

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

A REESCRITA DA HISTÓRIA EM *CALABAR, O ELOGIO
DA TRAIÇÃO*, DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

ELZIMAR FERNANDA NUNES

ORIENTADORA
Prof^a Dr^a REGINA DALCASTAGNÈ

BRASÍLIA
2002
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

A REESCRITA DA HISTÓRIA EM *CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO*, DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

ELZIMAR FERNANDA NUNES

ORIENTADORA

**Prof^a Dr^a REGINA
DALCASTAGNÈ**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

BRASÍLIA

2002

**A REESCRITA DA HISTÓRIA EM *CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO*, DE
CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

ELZIMAR FERNANDA NUNES

Dissertação defendida e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof^ª Dr^ª Regina Dalcastagnè (TEL/UnB)
(presidente)

Prof^ª Dr^ª Maria Isabel Edom Pires (TEL/UnB)
(membro)

Prof^ª Dr^ª Sara Almarza (TEL/UnB)
(membro)

Prof^ª Dr^ª Tereza Negrão (HIS/UnB)
(suplente)

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens.

Jacques Le Goff

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus pais, pois, até onde vai minha lembrança, sempre apoiaram e incentivaram meus sonhos.

À Márcia e ao Júnior, amigos e contadores.

À professora Regina, pela amizade, pela atenção e pela disponibilidade.

À professora Kênia, pelo estímulo inesquecível.

Às colegas Ilar, Marisol, Cilene, Patrícia e Helga, pela fértil convivência.

Aos amigos que torceram por mim, especialmente Márcia Fernandes, Joel, Suzany, Josiane, Aline, Wesley, Suyane, Jefferson, Josely, Samuel, Jicoln, Giovanni, sem esquecer os bi-primos Jean e Nazaré e, claro, o pimpolho João Pedro.

À Zizelda, pela idéia inicial.

A Expedito, Vera, Isaura e Adriano, pela hospitalidade.

À Cleydiane e família, pelos muitos domingos.

Aos meus ex-professores da UnB e do campus da UFG em Catalão, com quem aprendi tanto.

Aos meus ex-colegas da UnB, pela atmosfera de amizade, respeito e cooperação mútua.

À Dora, que desde o primeiro dia me fez sentir em casa.

Aos meus colegas do Israel Macedo.

Ao CNPq, pela bolsa que tornou possível a concretização desse desafio.

Sumário

Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
I – Uma trajetória rumo a Calabar	13
1. Início do teatro brasileiro moderno.....	13
2. Os primeiros anos do Arena.....	15
3. O teatro brasileiro na década de 60.....	17
4. Do golpe ao AI-5.....	20
5. Depois do AI-5.....	27
6. A hora de <i>Calabar</i>	29
II – O discurso histórico sobre a presença holandesa no Brasil	33
1. Holandeses no Brasil.....	35
2. As obras históricas.....	37
A) <i>O valeroso lucideno e triunfo da liberdade</i> , de Calado.....	38
B) <i>Os holandeses no Brasil</i> , de Netscher.....	48
C) <i>História das lutas com os holandeses no Brasil</i> , de Varnhagen.....	52
D) <i>O domínio colonial no Brasil</i> , de Wätjen.....	58
E) <i>Civilização holandesa no Brasil</i> , de Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro.....	61
F) <i>D. Antônio Felipe Camarão e Henrique Dias</i> , de Gonsalves de Mello.....	65
G) <i>Tempo dos flamengos</i> , de Gonsalves de Mello.....	67
H) <i>Os holandeses no Brasil</i> , de Boxer.....	72
3. O livro didático.....	77
4. Uma narrativa de origem.....	81
III – Calabar, a reescrita da história	88
1. A história carnavalizada.....	88
2. As vozes de <i>Calabar</i>	92
A) Bárbara.....	94
B) Frei Manoel do Salvador.....	99
C) Felipe Camarão e Henrique Dias.....	101
D) Sebastião do Souto.....	103
E) Mathias de Albuquerque.....	108
F) Maurício de Nassau.....	112
G) Anna de Amsterdã.....	116
3. O <i>realismo grotesco</i> na peça.....	121
4. Questionando a identidade nacional.....	124

Conclusão.....	13
0	
Bibliografia.....	13
5	

Resumo

A peça teatral *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, foi escrita durante a fase mais repressiva da ditadura militar com a intenção de discutir o conceito de “traição” a partir do mito histórico erigido em torno de Domingos Fernandes Calabar, homem que auxiliou os holandeses a conquistar parte do nordeste brasileiro no século XVII. Ela deveria ter sido apresentada em 1973, mas devido à ação da censura, só foi encenada em 1980. Apesar de sua trilha sonora ter ficado famosa (destacando-se canções como “Tatuagem”, “Fado tropical” e “Cala a boca, Bárbara”), a peça não tem sido objeto de análises mais detidas.

Geralmente, *Calabar* tem sido interpretada como uma crítica alegórica ao governo militar. Embora não neguemos tal leitura, pretendemos acrescentar uma outra ao comparar o texto de Buarque e Guerra com os textos citados por eles na bibliografia histórica presente até à 22^a edição do livro. Examinando tais obras históricas, percebemos que *Calabar* as reescreve na forma de uma paródia carnavalesca, conforme definida por Mikhail Bakhtin, a partir da técnica de colagem.

Assim, concentramos nossa atenção no questionamento que Buarque e Guerra fizeram não só do mito de Calabar em si, mas também do discurso histórico que lhe deu origem. Pudemos então perceber que, além de condenar a ditadura militar, *Calabar* ataca uma tradição cultural que possibilita que discursos autoritários sejam assimilados de forma eficaz pela sociedade brasileira.

Abstract

The play *Calabar, o elogio da traição*, by Chico Buarque and Ruy Guerra, was written during the most repressive phase of the Brazilian Military Dictatorship with the intention of discussing the concept of "betrayal" starting from the historical myth that was erected around Domingos Fernandes Calabar, man that helped the Dutchmen to conquer part of the Brazilian northeast at XVII century. It should have been exhibited in 1973, but due to the action of the censorship, it was staged in 1980. In spite of its soundtrack has become famous (standing out songs as "Tatuagem", "Fado tropical" and "Cala a boca, Bárbara"), the play hasn't been object of more exhaustive analyses.

Usually, *Calabar* has been interpreted as an allegorical critic to the military government. Although we don't deny such reading, we intended to increase another one, comparing Buarque and Guerra's text with the texts mentioned by them at the historical bibliography present until the 22nd edition of the book. Examining these historical texts, we noticed that Calabar rewrites them like a carnival parody, as defined by Mikhail Bakhtin, using the technique of collage.

Therefore, we concentrated our attention on the queries that Buarque and Guerra did about the myth of Calabar itself and also about the historical discourse that gave it origin. Then we could notice that, besides condemning the Military Dictatorship, the play *Calabar* attacks a cultural tradition that makes authoritarian discourses can be assimilated in an effective way by the Brazilian society.

Introdução

No começo da década de 1970, em pleno vigor do AI-5¹, Chico Buarque e Ruy Guerra escreveram uma peça de teatro a respeito de Domingos Fernandes Calabar, homem que a história oficial considerou traidor da pátria por ter ajudado os holandeses a conquistar parte do nordeste brasileiro no século XVII. A peça em questão – denominada *Calabar, o elogio da traição* – foi submetida à censura prévia (tornada obrigatória desde o AI-5), tendo sido aprovada para a encenação. Portanto os produtores, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, mais os autores, sentiram-se livres para levantar os recursos materiais e humanos necessários à montagem. O espetáculo deveria vir a público em novembro de 1973, mas, faltando poucos dias para a estréia, o texto foi apreendido para ser reexaminado.

Cerca de três meses depois, a peça foi proibida, provocando “o maior prejuízo (na época, mais de Cr\$ 400 mil) jamais causado pela censura a uma produção isolada”². A imprensa foi impedida de divulgar a proibição e nem mesmo podia mencionar o nome Calabar. A capa do disco que continha a trilha sonora da peça também foi censurada e, ao invés da palavra Calabar pichada em vermelho-sangue, saiu com o lacônico título *Chico canta* sobreposto a uma foto do artista. Músicas como “Anna de Amsterdã” e “Vence na vida quem diz sim” só puderam sair como faixas instrumentais, outras tiveram a letra alterada e “O elogio da traição” foi totalmente vetada.

Calabar ficou mais famosa como sendo a peça que marcou o golpe de misericórdia da censura sobre o teatro político de então do que por suas qualidades artísticas. Provavelmente por isso, a peça foi uma das primeiras a serem liberadas pela anistia, sendo encenada em 1980. Ao que sabemos, essa foi a única montagem de *Calabar* e, a julgar pelo depoimento de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo abortado de 73 e do realizado em 80, a experiência não foi das mais felizes: “Quanto ao novo *Calabar*, de 80, eu acho que a peça perdeu alguma coisa, não sei o quê, sei lá, perdeu a oportunidade, não agüentou o tempo”³.

Entretanto, o livro encontra-se em sua 23^a edição e algumas canções da trilha sonora tornaram-se marcos da obra de Chico Buarque, como é o caso de “Tatuagem”, “Fado tropical”, “Bárbara” e outras. Ainda assim, não encontramos estudos de maior fôlego sobre a

¹ O Ato Institucional nº 5 foi um dos instrumentos utilizados pelos militares para permitir a repressão e a perseguição das oposições. Entre outras medidas repressivas, o AI-5 dava ao presidente o direito de suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos, o que podia ser acompanhado de restrições ou proibições de quaisquer outros direitos públicos ou privados.

² Michalski, *O palco amordaçado*, p. 82.

³ Peixoto, *Teatro em movimento*, p. 69.

peça. Fernando Marques, num artigo sobre o teatro musical político da época da ditadura, faz um julgamento bem severo de *Calabar*:

O texto, em certos instantes, assume o tom de discurso indignado, dedicado a exortar o espectador a agir na modificação do real. É fato que isto se dá sem simplificações excessivas. Trata-se de um panfleto de bom nível, com eventuais altos teores de poesia, mas em teatro, o panfleto pode fazer baixar a tensão dramática – ou épica. É o que parece acontecer com a peça⁴.

Porém, fica difícil saber se ambos chegariam às mesmas conclusões hoje, pois Peixoto usou um texto especialmente revisado para ser encenado em 1980 e Marques leu a 14^a edição do livro. Não pudemos ter acesso a todas as edições de *Calabar*, mas foi possível constatar que há modificações profundas da 22^a para a 23^a. Episódios foram modificados, cenas foram invertidas, diversas falas foram condensadas e outras suprimidas, resultando num texto mais enxuto⁵.

Selma Calasans Rodrigues, que faz uma interpretação da dramaturgia de Chico Buarque à luz de Bertolt Brecht, nota que o texto buarquiano “está indissolúvelmente ligado à sua criação poético-musical”⁶ e, em seguida, avalia:

Roda viva já mostra que o autor não pretende criar um teatro dramático, de texto, com nó, clímax e desenlace, e sim uma espécie de ópera popular que divulgue suas idéias e sua crítica social de uma forma hedonística, alegre, bem-humorada. Nesse ponto, intuitivamente ou não, Chico se aproximava de Brecht, que insiste sempre que o teatro deve divertir, que deve ter imaginação e humor e que a música deve funcionar como elemento de comentário da ação (...) Dentro desse espírito foi criada, em seguida, a obra *Calabar, o elogio da traição*⁷.

Efetivamente, *Calabar* não segue a estrutura do teatro dramático, assemelhando-se mais a um grande debate, que prossegue ao longo de vários episódios quase independentes. Segundo Calasans Rodrigues, *Calabar* “tem uma proposta interessante, músicas excelentes, mas não conseguiu o mesmo sucesso dos outros [textos de Chico Buarque], no palco”⁸.

Pode parecer estranha a idéia de escrever uma peça sobre um episódio do século XVII num momento tão extremo quanto o foram os anos do regime militar. Por que se preocupar com o passado num presente tão conturbado? Buarque e Guerra estavam seguindo uma linha aberta pelos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*⁹, que também levaram para o palco personagens e eventos da história do Brasil. Roberto Schwarz

⁴ Marques, “Do golpe à abertura: teatro musical e expressão política, uma introdução”, in *Humanidades*, p. 80.

⁵ Sendo a expressão mais recente da vontade criativa dos autores, a 23^a edição será usada como base de todas as nossas análises.

⁶ Rodrigues, “John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos”, in Bader, *Brecht no Brasil*, p. 98.

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ Idem, pp. 98-9.

⁹ Na verdade, a utilização de material histórico para expor problemas sociais presentes era uma tendência da dramaturgia internacional. *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht e *As troianas*, de Jean-Paul Sartre são alguns exemplos que podem ser citados.

considera que, naquele instante de censura agressiva, os eventos históricos eram usados como camuflagem para que os artistas pudessem protestar contra a ditadura:

O enredo é artifício para tratar de nosso tempo. A linguagem necessariamente oblíqua tem o valor de sua astúcia que é política. Sua inadequação é a forma de uma resposta adequada à realidade policial. E a leviandade com que é tratado o material histórico – os anacronismos pululam – é uma virtude estética, pois assinala o procedimento usado e o assunto real em cena¹⁰.

Embora Schwarz esteja falando especificamente de *Arena conta Zumbi*, tal caracterização pode ser transferida a *Calabar*, pois nesta última pululam referências aos anos 70 e o vocabulário mistura expressões do século XVII com palavrões e gírias do final do século XX. É provável que a maior parte da platéia da época preferisse ler tais peças como alegorias da situação política do Brasil de então, alegrando-se por ver no palco – disfarçadas de história – críticas ao governo que, de outra forma, seriam silenciadas.

Ou porque o texto de *Calabar* era mais incômodo que os do *Arena*, ou porque Chico Buarque já era um artista bastante visado, ou porque o regime houvesse chegado ao seu momento mais radical após o AI-5, a camuflagem de *Calabar* não passou pela censura com o mesmo sucesso de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Encenada somente em 1980, quando a ditadura militar já dava sinais de esgotamento, a leitura alegórica da peça deve ter causado uma sensação de anacronismo no público. Todavia, a interpretação alegórica não é a única permitida por *Calabar* e ela não receberá muita atenção de nossa parte. Nossos esforços serão canalizados para outra direção, justamente no intuito de enfatizar os momentos em que a peça transcende o contexto histórico em que foi escrito, assumindo outros sentidos além da crítica imediata à ditadura militar.

Desde o início, era nossa intenção analisar como e porquê o mito do Calabar-traidor foi elaborado pelo discurso histórico oficial, e de que forma Buarque e Guerra questionaram-no. Com tal propósito, dispusemo-nos a estudar a bibliografia histórica citada pelos autores (até à 22ª edição, ela vinha mencionada no final do livro), composta por oito obras clássicas da historiografia brasileira, a saber: *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*, de frei Manoel Calado; *O domínio colonial holandês no Brasil*, de Hermann Wätjen; *Os holandeses no Brasil*, de Pieter Marinus Netscher; *História das lutas com os holandeses no Brasil*, de Francisco Adolfo Varnhagen; *Tempo dos flamengos*, Antônio Felipe Camarão e *Henrique Dias*, de Gonsalves de Mello e *Civilização holandesa no Brasil*, de José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro.

¹⁰ Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, p. 83.

Ao longo de nossas leituras, descobrimos, com surpresa, que tais textos são muito mais que meras referências bibliográficas de que se valeram os autores de *Calabar*. Buarque e Guerra usaram-nas como matéria-prima para construir um novo texto, composto a partir da técnica de colagem. Apesar de serem obras fundamentais sobre a história do Brasil, algumas delas não são facilmente encontráveis, o que pôde ter sido um empecilho à percepção de que *Calabar* é uma paródia delas (dificuldade que possivelmente seria ainda mais agravada desde que a bibliografia histórica foi retirada a partir da 23ª edição do livro).

Talvez seja por isso que nenhuma das análises que encontramos focalizava tal aspecto da peça. E é justamente esse o rumo que tomaremos. Portanto, muitas de nossas reflexões estarão voltadas a um exame cuidadoso de tais obras¹¹ a fim de que, posteriormente, possamos observar como *Calabar* reescreve-as na forma de uma paródia carnavalesca, conforme a definição de Mikhail Bakhtin. Assim, nosso trabalho estará fazendo uma ponte entre literatura e história, em que optamos por tratar os textos históricos como narrativas que têm os mesmos elementos e seguem a mesma estrutura de uma narrativa tradicional.

Daí, também, porque estudamos as músicas da peça (possivelmente mais famosas que ela mesma) em função do papel que elas desempenham no texto teatral. Embora saibamos que as diversas canções de *Calabar* têm “vida própria” fora do contexto em que foram inicialmente colocadas pelos seus autores, no presente trabalho elas nos interessam pelo que significam dentro da totalidade da peça, expressando a visão de mundo das personagens principais ou sintetizando os questionamentos feitos ao discurso histórico oficial.

As obras históricas parodiadas por Buarque e Guerra ajudaram a construir o mito que se formou em torno do mestiço Calabar e da presença holandesa no Brasil. Calabar já havia servido de tema para historiadores e artistas antes de inspirar Buarque e Guerra. Na maioria das vezes, ele foi considerado um traidor da pátria, um dos grandes vilões da história brasileira. Por outro lado, o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão, que ajudaram a expulsar os holandeses, foram postos no rol dos heróis da pátria.

Como seu título já indica, *Calabar, o elogio da traição* propõe-se a questionar a história oficial, mesclando fato e ficção para desarticular um discurso que interpreta o passado com vistas a justificar o presente. Não que Buarque e Guerra tenham feito uma inversão simplista, dando a Calabar o posto de herói. Uma versão paródica da história não poderia ser

¹¹ Devido ao fato de que provavelmente um leitor comum não conheça tais textos históricos, vimos-nos na necessidade de analisar cada um deles, procurando desvendar os motivos pelos quais foram escritos e as concepções de mundo que manifestam.

maniqueísta, de modo que nenhuma das personagens é apresentada como herói. Todas são postas como anti-heróis, seres repletos de ambigüidade.

Calabar nem mesmo aparece em cena, não é visto nem ouvido. Numa imitação do discurso histórico, são os outros que falam dele e procuram dar significados às ações que praticou. Cada um enxerga o Calabar que lhe convém e os debates a seu respeito, na peça como na história, são palcos de uma luta onde se ouvem várias vozes disputando o direito de serem consideradas detentoras da “verdade histórica”. Só podemos traçar nosso próprio Calabar a partir da versão alheia. Daí que, na perspectiva de nosso trabalho, importa menos saber quem foi o homem Domingos Fernandes Calabar do que compreender quais são as implicações por trás dos discursos erigidos ao redor de sua figura.

Em busca dessa compreensão, deter-nos-emos primeiramente no cenário teatral em que a peça foi concebida para entender melhor o contexto que motivou sua escrita. Em seguida, analisaremos as obras que forneceram a base histórica da peça, procurando desvendar como e para quê o mito do Calabar-traidor foi elaborado. Finalmente, voltaremos nossa atenção para o texto da peça em si, observando o(s) sentido(s) resultante(s) do rebaixamento paródico a que Buarque e Guerra submeteram o mito e o discurso histórico que lhe deu origem.

I - Uma trajetória rumo a *Calabar*

Nosso texto, que centrará tantas reflexões e questionamentos em torno do discurso histórico, inicia-se construindo um discurso sobre a história do teatro brasileiro moderno. Não que tenhamos a pretensão de oferecer uma versão inovadora, pelo contrário, tal tópico só nos interessa como forma de delinear o momento artístico em que *Calabar* foi concebido. Portanto, nosso discurso histórico tem proporções bastante modestas (o que não o impede de refletir nossas próprias concepções e preferências).

Tais considerações prévias se fazem necessárias na medida em que há diversos conflitos sobre o significado do teatro brasileiro feito entre os anos de 1950 e 1970. Por se tratar de uma época recente, ainda passível de ser contada através da memória viva de seus participantes, as versões a respeito dos fatos ocorridos se contradizem na proporção em que são diferentes as posições que cada indivíduo tomou no desenrolar dos acontecimentos.

Uma história feita apenas de certezas, sem deixar margens à dúvida e à réplica, só é possível quando a memória já desbotou e as paixões arrefeceram. Caso contrário, o passado, de tão próximo do presente e do futuro, deixa-se contaminar pelas contradições do primeiro e pela imprevisibilidade do segundo – e a angústia do existir cotidiano passa a assombrar o historiador. Para fazer uma história isenta de incongruências, o historiador precisa negar as diferentes visões do passado e optar por uma delas, apresentando-a como verdade absoluta. Se com isso obtém-se a tão ansiada coerência, por outro lado, mutila-se o passado, dando-lhe um aspecto estático incompatível com a ebulição histórica.

Embora saibamos que já existe um movimento rumo à cristalização da história sobre o teatro brasileiro das décadas de 50 a 70, temos a intenção de não nos deixarmos levar pelo comodismo que tal trilha proporciona. É fácil fazer julgamentos *a posteriori*, em que seria suficiente optar por essa ou aquela versão desse ou daquele historiador. Queremos, porém, deixar transparecer as indecisões e a polêmica que foram as marcas registradas dum momento em que o teatro assumiu, como nunca, um papel de destaque no plano político-cultural do país.

1. Início do teatro brasileiro moderno:

Os dois mais respeitados historiadores do teatro brasileiro, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado têm no teatro europeu seu modelo ideal, considerando que quanto mais nossa dramaturgia se assemelhasse à européia, tanto melhor ela se tornaria. Destarte

Magaldi e Prado vêem a primeira montagem de *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, como um momento de inegável avanço, o que os leva a declará-la o marco inicial do teatro brasileiro moderno.

A maioria da crítica e os intelectuais concordam em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação de nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico¹.

Vestido de noiva teria sido a primeira peça brasileira montada de acordo com os valores estéticos formulados pelas vanguardas artísticas européias. Não gratuitamente, a presença do encenador polonês Zbigniew Ziembinski foi considerada um dos pontos altos do espetáculo. Formado no teatro expressionista europeu, Ziembinski teria trazido aos nossos palcos uma preocupação com a montagem cênica que até então só podia ser apreciada no exterior. Graças ao seu trabalho, o público brasileiro teria aprendido que:

Havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto².

Até aquele momento, o teatro brasileiro baseara-se na comédia de costumes, onde a presença de um grande humorista era muito mais importante do que o próprio texto e a montagem cênica do espetáculo. As temporadas eram curtas e a presença do público, animada. Prado garante que “como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível”³. Que esse teatro era bem-sucedido do ponto de vista empresarial parece ser fato. A maioria do público apreciava atores cômicos como Procópio Ferreira e Jayme Costa, mas havia uma parcela insatisfeita com esse esquema teatral, francamente dedicado ao entretenimento.

Uma razoável quantidade de intelectuais, artistas e apreciadores queria ver um teatro brasileiro com ambições estéticas pautadas no ideário das vanguardas européias, entre os quais se contavam Magaldi e Prado. Se ambos colocaram o grupo Os Comediantes na posição de iniciadores do movimento de aproximação entre a dramaturgia nacional e a européia, viram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) como o maior e melhor representante desse processo. O TBC tinha como público-alvo a burguesia paulista, que acorria para assistir às peças feitas com textos e encenadores estrangeiros. Segundo Prado:

¹ Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, p. 193.

² Prado, *O teatro brasileiro moderno*, p. 40.

³ Idem, p. 20.

O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh⁴.

A necessidade de recorrer a textos, diretores e técnicos europeus seria justificada pelo fato de que os brasileiros ainda não teriam capacidade de “reproduzir entre nós a perfeição de uma montagem européia”⁵. Por se valer desses elementos importados, o TBC teria levado o teatro nacional a “escapar dos limites estreitos da comédia de costumes”⁶, e este “podia agora competir em elegância e justeza com o melhor teatro europeu”⁷.

2. Os primeiros anos do Arena:

Nem todos estavam de acordo com o estrangeirismo do TBC e similares. Yan Michalski relata que os últimos anos da década de 50 foram marcados por um intenso espírito nacionalista em que se fez sentir “a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais”⁸. Esse momento “tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar”⁹.

É quase unânime a atribuição da reação nacionalista ao grupo paulista Teatro de Arena, fundado em 1953. A princípio, porém, o Arena não se destacava como companhia ideologicamente oposta ao padrão do TBC. Sua única inovação inicial fora o palco em forma de arena, utilizado mais por motivos econômicos do que estéticos ou ideológicos. Gianfrancesco Guarnieri, um dos principais integrantes do Arena, revelou que este era “um grupo organizado e dirigido pelos primeiros formandos da Escola de Arte Dramática, que tinha sido criada para fornecer sangue novo ao TBC”¹⁰. Em 1955, um outro grupo, o Teatro Paulista do Estudante, fundiu-se ao Arena trazendo consigo os anseios do movimento estudantil, então bastante atuante no plano político nacional. Mas somente em 1956, com a entrada de Augusto Boal, o Arena foi ganhando a orientação que o consagrou no panorama histórico do teatro brasileiro.

Numa análise das mudanças que marcaram o Arena desde a sua chegada (1956) até o ano de 1964¹¹, Boal divide a história do grupo em quatro etapas. Segundo ele, entre 56 e 57, o Arena viveu sua “fase realista”, em que o grupo buscava trazer para o palco a “realidade

⁴ Idem, p. 44.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ Idem, p. 14.

⁷ Magaldi, op. cit., p. 196.

⁸ Michalski, *O teatro sob pressão*, p. 13.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Peixoto, *Teatro em movimento*, p. 47.

¹¹ Cf. Boal, *Teatro do oprimido*, pp 185-97.

brasileira”. Por tal expressão, compreendia-se que os atores deveriam falar e gesticular como brasileiros, mesmo quando representassem um texto estrangeiro. Boal afirma que “se antes, os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás”¹², pois ainda não existiriam textos nacionais adequados à proposta do Arena, fazendo-se “necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores”¹³.

O primeiro passo nessa direção teria sido a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. Sendo considerada um outro marco de ruptura do teatro nacional, *Eles não usam black-tie* estreou num momento em que, de acordo com Guarnieri, o grupo passava por uma terrível crise financeira. Tendo-se definido o fim da companhia, decidiu-se montar o texto de Guarnieri só para encerrar as atividades do Arena. Mas o sucesso da montagem mudou radicalmente os planos e, a partir daí, o grupo assumiu uma posição de destaque, tornando-se “o baluarte do movimento nacionalista”¹⁴.

Em termos do Arena, [a peça] teve também um resultado de grande importância: trouxe o pessoal de volta. Deu segurança ao grupo, deu para reorganizar. O sucesso despertou entusiasmo, animou outros a escreverem. Daí começa o seminário de dramaturgia¹⁵.

O referido seminário de dramaturgia foi um espaço em que se discutiram os rumos a serem tomados para a constituição dum teatro vinculado às lutas sociais que agitavam o Brasil da época. As propostas giravam em torno do anseio de fazer uma dramaturgia que, além de refletir, influísse sobre o dia-a-dia do país. Partindo das teses marxistas, ou do que se conhecia delas, os novos autores nacionais revelados pelo seminário do Arena manifestavam o desejo de “praticar um teatro que alertasse para a libertação do povo brasileiro”¹⁶.

Para Boal, a montagem de *Eles não usam black-tie* e o seminário de dramaturgia marcaram o início da segunda etapa do Arena, a “etapa da fotografia”, constituindo-se num “período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às platéias brasileiras”¹⁷. O termo “fotografia” revela a ânsia de fazer um retrato da sociedade. Conservando os princípios do teatro realista, os textos voltavam-se para a vivência do brasileiro comum, discutindo problemas como futebol, greves, pobreza, religiosidade popular etc.

¹² Idem, p. 190.

¹³ Idem, p. 191.

¹⁴ Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, p. 199.

¹⁵ Peixoto, op. cit., p. 51.

¹⁶ Idem, p. 52.

¹⁷ Cf. Boal, op. cit., p. 191.

Ainda de acordo com Boal, o tempo levou os próprios integrantes do Arena a concluir que um painel fotográfico de um momento histórico, por mais sintomático e pertinente que fosse, possuía sérias limitações artísticas. Dessa forma, avaliaram ser necessária a superação da “fase fotográfica”, embora a considerassem uma etapa indispensável no desenvolvimento da dramaturgia brasileira.

De outro lado, Prado compara o teatro político nacional com o europeu, em detrimento do primeiro, asseverando que no Arena “a militância revolucionária marxista, com sua tradição de luta, vinha em primeiro lugar, o teatro apenas em segundo, ao contrário do que sucedia na Europa”¹⁸. Quanto ao abandono da “fase fotográfica” pelo grupo, Prado não o toma como uma busca por melhoria estética, mas como uma tentativa de tornar ainda mais direta a doutrinação política, posto que “o realismo, por flexível que seja, nunca cessa de opor obstáculos a quem pretenda expor sem subterfúgios o seu pensamento político”¹⁹.

3. O teatro brasileiro no início da década de 60:

Curiosamente, Boal só considerou terminada a “fase fotográfica” do Arena em 1963, enquanto a maioria dos historiadores vê a montagem de *Revolução na América do Sul* em 1960 (com texto do próprio Boal) como o rompimento do Arena com o realismo. Iná Camargo Costa inclusive indica a proximidade de *Revolução* com o teatro de revista²⁰. Tomando a frente da dramaturgia nacional, o Arena já se sentia à vontade não só para negar a proposta do TBC, mas também para retomar a comédia popular que havia sido renegada por este último. É provável que a iniciativa de recuperar o humor farsesco tivesse relação com a proposta do Arena de construir um “teatro popular”.

Como aponta Gerd Berhein, o termo “teatro popular” é tão complexo e multifacetado como o é o próprio conceito de “povo”²¹ e mesmo Boal enxerga diversas categorias de “teatro popular”²². Contudo podemos dizer que, naquele momento, o Arena definia-o como sendo um teatro consciente de sua função política, deliberadamente tomando o partido das classes trabalhadoras, buscando patrocinar a modificação da sociedade capitalista em uma sociedade socialista. Tratava-se não só de usar o palco para entreter o público ou desenvolver um apurado senso estético, mas de usá-lo também, e principalmente, para

¹⁸ Prado, op. cit., p. 67.

¹⁹ Idem, p. 69.

²⁰ Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, pp. 57-69.

²¹ Cf. Berhein, *Teatro: a cena dividida*, pp. 47-52.

²² Cf. Boal, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, pp. 25-48.

conscientizar os trabalhadores da exploração a que eram submetidos, de incitá-los à luta para a transformação social, de promover a revolução, enfim.

O Arena experimentaria diversos problemas para colocar em prática tais princípios. O maior deles era a dificuldade de se atingir o público-alvo desejado, uma vez que o esquema teatral constituído no Brasil (no qual o Arena estava inserido) fazia do teatro um luxo a que dificilmente a classe trabalhadora tinha acesso. Como assinala Prado:

Com relação ao público, não obstante as eventuais e generosas tentativas que fez para chegar às fábricas, aos sindicatos, ou mesmo aos camponeses do Nordeste, jamais se libertou ele [o Arena] do seu teatrinho, daquelas escassas 167 cadeiras que impediam qualquer campanha efetiva de barateamento de ingresso. O máximo que conseguiu foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil²³.

Naquela altura, tal esquema colocava o Arena numa sinuca: a platéia para quem eles queriam falar não podia comprar o ingresso, a platéia que podia comprar o ingresso não queria ouvi-los falar. Como resultado, o grupo entrou em crise financeira e ideológica.

Em 1963, com a montagem de *A mandrágora*, de Maquiavel, o Arena teria partido para uma terceira etapa (à qual Boal não dá um nome específico) em busca de uma nova orientação. O grupo abandonava os textos nacionais, sua marca registrada no período anterior, e voltava a utilizar clássicos estrangeiros devidamente “nacionalizados”. “Nacionalizar” um texto era entendido como uma leitura pela qual se esforçava por descobrir o que peças internacionais poderiam dizer ao Brasil de então. O ator, por sua vez, já não precisava atuar como um “brasileiro real”. Agora ele tinha o direito de se apossar das múltiplas possibilidades de expressão corporal para criar personagens assumidamente teatrais, sem nenhuma pretensão de serem reproduções exatas do gestual cotidiano. Essa opção do grupo por um teatro mais estético foi acompanhada de dissidências e provocou a saída de alguns componentes do Arena.

Um pouco antes, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, havia sugerido que o Arena deixasse o esquemão tradicional de teatro e se ligasse a entidades sindicais, ligas camponesas e/ou similares. Assim, o grupo teria como platéia cativa exatamente seu público-alvo, podendo exercer suas propostas estético-políticas. O sustento financeiro seria garantido pelos sindicatos que, por sua vez, teriam no Arena um poderoso instrumento de conscientização e mobilização dos trabalhadores.

A proposta de Vianinha não foi aceita e, em 1961, ele abandonou o Arena e ajudou a organizar o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes). Costa coloca a experiência do CPC na categoria do teatro de *agit-prop* já

²³ Prado, op. cit., p. 67.

conhecido na Europa e nos Estados Unidos²⁴. O *agit-prop* se caracterizava pelo desejo de incitar, sem meios termos, a revolução social e por rejeitar espaços fechados (onde a arte teria se aristocratizado) para ir buscar seu público onde ele estivesse: escolas, sindicatos, igrejas ou mesmo a rua. Trabalhando muitas vezes em regime de improviso, essa nova proposta teatral admitia colocar os objetivos políticos acima dos objetivos estéticos. Décio de Almeida Prado assim resume os objetivos do CPC:

O propósito do grupo, desde o início, era fazer um teatro rápido, ágil, improvisado a várias mãos, sem pretensões exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de acorrer em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para descrever sob forma dramática as dúvidas do operariado²⁵.

Ao CPC ligaram-se diversos artistas renomados: além do próprio Vianinha, destacaram-se Boal e Ferreira Gullar, entre outros. Quase sempre, jovens intelectuais de esquerda, dispostos a levar as classes populares a compreenderem e rejeitarem o sistema de exploração capitalista através da prática teatral. Por tomar uma posição radical, não admira que o CPC tenha se tornado uma experiência polêmica. Mesmo seus mais ardentes integrantes sentiram a necessidade de questioná-la severamente. Vianinha, por exemplo, chega a rotulá-la de “pronto-socorro artístico”²⁶.

Estes dramaturgos, mormente advindos da classe média, ainda não conheciam o tal “povo” cara-a-cara. Em consequência, os cepecistas que iam falar a operários, lavradores e favelados tendiam a assumir a postura de catequistas, o que muitas vezes causava rejeição do público que tanto queriam atingir. Talvez a falta de preocupação estética dos cepecistas viesse do pouco crédito que eles davam ao seu público-alvo. Regina Dalcastagnè assinala:

É curioso observar que, ao mesmo tempo em que pregavam a liberdade do povo, sua conscientização política e conseqüente tomada do poder, os jovens cepecistas negavam qualquer validade à produção artística popular²⁷.

Aí reside o maior dilema do teatro de *agit-prop* em geral: a dificuldade de aproximação entre o artista – geralmente oriundo da burguesia – e o “povo”:

Ao sair em busca do povo, o artista brasileiro – engajado e autoritário – não sabia o que o esperava do lado de fora. Lá, onde ele acreditava existir apenas a miséria e uma força bruta pronta a ser moldada por seu discurso “conscientizador”, ele encontrou um mundo extremamente complexo, muito mais profundo do que suas pecinhas didáticas poderiam supor²⁸.

Costa toma o rumo oposto e destaca diversos pontos positivos no teatro cepecista. Primeiramente, ela chama atenção para a pouca quantidade de estudos dedicados aos textos

²⁴ Costa, op. cit., p. 75.

²⁵ Prado, *O teatro brasileiro moderno*, p. 99.

²⁶ Vianna, *Vianinha*, p. 163.

²⁷ Dalcastagnè, *O espaço da dor*, p. 38.

²⁸ Idem, p. 41.

deixados pelos integrantes do grupo²⁹. A seguir, analisa algumas peças ligadas ao repertório da equipe e contesta a fama de pouca qualidade estética a elas atribuída, chegando mesmo a considerar a peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, uma “obra-prima da dramaturgia brasileira”³⁰. Quanto ao problema da relação artista-público, a autora recorre às experiências de *agit-prop* em outros países para avaliar a situação do CPC:

Longe de desautorizar a experiência, o incidente apenas expõe os limites que ela conheceu no Brasil. De um modo geral, as histórias disponíveis sobre o teatro de *agit-prop* – inclusive o da União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Neles, o movimento foi derrotado pelo stalinismo e pelo fascismo, variando as datas conforme a evolução do jogo político. Assim, se Hitler massacrrou o *agit-prop* alemão já no ano de 1933 e Stalin, o soviético a partir de 1934, a Frente Popular desativou-o na Inglaterra em 1935 e na França e Estados Unidos em 1936. O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido o segundo³¹.

A longa citação vale por revelar o quanto de mal-estar o teatro de *agit-prop* causou nos mais diversos países. No Brasil, a experiência do CPC também incomodou, talvez menos pelo que efetivamente estivesse fazendo e mais pelo que renunciava. A existência de um órgão como o CPC só era possível porque o Brasil assistia a uma crescente mobilização da sociedade civil no sentido de exigir transformações profundas na estrutura dum país fundamentado na permanência da desigualdade social. Foi para sufocar tal mobilização que – ao invés de uma revolução socialista, tida como certa pelos intelectuais de esquerda – tivemos um golpe de Estado, comandado pelas forças militares. Assim, com o golpe de 1964, um presidente eleito democraticamente foi deposto e um regime ditatorial foi instaurado.

4. Do golpe ao AI-5:

Como não poderia deixar de ser, as entidades mais empenhadas em mobilizar as classes trabalhadoras foram as primeiras a serem duramente reprimidas. A UNE estava entre elas e sua condenação foi também a do CPC, uma vez que ambas entidades estavam ligadas:

Quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estréia de *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Néelson Xavier. No dia 1º de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros:

²⁹ Costa, op. cit., p. 90.

³⁰ Idem, p. 92.

³¹ Idem, p. 96.

nas suas chamadas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei³².

Todavia, medidas tão extremas só foram tomadas em relação ao CPC. Nos meses que se seguiram ao golpe, não houve problemas maiores para as demais companhias de teatro. Na verdade, também não teria havido motivo, já que, segundo Michalski, “os primeiros meses após o 31 de março transcorrem artisticamente inexpressivos: a produção comercial predomina”³³. Pela análise de Michalski³⁴, podemos concluir que o ano de 1964 deixou as seguintes marcas no plano teatral: morte definitiva do TBC, ascensão do grupo Oficina a um posto de destaque entre as companhias de então, e a montagem do show *Opinião*, considerado a primeira frente de resistência à ditadura militar.

Assim, finalmente, desembocamos no que teria sido a quarta etapa do Arena, de acordo com Boal³⁵, a “etapa dos musicais”, iniciada justamente pela co-produção do show *Opinião*. Como já dissemos, *Opinião* tem sido considerado por muitos como a primeira voz de resistência aos militares. Michalski coloca nos seguintes termos:

Já no fim do ano, em dezembro, nasce a primeira semente daquilo que viria a ser uma das mais fortes trincheiras teatrais contra o regime militar: o show *Opinião*, dirigido por Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti. Lança (...) a fórmula de colagem lítero-musical, que de então em diante será cada vez mais utilizada pelo teatro da resistência³⁶.

Uma característica interessante do *Opinião* é a dificuldade de separar artistas e personagens, pois o texto era inspirado na biografia dos cantores em cena. Debatia-se sobretudo a música popular brasileira, mas, a partir deste mote inicial, discutia-se também a cultura e a sociedade da época de forma que, em muitos momentos, assumia-se um tom de denúncia política e social. Costa, outra vez, vai na contramão e contesta o papel de resistência ao golpe atribuído ao *Opinião*:

Salvo por uma ou outra referência incidental (...), nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país. Ao contrário, tanto por sua exposição quanto pelas conclusões (...), *Opinião* mais parece obra do período anterior (...): longe de incorporar a derrota e de eventualmente considerá-la como tal, esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas “análises de conjuntura” elaboradas no calor da hora³⁷.

Outro que vê falhas no *Opinião* é Roberto Schwarz. Comentando a reação de festividade da platéia diante do espetáculo, ele questiona:

³² Michalski, *O teatro sob pressão*, p. 16.

³³ Idem, p. 17.

³⁴ Cf. Michalski, pp. 16-20.

³⁵ Boal, *Teatro do oprimido*, p. 195.

³⁶ Michalski, p. 20.

³⁷ Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 102.

A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação?³⁸

De qualquer forma, o *Opinião* marcou o início de uma interessante parceria entre o teatro nacional e um grupo de jovens músicos que estariam, a partir daí, cada vez mais presentes no cenário cultural brasileiro. A própria Iná Camargo Costa declara que “dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o *Show Opinião* marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado MPB”³⁹. Com mais penetração do que o teatro e a literatura, a música popular levava a mensagem da peça a uma platéia que não iria vê-la. Talvez por isso, várias companhias passaram a montar musicais, quase todos envolvidos na tentativa de expressar seu inconformismo político de forma mais ou menos disfarçada para fugir da censura, quase todos ligados à nascente MPB⁴⁰.

Das montagens do Arena, interessam-nos dois musicais que, ao mesclarem teatro, MPB e história, abriram uma linha que mais tarde foi seguida por *Calabar*. Falamos de *Arena conta Zumbi* (1965) e de *Arena conta Tiradentes* (1967). Ambos os espetáculos narravam passagens da história brasileira, mas longe de fugir da situação política presente, os integrantes do Arena foram buscar no passado nacional “um esquema analógico aplicável a situações semelhantes”⁴¹, ou seja, procuraram compreender o presente pelo estudo do passado e estudar o passado à luz do presente.

A escolha de Zumbi e Tiradentes já diz muito. Ambos estiveram envolvidos em lutas contra um determinado regime governamental opressor, ambos falaram de liberdade: Zumbi, como dirigente da mais importante comunidade de escravos foragidos da história brasileira, o Quilombo dos Palmares; Tiradentes, como um dos principais mentores da Inconfidência Mineira.

Há, porém, diferenças importantes entre eles. Zumbi passou para a história como vilão. Nada mais natural, uma vez que esta história vinha sempre sendo contada na perspectiva do branco escravocrata. O Arena inverteu essa posição, colocando negros como mocinhos e brancos como vilões. Em relação a Tiradentes não se dá o mesmo, pois se até a independência o alferes fora oficialmente tido como traidor da coroa portuguesa, os republicanos fizeram-no mártir da liberdade nacional. Como o Arena tomava sempre a visão

³⁸ Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, pp. 80-1.

³⁹ Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 111.

⁴⁰ A princípio, MPB seria somente a sigla de “música popular brasileira”, na prática é um termo usado para rotular um movimento musical nascido nos anos 60 (o qual se fortaleceu sobretudo através dos festivais da canção, produzidos pelas principais emissoras de TV da época) e os artistas que são considerados seus herdeiros. Chico Buarque é tido como um dos seus maiores expoentes.

dos que lutaram contra um regime, condição com a qual queria se identificar, não havia como modificar o *status quo* de Tiradentes, que permaneceu como herói da peça, tanto quanto o era nos livros de história do Brasil.

Contudo, as duas peças podem ser observadas de um mesmo ângulo ao proporem uma busca daquele “esquema analógico aplicável a situações semelhantes” de que falou Boal e a respeito do qual Berhein comenta:

Certos conceitos de Marx permitem um esboço de fundamentação de tal modelo. Penso aqui especialmente na distinção, que atravessa toda obra de Marx, entre essência e aparência. As formas que assume a aparência são a manifestação de relações mais profundas e essenciais, expressando funções a partir das quais pode-se começar a entender essas manifestações⁴².

Sendo assim, podemos afirmar que tais peças buscavam mais do que simplesmente camuflar sua contestação ao regime ditatorial, escondendo-se por trás de eventos ocorridos num passado distante, como interpretou Schwarz⁴³. Seria também uma tentativa de superar o registro fotográfico da realidade, até então o maior dilema dos integrantes do Arena, como pudemos ver no esquema proposto por Boal. Acompanhemos um pouco mais o raciocínio de Berhein:

Não se diga que o emprego da palavra essência possa comprometer o pensamento marxista com algum tipo de dualismo metafísico. Em verdade a essência é sinônimo estrito de relações, de função, e a realidade não se dá em dois planos, como se a essência se resguardasse daquilo que acontece. Há um plano só, mas que permite duas leituras: uma leitura “natural”, que apenas constata e aceita o real tal como se manifesta – como a da consciência ingênua e a da economia clássica, segundo Marx –, e outra, crítica, que desmascara o “natural”, o historiciza, desarticulando as estruturas reais recompondo-as criticamente⁴⁴.

Assim, o teatro fotográfico seria a leitura “natural”, que só observa o existente e, portanto, estaria limitado em sua capacidade de provocar transformação uma vez que “apenas confirma o que está aí”⁴⁵. Já vimos que o próprio Arena sentia-se insatisfeito com sua dramaturgia e perseguia novas formas de problematizar o “natural”. O grupo buscou tais caminhos tentando articular presente e passado, procurando trazer a dimensão do devir histórico para a cena teatral, permitindo descobrir que “o que está aí” teve uma origem concreta, envolvendo uma disputa pelo poder. Portanto, a presente situação poderia ter sido outra e o futuro depende do que o homem, este ser histórico, fizer hoje. Historicizar o “natural” equivale a tornar patente seu caráter transitório e, por isso mesmo, passível de transformação.

⁴¹ Boal, *Teatro do oprimido*, pp. 222-3.

⁴² Berhein, *Teatro: a cena dividida*, p. 40.

⁴³ Cf. Schwarz, op. cit., p. 83.

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ Idem, p. 41.

Seria tema de um outro estudo descobrir até que ponto *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* conseguiram concretizar satisfatoriamente o questionamento da história oficial. Mas de qualquer forma, tais discussões tornam as duas peças muito mais significativas do que se forem lidas como uma mera representação camuflada da situação vivida nos primeiros anos do governo militar.

Outro musical que não poderíamos deixar de mencionar é *Morte e vida severina*, montado em 1965 pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). Elaborada a partir do conhecido poema de João Cabral de Melo Neto, a peça contou com trilha sonora de Chico Buarque, marcando a estréia do músico na cena teatral. *Morte e vida severina* fez carreira de sucesso, inclusive na Europa, onde recebeu o prêmio principal no Festival de Teatro de Nancy, na França.

Lendo os depoimentos dos que viveram os anos imediatamente anteriores ao AI-5, temos a impressão de um cenário teatral efervescente, marcado pela energia e atividade de uma juventude preocupada com a transformação social. Afinal, estamos nos aproximando de 1968, ano em torno do qual já se ergueu toda uma mítica. Hoje diversas narrativas históricas mostram os anos de 64 a 68 como uma gradativa ascensão do engajamento e da qualidade do teatro de resistência no Brasil.

Mas, como foi dito no início deste capítulo, é mais cômodo julgar o passado que o presente. Enquanto eram montadas tantas peças que entrariam para os anais da história do teatro nacional, em 1967, Augusto Boal via um teatro em decadência e escreveu o que ele chamou de “inventário do teatro brasileiro nestes últimos quinze anos”, onde assegurava que “o teatro, no Brasil, vive seus momentos agônicos”⁴⁶. Yan Michalski faz coro a essa percepção e falando (em 1985) sobre a temporada de 1965, declara:

No balanço feito nos últimos dias de 1965 sobre a segunda temporada teatral posterior à subida dos militares ao poder, ao mesmo tempo em que eu ressaltava o desordenado crescimento quantitativo do teatro carioca, falava da “mediocridade generalizada” que teria caracterizado a temporada. Hoje, acho espantoso este erro de avaliação que cometi 20 anos atrás⁴⁷.

Tal sensação de morte e agonia teatral provavelmente advinha do fato de que se estava processando uma transição que marcava o término de uma certa corrente, até então preponderante, ligada a dramaturgos de orientação marxista. Em compensação, uma outra linha de pensamento se desenhava no horizonte. Michalski parece confirmar nossas suspeitas:

A 20 anos de distância, parece-me que o equívoco que cometi na época ao atribuir uma “mediocridade generalizada” a uma temporada tão repleta de bom teatro devia-

⁴⁶ Boal, *Teatro do oprimido*, p. 185.

⁴⁷ Michalski, *O teatro sob pressão*, p. 21

se, em parte, a uma insatisfação, ainda que não conscientizada, diante da falta de um rumo mais definido por parte do nosso teatro⁴⁸.

Para Costa, a impressão de morte do teatro deve ser compreendida a partir da perspectiva do Arena⁴⁹. Era o teatro de filiação socialista, calcado no desejo de fazer a revolução proletária em território tupiniquim que estava morrendo. *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* foram as últimas montagens importantes do grupo. Depois delas, O Arena foi perdendo o rumo, cedendo o posto de principal companhia ao Teatro Oficina que, como vimos, já possuía destaque no cenário de então. Inicialmente, o Oficina pautou-se, de forma geral, pelos referenciais teóricos do Arena, embora já tivesse uma maior preocupação cenográfica. A companhia alcançou grande repercussão com a montagem de *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki (1963 até 1965), mas só a partir de 66 seria considerada por Michalski como “o mais importante grupo em atividade”⁵⁰.

De acordo com o mesmo Michalski, o ano de 66 marcou o momento em que “começam a penetrar nos ouvidos da nossa juventude teatral os primeiros ecos de uma grande revolução cultural que se desenha, ou pelo menos se prepara, em praticamente todo o Ocidente”⁵¹. Era o denominado movimento de contracultura, também conhecido como movimento hippie. A juventude se colocava na linha de frente da nova tendência cultural, que propunha a completa modificação de uma sociedade considerada caduca em seus valores morais e culturais. Na Europa e nos Estados Unidos, o teatro foi um dos principais espaços que os jovens ocuparam para expressar seus anseios.

Enquanto isso, o Arena estava tentando construir um teatro popular num país onde o pouco que restava de liberdade de expressão estava para ser suprimido. Concluindo seu artigo sobre as etapas do Arena, Boal expressa toda a falta de perspectiva do grupo: “O beco não parece ter saída. A quem interessa que o teatro seja popular? Descontando-se o povo e alguns artistas renitentes, parece que a ninguém de mando e poder”⁵².

O Oficina soube adequar-se melhor aos “novos ventos” que vinham do exterior. A marca definitiva foi a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. A peça ainda não havia sido montada, apesar de ter sido escrita em 1933. Incorporando o humor agressivo oswaldiano às propostas do teatro da crueldade de Antonin Artaud, o Oficina levava ao extremo algumas das tendências apenas esboçadas por *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. O diretor José Celso Martinez Corrêa passou a exercer o papel de principal porta-

⁴⁸ Idem, p. 23.

⁴⁹ Costa, op. cit., pp. 129-30.

⁵⁰ Michalski, op. cit., p. 27.

⁵¹ Idem, p. 24.

voz do grupo, elaborando um teatro da crueldade à brasileira, onde a platéia era agredida verbal e até fisicamente visando torná-la consciente de seu conformismo, tentando incitá-la a algum tipo de reação, como ele mesmo declarou no início de 68:

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. Nem muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes (...) Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso com a grossura da apatia em que vivemos⁵³.

A proposta do Oficina causou muita controvérsia, mas foi aprovada como um evidente progresso pela maioria da crítica, que comemorou o que seria, enfim, a equiparação criativa do nosso teatro às vanguardas européias e americanas. Nessa perspectiva, a dramaturgia nacional teria vivido uma grande ascensão no período de 64 a 68. Todavia, Schwarz e Costa não são tão simpáticos assim ao Oficina e vêem um teatro brasileiro em decadência contínua desde o golpe de 64. Schwarz, por exemplo, critica a validade política do teatro da crueldade concebido pelo Oficina:

De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra [do Arena], à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em conseqüência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes⁵⁴.

Quanto à postura do Oficina de se manter como herdeiro do Arena, Costa acusa José Celso de estar “usurpando os créditos daqueles que criticava chamando de ‘festivos’ – daqueles que corriam da polícia no Rio de Janeiro enquanto ele mesmo ‘puxava uma fossa’ inspirada no existencialismo à Chiquita Bacana”⁵⁵.

No ano de 1968, o clima começava a dar mostras de tensão e euforia. Algo como só se havia visto no período pré-64. A sociedade civil vinha se organizando para pedir o fim da ditadura. Lideranças políticas que, no passado, haviam apoiado a deposição de João Goulart, começaram a defender a volta do estado democrático. Por sua vez, a juventude ia sendo cada vez mais influenciada pelo movimento de contracultura, que veio junto com o rock, o feminismo, a revolução sexual e as lutas pelos direitos das minorias. Se na Europa e Estados Unidos o movimento de contracultura contestou valores considerados ultrapassados e repressivos; no Brasil, a contestação teve como alvo um problema mais imediato: a existência de um governo autoritário, que impedia o mínimo exercício político dos seus cidadãos.

⁵² Boal, *Teatro do oprimido*, p. 197.

⁵³ Corrêa, “Depoimentos sobre o teatro brasileiro de hoje”, in *aParte*, nº 1, p. 21.

⁵⁴ Schwarz, op. cit., p. 86.

⁵⁵ Costa, op. cit., p. 174.

Nesse ambiente conturbado, no qual muitos acreditavam estar próximo o fim do regime militar, o musical *Roda-viva*, de Chico Buarque, foi montado sob a direção de José Celso (num trabalho independente). Essa nova incursão de Chico Buarque no teatro foi mais profunda, uma vez que agora o texto também era dele. Partindo de sua experiência pessoal, Buarque discutia em *Roda-viva* as relações entre o artista e a indústria cultural. Embora a peça seja chamada de “realização ingênua”⁵⁶ por Michalski, Costa vê diversas qualidades no texto de *Roda-viva*, entre elas a de ser “uma legítima produção inspirada nas lutas políticas do início dos anos 60”⁵⁷. A mesma boa vontade a estudiosa não demonstrou em relação à montagem de José Celso que, a seu ver, transformara o texto “em pretexto para o ataque de um diretor vanguardista às mesmas lutas e convicções que lhe deram origem”.⁵⁸

Discussões à parte, a montagem de *Roda-viva* consolidou uma tendência prenunciada desde a fase de “nacionalização dos clássicos” do Arena: a do fortalecimento do diretor, que passa a exercer o direito de montar um texto teatral a partir de sua leitura particular da mesma. Criavam-se assim as primeiras discussões sobre a fidelidade ou não do diretor em relação ao texto montado.

O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, jogou um balde d’água fria sobre a euforia contestatária que ia tomando conta do país. Mais uma vez, a esquerda brasileira foi pega no contragolpe.

5. Depois do AI-5:

Em 64, o golpe militar surpreendeu grande parte da sociedade, incluindo-se aí os intelectuais esquerdistas ligados ao teatro. Enquanto se aguardava como certa a revolução proletária, as forças reacionárias articularam-se e venceram sem enfrentar uma resistência efetivamente organizada por aqueles que se dispunham a lutar pela instauração de um regime socialista. Por sua vez, em 68, quando se supunha que a ditadura seria derrubada, os militares agiram primeiro e o regime foi endurecido. O AI-5 legalizou a repressão, que até então vinha sendo mais ou menos disfarçada.

O problema é interpretar o que tudo isto significou para o cenário teatral. Para Michalski, Prado e tantos outros, o teatro fora uma das primeiras e mais importantes frentes de resistência nos anos logo após o golpe, quando experimentou um extraordinário desenvolvimento, mas não teve condições de sobreviver ao AI-5. Já, para Schwarz e Costa, o

⁵⁶ Michalski, *Teatro sob pressão*, p. 35.

⁵⁷ Costa, op. cit., p. 187.

⁵⁸ Idem, *ibidem*.

teatro nacional pós-64 se perdeu em sua luta política e, por isso mesmo, só tendia a um progressivo definhamento, com ou sem AI-5.

Prado atribui o pioneirismo do teatro na resistência aos militares ao fato de que, inicialmente, o regime não teria se incomodado tanto com ele:

Logo após 1964, a comunidade teatral conheceu um momento de inesperada euforia, imaginando que poderia desempenhar uma importante função como centro de oposição ao regime. Calada a imprensa liberal e de esquerda, atemorizados os partidos, abolidos os comícios e a propaganda política, as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua opinião, guardadas certas precauções⁵⁹.

Em outras palavras, com exceção do CPC – banido por estar ligado a entidades sindicais – outras companhias teatrais foram deixadas razoavelmente em paz, por não serem vistas como grandes ameaças. Afinal, uma pequena sala localizada numa área nobre da cidade, cobrando ingressos de valor considerável, apresentando-se para algumas poucas centenas de pessoas não constituiria fonte de muitas preocupações.

Contudo, em 1968, acuado pela crescente onda de contestação popular, o governo militar radicalizou e desta vez o teatro não foi poupado. Verdade que, desde 1964, várias peças sofreram diversos tipos de censura, mas com negociação a maioria delas era liberada e seguia sua carreira sem mais problemas sérios. Na medida em que se sentia mais forte, o teatro nacional tomava atitudes para contestar a censura: carta aberta com 1.500 assinaturas, telegrama à Comissão de Direitos Humanos da ONU, conversas com o Serviço Nacional de Teatro até culminar na greve de 68, em que os artistas exigiam uma nova lei para a censura.

O governo parecia disposto a negociar e a ceder em alguns pontos. Pouco antes da decretação do AI-5, o então ministro Costa e Silva dera garantias de que o teatro não seria mais incomodado pela censura. Os artistas viram, nesta declaração e na promessa de revisão da lei, uma importante vitória da luta pela liberdade de expressão, mas estavam enganados. Após o AI-5, a censura agiu com uma ferocidade nunca vista.

Michalski garante que “o primeiro ano debaixo do jugo do AI-5 é trágico para o teatro”⁶⁰. Muita gente que ainda não fora incomodada pela censura passou a sentir sua pressão. O ambiente não era de lazer, muitos começaram a desaparecer misteriosamente. O medo fazia-se sentir. Na tentativa de se livrarem da censura, algumas peças eram tão mutiladas que não faziam mais o menor sentido quando montadas.

Após o AI-5, o governo não perseguia somente o teatro engajado, como fora o caso do CPC, até porque esse estava extinto. O teatro influenciado pela contracultura também

⁵⁹ Prado, *O teatro brasileiro moderno*, p. 120.

⁶⁰ Michalski, op. cit., p. 38.

era suspeito, pois propunha transformações que mexiam com a família patriarcal brasileira. O patriarcalismo é uma das instituições herdadas do colonialismo e liga-se a outras como a oligarquia e o latifúndio. Naquele momento, viu-se a contestação do primeiro como uma ameaça a uma estrutura que também incluía os outros dois, cuja manutenção os militares foram chamados a defender.

Ficou difícil fazer teatro no Brasil. Paranóicos, os censores viam suspeitas mesmo onde não havia nada. A maioria dos artistas abandonou qualquer pretensão política e voltou-se para o teatro comercial. Os que tinham maior ambição artística, faziam espetáculos calcados na beleza plástica de cenários, gestos e figurinos. O teatro foi ficando mudo e os poucos dramaturgos que insistiam no teatro político precisavam camuflar tão cuidadosamente suas intenções que nem sempre a platéia conseguia decifrar.

O Oficina entrou em crise a partir de 1970. No ano seguinte, Augusto Boal partia para o exílio após ser preso e torturado. Em 1974, José Celso teve o mesmo destino. É difícil, se não impossível, contabilizar ao certo quantas peças e artistas foram prejudicados pela censura. O regime militar logrou seu intento: desarticular a organização política que se instalara no teatro nacional desde que um grupo de estudantes decidiu trazer para o palco a realidade de um país que eles mal conheciam.

6. A hora de *Calabar*:

Esse era o clima da dramaturgia brasileira quando Ruy Guerra e Chico Buarque tiveram a idéia escrever *Calabar, o elogio da traição*, recorrendo à mesma proposta de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, entrelaçando passado e presente, segundo o “esquema analógico aplicável a situações semelhantes” formulado por Boal e pelo Arena. Buarque vinha de duas experiências ligadas ao teatro político-musical (*Morte e vida severina* e *Roda-viva*) e serviu-se delas para compor uma obra que questionava a história oficial que colocou Calabar na condição de traidor da pátria.

Diversas fórmulas do Arena foram revividas na elaboração de *Calabar*: o humor farsesco calcado no teatro de revista, a fusão entre MPB e teatro objetivando a resistência política à ditadura militar, falas de duplo sentido visando ludibriar a censura, questionamento da história oficial e da identidade nacional do Brasil. Também é provável que a montagem trouxesse algo da experiência do Oficina uma vez que seu diretor, Fernando Peixoto, era egresso daquela equipe teatral. Somando-se ainda certas idéias em voga no feminismo da época, pode-se perceber que *Calabar* estava bastante embebido do espírito de seu tempo.

A escolha do tema também tinha tudo a ver com o momento da concepção da peça. Ruy Guerra declarou, numa entrevista, que “antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição”⁶¹. Tal preocupação é facilmente compreendida se observarmos que o vocábulo “traição” era essencial ao discurso do regime militar.

José Luiz Fiorin analisa em profundidade esse discurso, procurando apreender os argumentos utilizados na legitimação do golpe e da ditadura. Em primeiro lugar, é preciso advertir que o regime de 64 nunca assumiu oficialmente seu caráter ditatorial e golpista e, nas fases mais rigorosas, puniu severamente os que ousassem dizer o contrário⁶². Sendo assim, como tal regime pôde justificar a deposição pela força de um presidente eleito democraticamente e a sistemática limitação da liberdade política e civil dos seus cidadãos? Fiorin conclui que a história do Golpe de 1964, contada pelo ponto de vista do regime, assume a estrutura de uma narrativa conservadora que se desenvolve da seguinte forma:

- a) Existe uma ordem inicial, baseada na propriedade privada dos meios de produção, de hegemonia burguesa e de exclusão das classes populares das decisões políticas. A ordem é vista como natural, pois fundamenta no “caráter nacional brasileiro”. Essa situação é, segundo a narrativa, um estado de equilíbrio e de justiça.
- b) Ocorre uma ruptura da ordem inicial, um *dano*, conforme a denominação proppiana das funções da narrativa. O dano leva a uma situação de desequilíbrio.
- c) Surge um “herói” (Forças Armadas) que restabelece a ordem rompida. O equilíbrio de dá, novamente, quando o “herói” vence o “vilão” (Goulart) e repara o dano⁶³.

Percebe-se que nesta narrativa de moldes tradicionais, João Goulart desempenha o papel de “vilão” que provocou o dano e levou a nação um estado de desequilíbrio que ameaçava sua verdadeira vocação e sua própria identidade. Mas como poderia ser vilão um homem que chegou à presidência por meios legítimos? Sendo alguém que enganou e traiu o povo:

O discurso quer mostrar que Goulart rompeu o contrato firmado com o povo e estabeleceu um contrato com o movimento comunista internacional (...) A ruptura contratual é tematizada pelo percurso da traição e Goulart passa a executar o papel temático do traidor. O aparecimento da traição é necessário para garantir a coerência do discurso, pois, sem ruptura do contrato entre o povo e o governo, não se poderia justificar a deposição de Goulart⁶⁴.

⁶¹ Buarque e Guerra, *Calabar, o elogio da traição*, p. X.

⁶² Isso pode ser visto claramente no preâmbulo do AI-5, onde se lê que “a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve (...) fundamentos e propósitos que visavam a dar ao país um regime que (...) assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo” (*Cronologia do funcionamento da Câmara dos Deputados*, p. 291).

⁶³ Fiorin, *O regime de 1964*, p. 66.

⁶⁴ Idem, p. 29.

Se esse raciocínio legitima o golpe (que os golpistas chamaram de “revolução”, numa apropriação ardilosa do discurso da esquerda), ainda é preciso justificar a supressão de liberdades civis e políticas. Aqui, mais uma vez, o tema da “traição” oferece amplas possibilidades. Jango não fora o único traidor da pátria, haveria outros com ele (os famigerados “comunistas” e “subversivos”), prontos a romper a “ordem natural” da sociedade brasileira, espalhando ódio entre irmãos, em suma, destruindo a nação.

O discurso militar “considera a nação como um querer-ser inato e homogêneo, expresso pelos objetivos nacionais permanentes. Nega, assim, a existência de interesses divergentes das diferentes classes da formação social”⁶⁵. Ou seja, no discurso do governo, o conceito de “nação” pressupunha a negação dos conflitos sociais, a favor de uma unidade radical, incompatível com qualquer divergência.

Por sua vez, nação e Estado estariam ligados indissolivelmente visto que “o Estado encarna a vontade da nação, está a serviço do bem comum e, portanto, situa-se acima dos interesses particulares de grupos ou de classes. O governo, que dirige o Estado, é, pois, a encarnação da vontade única da nação”⁶⁶.

Se a nação é uma unidade homogênea cuja vontade é encarnada pelo Estado, o qual por sua vez é dirigido pelo governo, segue-se que patriota é aquele que não diverge das decisões governamentais, deste modo “o governo detém o monopólio do patriotismo”⁶⁷. Se pátria, nação, Estado e governo se identificam, “divergir do governo é trair”⁶⁸.

Na cultura cristã, o termo “traição” tem uma carga profundamente negativa, pois remete a Judas Iscariotes, discípulo que traiu Jesus. Assim sendo, o traidor está ligado ao demoníaco, é um representante do mal. Por isso a perseguição aos opositores do governo seria justificável uma vez que estes eram reputados por traidores da pátria. Não se trataria de repressão ditatorial, mas de redenção do mal que perigava corromper toda a nação. Não por acaso, o regime militar denominava o golpe de 64 de “a redentora”.

Dispostos a questionar essa construção discursiva a partir de sua base, Chico Buarque e Ruy Guerra decidiram-se a fazer um elogio da traição. Para tanto, tomaram como suporte a história de Calabar. Contudo os tempos eram diferentes da época de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ao invés de se tornar um marco da resistência teatral posterior ao AI-5, *Calabar* se tornou uma áspera advertência aos que ainda nutrissem esperanças de dar prosseguimento à linhagem do teatro político nacional.

⁶⁵ Idem, p. 39.

⁶⁶ Idem, p. 41.

⁶⁷ Idem, p. 43.

Interditada a poucos dias de sua estréia, depois de ter sido aprovada pela censura prévia, *Calabar* tornou-se símbolo da repressão sobre o teatro. Sua proibição provocou pânico entre os produtores, uma vez que passar pela censura prévia não significava mais a garantia de apresentação da peça. Nessas condições, só um louco se arriscaria a montar um texto de conteúdo político. Quando o regime foi tomando o rumo da abertura democrática, o movimento do teatro político já havia sido desarticulado. E assim, com a experiência frustrada de *Calabar*, a fase mais polêmica e criativa do teatro brasileiro chegara a um melancólico fim.

O público só iria assistir à encenação da peça em 1980. Atento às inúmeras referências aos anos da ditadura militar, ele não percebeu o instigante diálogo que a peça estabelecia com textos clássicos de história do Brasil. Não percebeu também que – para além do ataque ao regime de 64 – *Calabar* discutia o processo de elaboração dos mitos nacionais e o uso destes na legitimação de estruturas sócio-políticas, terminando por questionar a própria feitura do discurso histórico e da identidade nacional.

⁶⁸ Idem, p. 71.

II - O discurso histórico sobre a presença holandesa no Brasil

Em seu romance *Baudolino*, o escritor italiano Umberto Eco narra o curioso dilema do bispo medieval Oto de Freising. Convicto de que o mundo estivesse envelhecendo e, portanto, destinado à decadência irreversível, o bispo Oto pôs-se a redigir a *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, na qual mostrava como tudo só fizera piorar desde que fora criado por Deus. Contudo, na mesma época em que começara a escrever sua *Chronica*, Oto foi convidado a ser o biógrafo oficial do imperador Frederico Barba Ruiva. Evidentemente o bispo deveria narrar os feitos do Barba Ruiva numa perspectiva positiva, mostrando como o imperador contribuía para a grandeza da humanidade de forma que, nas *Gesta Frederici*, Oto apresentava um mundo em franco progresso. “Assim, aquele santo homem, por um lado reescrevia a *Chronica*, na qual o mundo ia de mal a pior, e, por outro as *Gesta*, onde o mundo não podia senão melhorar”¹.

Esse exemplo extremo lembra-nos que a narrativa histórica depende das crenças e critérios pelos quais se rege o historiador. Afinal, a história nunca é neutra pois fatos ocorridos não significam nada por si só. É preciso que o homem, este ser simbólico, construa-lhes um sentido. Como aponta Hayden White, “uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência lógica ou estética, que as ligue entre si”². Pode-se narrar os mesmos fatos, dando-lhes significados completamente distintos.

Desde a *Poética* de Aristóteles há um esforço para se distinguir discurso histórico e discurso literário. Em sentido contrário White destaca o que há de comum entre eles quando afirma que “ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’”³. O discurso literário representa esta “realidade” de forma indireta, através de técnicas figurativas, mas ela precisa se relacionar com o universo extratextual para ser colocada na categoria de uma “verdade humana” tão “real” quanto os eventos históricos de que trata o historiador. De outro lado, o discurso histórico procura dar coerência e sentido a fatos isolados a fim de expressar também uma verdade. “É nesse duplo sentido que todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”⁴. O historiador, do mesmo modo que

¹ Eco, *Baudolino*, p. 41.

² White, *Trópicos do discurso*, p. 138.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, *ibidem*.

o artista, faz uso de “técnicas ficcionais de representação”. O discurso histórico, mesmo a contragosto de certas propostas historiográficas, não deixa de ser uma construção narrativa em que há autor, narrador, personagens e enredo (só para ficarmos em algumas categorias elementares).

O discurso construído em torno da figura de Calabar e da presença holandesa no nordeste brasileiro do século XVII não foge a essa norma. Estudando as narrativas construídas pelos mais diferentes historiadores, podemos perceber como cada um deles segue seu propósito particular e apresenta-nos versões distintas de um mesmo conjunto de fatos, escolhendo seus heróis e vilões.

Calabar dialoga com vários desses textos, emaranhando as diferentes versões dessa história numa outra versão, dialógica e polifônica por natureza. Dialogismo e polifonia são conceitos elaborados por Mikhail Bakhtin. Para ele, a linguagem é sempre dialógica, ou seja, ela se forma no diálogo, na interação entre as diversas vozes existentes na sociedade. Contudo apenas alguns discursos seriam polifônicos, isto é, permitiriam que esta multiplicidade de vozes se fizesse ouvir. A partir desses conceitos, Diana Luz Pessoa de Barros conclui que:

O diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz⁵.

Na peça de Ruy Guerra e Chico Buarque, muitas vozes podem ser ouvidas, inclusive as dos historiadores que serviram de fonte na elaboração do texto. O modo como *Calabar* entra em diálogo com tais fontes históricas será tema do próximo capítulo. No presente capítulo, propomos-nos a analisar cada uma destas narrativas indicadas pelos autores na bibliografia que aparecia até à 22^a edição do livro, a saber: *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*, de frei Manoel Calado do Salvador; *O domínio colonial holandês no Brasil*, de Hermann Wätjen; *Os holandeses no Brasil*, de Pieter Marinus Netscher; *História das lutas com os holandeses no Brasil*, de Francisco Adolfo Varnhagen; *Tempo dos flamengos*, Antônio Felipe Camarão e Henrique Dias, de José Antônio Gonsalves de Mello Neto e *Civilização holandesa no Brasil*, de José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro.

Antes de nos dedicarmos aos diferentes textos históricos, no intuito de inteirar melhor o leitor sobre o tema aqui tratado, faz-se conveniente um breve resumo dos acontecimentos que marcaram a tentativa de colonização do nordeste brasileiro por parte dos

⁵ Barros, “Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso”, in Barros e Fiorin, *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, p. 35.

Países-Baixos e da Companhia das Índias Ocidentais. Elaborado a partir das informações obtidas através das diversas obras por nós consultadas, tal resumo não deixa de refletir nossas próprias concepções, sendo, portanto, mais uma das muitas versões dessa história.

1. Holandeses no Brasil:

No século XVII, Portugal, uma das potências pioneiras das Grandes Navegações, começava a entrar em decadência. Em 1580, o Império Português caíra sob o domínio espanhol. Na mesma época, os Países-Baixos, liderados pela Holanda, surgiam como potência expansionista ao estabelecer uma parceria inédita entre governo e comércio. A fundação da Companhia das Índias Orientais permitiu-lhes a tomada de várias possessões portuguesas na Ásia. Sob controle espanhol, Portugal pouco podia fazer para defender suas colônias.

Tendo em vista o sucesso da Companhia das Índias Orientais, em 1621 foi fundada sua irmã siamesa: a Companhia das Índias Ocidentais, dirigida pelo Conselho dos XIX, cujo objetivo era estabelecer áreas de colonização holandesa nas terras banhadas pelo Atlântico. Novamente, o alvo mais fácil eram as colônias portuguesas na América, que uma vez dominadas poderiam tornar-se porta de passagem para as minas de ouro e prata da América espanhola. Após várias discussões e preparativos afins, decidiu-se empreender a conquista do Brasil. Tendo fracassado uma expedição enviada a Salvador, a Companhia optou pela conquista de Pernambuco, então a província mais rica graças à produção açucareira.

Em 1630, as tropas holandesas aportaram no Recife sem grande resistência, mas a conquista da colônia não foi imediata. O exército luso-espanhol, sob o comando do governador Mathias de Albuquerque (irmão do donatário da capitania, Duarte Coelho de Albuquerque), entrincheirou-se no interior e encurralou os holandeses no litoral. É difícil saber até que ponto os holandeses poderiam resistir à custa de víveres e água doce importados da Holanda, sem ter ainda posto as mãos nos engenhos de açúcar, que ficavam no interior. Por outro lado, não seria possível precisar quanto tempo a resistência luso-espanhola poderia ser sustentada com a débil ajuda da metrópole e sem poder exportar suas cargas de açúcar.

Nesta atmosfera de empate técnico, em 20 de abril de 1632, um mestiço desertor das fileiras portuguesas, Domingos Fernandes Calabar, bandeou-se para o lado dos holandeses, ensinando-os a desviar das emboscadas da guerrilha adversária e guiando-os pelo interior. Coincidência ou não, após a orientação de Calabar, os holandeses conseguiram uma série de vitórias e forçaram a retirada do exército luso-espanhol rumo à Bahia.

Em 1635, pouco antes de abandonar Pernambuco e contando com a ajuda de Sebastião do Souto, Mathias de Albuquerque tomou provisoriamente o povoado de Porto

Calvo, onde se encontrava Calabar. Como um dos itens do acordo da rendição holandesa, os portugueses exigiram a entrega do mestiço. Os holandeses acederam após receberem a garantia de que ele ficaria à mercê d'El-Rei, ou seja, de que seria julgado pelo rei da Espanha. Porém, Mathias decidiu ser ele o representante do rei Felipe II no Brasil e que, portanto, a ele cabia a prerrogativa de juiz. Assim, em 22 de julho de 1635, segundo a determinação do governador, Calabar foi garroteado e esquartejado como traidor.

Vendo que já havia um considerável território sob seu domínio, a Companhia procurou um governante capaz de confirmar o domínio territorial, pacificar a colônia e desenvolvê-la ao máximo para que, finalmente, os acionistas da Companhia e o governo dos Países-Baixos auferissem os lucros do empreendimento. Funda-se então a Nova Holanda e escolhe-se como governador o conde João Maurício de Nassau-Siegen. Nassau governou o Brasil holandês de 1637 a 1644.

Como se esperava dele, pacificou a colônia, ampliou seu território e incentivou seu desenvolvimento econômico. Mas além de suas obrigações diante da Companhia, Nassau tomou iniciativas que não estavam previstas: urbanizou Recife e fundou a Cidade Maurícia; construiu pontes, palácios, jardins, hospitais e até um observatório astronômico; manteve, em sua corte, intelectuais, artistas e cientistas da renascença; proclamou liberdade religiosa (limitada depois pelo Conselho); concedeu crédito agrícola aos senhores-de-engenho portugueses; tentou estabelecer a policultura para solucionar a crônica falta de víveres na colônia e lutou pela liberdade de comércio.

Proibida a escravidão dos índios, Nassau conquistou diversas possessões portuguesas na África para obter mão-de-obra escrava para as lavouras de cana-de-açúcar. Conquistou também outras capitanias brasileiras como Sergipe e Maranhão. Tentou conquistar a Bahia, mas foi derrotado. Tal derrota abalou a reputação de Nassau diante do Conselho dos XIX. Nesse ínterim, em 1640, Portugal havia retomado sua independência política, coroando D. João IV como seu novo rei. Livre da Espanha, Portugal assinou um armistício com a Holanda e começou a falar em recuperação das suas colônias.

Apesar da boa produtividade do Brasil holandês, a Companhia ainda estava no vermelho, pois os gastos superavam os ganhos. Os acionistas acusaram Nassau de administrar onerosamente e exigiram cortes orçamentais. Exigiram ainda que os senhores-de-engenho saldassem suas dívidas. Nassau, por sua vez, reclamou da falta de alimentos e de reforços militares, argumentou que as construções eram essenciais à infra-estrutura da colônia e alertou: indispor-se com os endividados senhores-de-engenho fomentaria uma revolta incontrolável, pondo em risco a existência da Nova Holanda.

O conflito entre Nassau e a Companhia foi-se tornando insustentável até que o conde renunciou, voltando para a Holanda. Seus sucessores seguiram à risca as ordens do Conselho, cortando despesas, diminuindo as tropas e cobrando as dívidas dos senhores-de-engenho. Revoltados, estes últimos se aliaram aos luso-brasileiros da Bahia, expulsando os holandeses do Brasil em 1654. O discurso histórico consagrou como heróis das batalhas contra os holandeses o luso-brasileiro André Vidal de Negreiros, o reinol João Antônio Vieira (nascido na Ilha da Madeira), o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão.

2. As obras históricas:

Muitas linhas têm sido dedicadas à compreensão e interpretação desse período da história brasileira, algumas no intuito de explicar, atacar ou defender as atitudes de Calabar. Nas narrativas oficiais brasileiras, em meio a vários heróis, o mestiço recebeu o papel de vilão. Uma verdadeira babel discursiva tem sido erguida em torno de sua figura, procurando desvendar/construir a significação de seus atos: Por que ele, após ter lutado bravamente no exército luso-espanhol, passou para o lado holandês?

Alguns o viram como um idealista que sonhou com a implantação de uma sociedade renascentista no nordeste brasileiro graças à colonização holandesa (Nassau seria a resposta a este sonho?). Porém a maior parte dos que falaram a seu respeito, tomaram-no por traidor da pátria. Tanto que “ainda hoje são bem conhecidas as expressões ‘calabar’ e ‘calabarismo’ como sinônimos de traidor e traição”⁶.

Ao escrever a sua própria versão da história, Buarque e Guerra assumem um diálogo intenso com algumas dessas obras, às quais voltamos agora nossa atenção. A bibliografia usada pelos dois autores é bastante variada, contando com obras de épocas diferentes, escritas por historiadores de diversas nacionalidades. Tais textos serviram como matéria-prima a partir da qual Buarque e Guerra elaboraram seu próprio discurso. Como veremos depois, trechos inteiros de alguns destes escritos são usados na peça, num trabalho de colagem que obtém efeitos surpreendentes.

São quatro historiadores brasileiros (Varnhagen, Gonsalves de Mello, José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro), um lusitano (frei Manoel Calado), um holandês (Netscher), um inglês (Boxer) e um alemão (Wätjen). Rodrigues e Ribeiro juntaram forças para redigir *Civilização holandesa no Brasil*. Já Gonsalves de Mello comparece com três obras: *Tempo dos flamengos*, *Antônio Felipe Camarão* e *Henrique Dias*; a primeira é uma

⁶ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 224.

narrativa de maior fôlego, as duas últimas são biografias curtas que posteriormente foram reunidas a outras, originando a coletânea *Restauradores de Pernambuco*.

A) *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*, de Calado:

O mais antigo depoimento em língua portuguesa sobre a presença holandesa no Brasil, *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*, foi escrito por uma testemunha ocular dos acontecimentos, o frei português Manoel Calado do Salvador. Sua primeira publicação data de 1648, quando ainda nem tinha se dado a expulsão definitiva dos holandeses. O frade nasceu em Portugal e no começo da década de 1620 viera ao Brasil, onde possuiu uma propriedade rural e prestou assistência religiosa na área de Porto Calvo, berço natal de Calabar, onde conheceu o mestiço e sua família.

Pela sua própria narrativa, somos informados de que o frei estava em Porto Calvo quando da sua conquista pelos holandeses e continuava lá quando da reconquista do povoado por Mathias de Albuquerque. De forma que Calado teria presenciado a captura e a condenação de Calabar à morte, tendo recebido a incumbência de ouvir a última confissão do condenado. Ele também teria sido o responsável por salvar os moradores de Porto Calvo, aplacando a ira dos holandeses pela execução de Calabar. Após esses fatos, Calado diz ter organizado um grupo de guerrilheiros portugueses que muito perturbava os holandeses até que, por convite de Nassau, mudou-se para o Recife, onde conviveu intimamente com o governo holandês. Com a partida de Nassau, Calado teria participado então dos primeiros preparativos da Insurreição Pernambucana, que expulsou os holandeses de Pernambuco.

O frei-historiador tem um estilo eclético e polêmico, fazendo uma mescla de sermões religiosos, poemas decassílabos de gosto duvidoso, acontecimentos miraculosos e um modo de narrar abrilhantado por uma grande dose de sarcasmo. Por fugir das regras convencionais de uma narrativa histórica barroca, *O valeroso lucideno* foi desprezado por seus contemporâneos e execrado pelos historiadores do século XIX, que advogavam uma história científica. Em compensação, agradou em cheio aos historiadores do século XX, pela facilidade com que se presta a análises baseadas numa “história das mentalidades”, ou pela quantidade de informações que dá sobre o cotidiano da época. Prefaciando a quarta edição de *O valeroso lucideno*, Gonçalves de Mello afirma:

Este livro de Frei Manoel Calado do Salvador oferece-nos o mais importante testemunho, em língua portuguesa, de um contemporâneo: participante de acontecimentos marcantes da história daqueles anos; convivente com personagens

que fizeram história, em um episódio cuja importância transcende muito além da Restauração Pernambucana⁷.

Há os que além de criticá-lo, põem em dúvida algumas de suas mais importantes declarações, como é o caso de frei Jaboatão⁸. Em seu livro *Novo orbe seráfico*, Jaboatão dá pouco crédito à atuação de Calado como guerrilheiro e afirma que a confissão de Calabar não teria sido tomada por Calado, mas por cinco frades franciscanos.

Cabral de Mello informa que *O valeroso lucideno* foi a primeira das narrativas sobre as guerras de Pernambuco encomendadas e patrocinadas por João Antônio Vieira⁹. As outras duas obras “vieiristas” seriam o *Castrioto lusitano*, de Frei Rafael de Jesus e *Nova Lusitânia ou história da guerra brasílica*, de Francisco de Brito Freire¹⁰. Não por acaso, nesses livros Vieira é descrito como o maior herói da restauração. Realmente, antes de iniciar seu primeiro capítulo, Calado insere um poema, uma *Aclamação*, onde declara:

A liberdade restaurada canto,
Obrada por a espada portuguesa
Guiada pela luz do Pólo Santo,
(terrena obra, mas celeste empresa)
Canto um João, que é terror e espanto
Do belga, e quebrantou sua braveza,
E de seus esquadrões em tempo breve
Muitos triunfos, e vitórias teve¹¹.

Todavia, o próprio Calado dá à sua obra outro objetivo além do elogio puro e simples a Vieira. Como o título indica *O valeroso lucideno*, ou seja, o valoroso lusitano, tem por principal objetivo engrandecer a atuação dos portugueses nas batalhas que travou para reconquistar sua independência e o controle de seus antigos domínios coloniais:

Somente para que os soldados valorosos portugueses cobrassem alento, sabendo que se escreviam suas proezas, mando diante esta sentinela perdida a descobrir o campo, e se o achar seguro de inimigos, tomarei esforço para obras mais altas, e continuarei com a segunda parte que me fica entre as mãos e já pode ser que seja com mais honra, e proveito, e com mais alívio dos católicos cristãos; mais glória de S. Majestade, e acrescentamento em sua Monarquia, e Império. Pus-lhe: *O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade*; porque (segundo se verá no discurso deste tratado) tudo convém com propriedade ao valor do braço português¹².

Não à toa, a obra abre com um poema em dedicatória a D. Teodósio, príncipe de Portugal. Portanto para Calado, a restauração pernambucana era uma parte do todo maior da Restauração Portuguesa, a partir da qual, ele supôs, o Império Português retomaria sua antiga

⁷ Gonçalves de Mello, in Calado, *O valeroso lucideno*, p. xxi.

⁸ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 91.

⁹ Idem, p. 72.

¹⁰ Cabral de Mello noticia que o *Castrioto* e *Nova Lusitânia* foram mais divulgados do que *O valeroso lucideno*, servindo de base para os historiadores que vieram depois. Mas, o mesmo Cabral de Mello assegura que os textos de Rafael de Jesus e de Brito Freire foram quase decalcados do texto de Calado, de modo que, no fim das contas, *O valeroso lucideno* é a fonte primária do discurso histórico oficial luso-brasileiro sobre os holandeses no Brasil.

¹¹ Calado, op. cit., p. 25.

¹² Idem, p. 11.

glória. Tanto que ao narrar a restauração portuguesa, o frei-historiador tece um longo sermão sobre a queda e o presumido ressurgimento do Império Português. Tendo como modelo as narrativas históricas bíblicas, Calado compara Portugal a Jerusalém e atribui a decadência lusitana à vontade divina, como punição à ingratidão dos portugueses:

Vendo-se os portugueses tão prósperos, e abundantes, deram entrada aos vícios, entrou com eles a soberba, confiaram mais do que convinha em seu valor, e esforço, se esqueceram de dar a Deus as devidas graças, por os benefícios que de sua liberal mão haviam recebido; e como a ingratidão; é um pecado que mais provoca a Deus a executar sua ira, e justiça, começa Deus a castigá-los para que tornassem ao verdadeiro caminho, que encaminha para o céu¹³.

Tal punição consistiria na submissão temporária à coroa espanhola e na perda de várias colônias, entre as quais estaria a perda do norte do brasileiro para os holandeses. Porém, após ter pesado Sua mão sobre os portugueses, Deus voltaria com Sua misericórdia e lhes restauraria a antiga glória. O momento da restauração iniciar-se-ia com a aclamação do rei D. João IV e prosseguiria com a recuperação das colônias. A restauração portuguesa seria um sinal do retorno da boa-vontade divina sobre os lusitanos¹⁴.

Se a decadência do Império Português é atribuída à Providência, o mesmo se dá com Pernambuco. O primeiro capítulo de *O valeroso lucideno* – “Da origem da destruição, e ruína de Pernambuco” – é outro longo sermão em que o frei interpreta a tomada da capitania como sendo uma punição divina aos pecados dos moradores (desse sermão, Buarque e Guerra retiram diversas partes para compor o sermão pregado pelo frei na abertura de *Calabar*). “Da origem da destruição, e ruína de Pernambuco” apresenta Pernambuco, antes da invasão holandesa, em termos de um verdadeiro paraíso terrestre:

Era aquela república antes da chegada dos holandeses a mais deliciosa, próspera, abundante, e não sei se me adiantarei muito se disser a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro. O ouro, e a prata era sem número, e quase não se estimava; o açúcar tanto que não havia embarcações para o carregarem cada dia (...) O fausto, e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre, e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata (...) As mulheres andavam tão louças, e tão custosas, que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos, e outras sedas, senão que arrojavam as finas telas, e ricos brocados. E eram tantas as jóias com que se adornavam, que pareciam chovidas em suas cabeças, e gargantas as pérolas, rubis, esmeraldas, e diamantes (...) tudo eram delícias, e não parecia esta terra senão um retrato do terreal paraíso¹⁵.

Condição que perdurou até que os moradores se deixaram corromper pela cobiça:

Entrou nela o pecado, foram-se os moradores dela, entre a muita abundância, esquecendo de Deus; e deram entradas aos vícios, e sucedeu-lhes o que aos que vieram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a

¹³ Idem, pp. 161-2.

¹⁴ Idem, p. 156.

¹⁵ Idem, ibidem.

Sodoma, e Gomorra, e às mais cidades circunvizinhas, que foram abrasadas com fogo do céu¹⁶.

Daí porque Deus decidiu-se a entregá-los nas mãos dos holandeses, tendo mesmo enviado um “profeta” para alertá-los sobre Seu juízo:

Finalmente os desaforos iam tanto de foz em fora, que subindo ao púlpito, em um dia solene, o Padre Fr. Antônio Rosa (...) disse estas palavras: *De Olinda a Olanda não há aí mais que a mudança de um i, em a, e esta vila de Olinda se há de mudar em Olanda, e há de ser abrasada por os olandeses antes de muitos dias; porque pois falta a justiça da terra, há de acudir a do céu*. E assim o como dito padre o ameaçou assim sucedeu em breves dias¹⁷.

Os sermões têm um importante papel na obra de Calado porque através deles o frei confere significados aos fatos narrados. A visão histórica de Calado é fundamentalmente teocêntrica: tudo ocorre por vontade e desígnio de Deus, os homens são instrumentos dessa vontade. Em *O valeroso lucideno*, o Império Português compara-se a uma nova versão de Israel: um povo escolhido para ser abençoado, mas que foi castigado por sua infidelidade, caindo nas mãos de nações inimigas. Mas quando ele se arrependesse, Deus voltaria a auxiliá-lo e o Império Português (do qual Pernambuco é uma parte) se tornaria grandioso outra vez. De forma que a narrativa de Calado obedece ao seguinte esquema, tanto ao tratar do todo (que, para Calado, é o Império Português), quanto ao tratar da parte (no caso, Pernambuco): Graça Divina – Pecado – Punição – Arrependimento – Restauração.

Simplificando ainda mais, esse esquema pode ser colocado nos mesmos termos da narrativa tradicional como descrita por Vladimir Propp¹⁸: ordem inicial de equilíbrio – malfeitoria – reparação da malfeitoria por um herói. Pernambuco, antes da invasão holandesa, seria um “paraíso terreno” pela graça de Deus (ordem inicial de equilíbrio); os moradores pecam, provocando a ira divina que envia os holandeses como instrumento de castigo (malfeitoria); em sofrimento, os pernambucanos clamam por misericórdia e Deus envia heróis que salvem seu povo (restauração da malfeitoria). Em *O valeroso lucideno*, João Antônio Vieira é o maior desses heróis, o instrumento divino da restauração pernambucana.

Desde o início da narrativa, Calado tem o cuidado de explicitar que seus heróis não são “pecadores” como o resto da população. Enquanto aqueles seriam “uma luzida tropa de gente, entre os valorosos, e honrados (...) com grande ânimo de defender a terra”¹⁹, estes

¹⁶ Idem, p. 39.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Propp, *A morfologia do conto*. Nessa obra, hoje muito conhecida, Propp analisa as narrativas populares, encontrando uma estrutura subjacente a todas elas, baseada nas funções que as personagens exercem. Propp chega ao número de 31 funções, mas conclui que as únicas obrigatórias são a malfeitoria ou a falta (que se excluem mutuamente). Por sua vez, estas funções apresentam um caráter binário, de modo que à malfeitoria sucede necessariamente a reparação da malfeitoria e à falta sucede a reparação da falta.

¹⁹ Idem, p. 43.

outros seriam “ricaços, e de inchadas barrigas, que como não estavam acostumados a morrer, tudo era por inconvenientes a tal determinação”²⁰.

Segundo o frei, o culpado pelo desempate que levou à derrocada do exército luso-espanhol foi o Conde de Bagnuolo, um napolitano enviado pelo governo espanhol para assumir o comando da resistência pernambucana: “Em resolução, desde o tempo em que o Conde de Bagnuolo entrou em Pernambuco, logo os sucessos da guerra foram caminhando de mal a pior”²¹. A liderança desastrosa do napolitano teria favorecido os holandeses e, neste momento de angústia, muitos fracos de espírito traíram seu povo, passando para o lado adversário. É esse o ponto em que Calado apresenta Calabar e os motivos de sua deserção:

Neste tempo se meteu com os flamengos um mancebo mameluco, mui esforçado, e atrevido, chamado Domingos Fernandes Calabar, o qual (...) travou grande amizade com Sigismundo Vandscop, (...) ao qual tomou por compadre de um filho que lhe nasceu de uma mameluca, chamada Bárbara, a qual levou consigo, e andava com ela amancebado (...) e a causa de se meter com os inimigos este Domingos Fernandes Calabar foi o grande temor que teve ser preso, e castigado asperamente por o Provedor André de Almeida, por alguns furtos graves, que havia feito na fazenda d’El-Rei²².

O frei afirma que a orientação de Calabar ajudou os holandeses a conquistarem o interior de Pernambuco. Mas ele não é o único a quem Calado acusa de traidor. Ao longo de todo seu texto, ele garante que haveria muitos outros traidores, porém, curiosamente, nunca cita seus nomes. Apenas o nome de Calabar é citado.

A captura e morte do mestiço são descritas detalhadamente em *O valeroso lucideno*, a começar pela narrativa da reconquista de Porto Calvo pelas forças de Mathias de Albuquerque, graças ao contra-espião Sebastião do Souto, “um mancebo mui animoso e atrevido”²³. Calado garante que os holandeses não se esforçaram por livrar o mestiço, entregando-o como bode expiatório a fim de preservar suas próprias vidas. O frei não se furta a advertir: “este é o pago que eles [os holandeses] costumam a dar aos que deles se fiam, que se servem deles enquanto os hão mister, e no tempo da necessidade, e tribulação os deixam desamparados, e entregues à morte”²⁴.

Todavia, Calado não faz de Calabar o maior vilão de sua narrativa. Ele o trata mais como um fraco de espírito que renegou seu povo por motivos vis, recebendo a paga por seus atos. Uma vez condenado Calabar, o frei é bastante complacente com ele, deixando até transparecer certa comoção ao relatar a última confissão do mestiço:

²⁰ Idem, ibidem.

²¹ Idem, p. 48.

²² Idem, ibidem.

²³ Idem, p. 57.

²⁴ Idem, p. 59.

[Calabar] se confessou com muitas lágrimas, e com punção de espírito, segundo demonstrava, entendeu o padre, que com muito e verdadeiro arrependimento de seus pecados, segundo o que o juízo humano pode alcançar²⁵.

Calado ainda revela que, em sua confissão, Calabar teria fornecido o nome de vários portugueses que estariam ajudando os flamengos, contudo tais figuras teriam sido protegidas por Mathias de Albuquerque por se tratarem de gente poderosa:

Chegou neste tempo onde ele estava com o padre o Ouvidor João Soares de Almeida com o Escrivão Vicente Gomes da Rocha, e lhe perguntou que se sabia que alguns portugueses haviam sido traidores, e tratavam com o inimigo secretamente, levando-lhe, ou mandando-lhe avisos do que entre nós se fazia, que o declarasse? Ao que ele respondeu, que muito sabia, e tinha visto nesta matéria, e que não eram os mais abatidos do povo os culpados (...) Avisou o padre sobre o caso a Matias de Albuquerque de algumas cousas pesadas que o Calabar tratou com ele (...) o qual em o ouvindo mandou que não se falasse mais nesta matéria, por não se levantar alguma poeira, da qual se originassem muitos desgostos, e trabalhos²⁶.

Por fim, o frei dá ares de “queima-de-arquivo” à execução sumária do mestiço:

Tanto que apontou a noite se pôs a soldadesca em ordem, e (...) tiraram ao Calabar da prisão, e a um esteio que ali estava junto à casa lhe deram garrote, e o fizeram em quartos, (...) e com tanta pressa, que nem lugar lhe deram a se despedir, e pedir perdão aos circunstantes, como queria, receosos de que dissesse, ou declarasse algumas cousas pesadas, o que ele não tinha intenção de fazer, segundo o havia prometido ao padre²⁷.

Calado não hesitou em atribuir a Calabar a pecha de traidor, mas sempre frisava que haveria outros, muito mais influentes e importantes. Também não atribuiu ao mestiço a culpa pela vitória holandesa: a culpa seria do pecado dos moradores. Se o frei responsabiliza alguém pela derrocada da guerrilha de resistência montada por Mathias de Albuquerque, este alguém é o Conde de Bagnuolo. Ele chega mesmo a insinuar que, mais do que vingança ou punição, a morte de Calabar representou, para a liderança luso-espanhola, o silenciamento de uma testemunha que sabia demais.

Os choques religiosos entre calvinistas e católicos também recebem espaço em *O valeroso lucideno*, pois estar sob o domínio dos “hereges holandeses” seria parte da punição divina. Nesses embates, o frei se coloca como o último baluarte da “verdadeira religião”, impedindo a total depravação da capitania. Assim, por exemplo, no banquete de comemoração pela tomada de Porto Calvo, o frei teria repreendido Lictart por beber vinho em utensílios consagrados (cena reproduzida em *Calabar*)²⁸. Na verdade, esse é um dos muitos episódios em que Calado se coloca como defensor da fé católica para justificar sua crescente aproximação com o poder holandês, o que culminou na sua ida para a corte nassoviana.

²⁵ Idem, p. 61.

²⁶ Idem, p. 61.

²⁷ Idem, ibidem.

²⁸ Idem, p. 55.

Não deixa de ser suspeito que alguém que se mostrava tão envolvido na batalha de resistência pernambucana, tão declaradamente pró-Portugal, tão antipático aos calvinistas holandeses, tenha gozado de tanta intimidade com o governo de Nassau. Não à toa, Calado dispensa grande parte de sua narração a explicar este comportamento. O frei assegura que agiu interessado unicamente no bem-estar espiritual da comunidade católica de Pernambuco após muita insistência dos moradores e do próprio João Maurício de Nassau²⁹ (outro episódio em que trechos inteiros de *O valeroso lucideno* são reproduzidos em *Calabar*).

Calado tornou-se uma espécie de sacerdote católico principal, protegido por Nassau, depois que todos os demais clérigos fiéis ao Vaticano foram expulsos do Brasil holandês. Ele desempenhou um papel estratégico na política nassoviana: sua presença garantia a ministração dos sacramentos aos católicos da Nova Holanda, evitando que eles mantivessem ligações com os sacerdotes portugueses da Bahia, os quais insuflavam os fiéis contra o domínio calvinista. Não por acaso, Calado chegou a ser ameaçado de excomunhão pelo bispo baiano. Na ânsia de comprovar sua total lisura em aceitar um tão estreito convívio com os “hereges”, o frei assegura que “ali naquele sítio fez mais serviços a Deus, e foi de mais proveito às almas de muitos, do que o fazia morando fora, e no campo”³⁰.

Calado dedica uma grande parte de sua narrativa a Nassau. Como no seu esquema narrativo a dominação holandesa representa o ápice do castigo divino, o governo nassoviano só pode ser descrito como uma era de provações. Por outro lado, como o próprio frei declara-se um dos melhores amigos de João Maurício, algumas qualidades ele precisa encontrar no conde. Conseqüentemente, o julgamento do frei sobre Nassau é bastante ambíguo.

Ele elogia a educação de Nassau e respeita sua origem nobre, caracterizando-o como “benévolo e afeiçoado aos portugueses”³¹, mas também o descreve como sendo um narcisista, facilmente impressionável por quaisquer lisonjas, presentes e mimos. Devidamente paparicado, o conde se mostraria “agradecido, e favorecia de sorte aos portugueses, que lhe parecia que tinham nele pai, e lhe aliviava muito a tristeza, e dor de se verem cativos”³².

No texto de Calado, a urbanização de Recife e a construção da Cidade Maurícia são narradas com doses de ironia e espanto, como se fossem frutos da inconseqüência de um menino entretido com um novo brinquedo (tom que será reproduzido em *Calabar*).

Ele mesmo [Nassau], com muita curiosidade, lhe andava deitando as medidas, e endireitando as ruas, para ficar a povoação mais vistosa, (...) também fez ali uma casa de prazer, que lhe custou muitos cruzados, e no meio daquele areal estéril, e

²⁹ Idem, pp. 102-3.

³⁰ Idem, p. 111.

³¹ Idem, p. 103.

³² Idem, p. 112.

infrutuoso plantou um jardim, e todas as castas de árvores de fruto que se dão no Brasil, e ainda muitas que lhe vinham de diferentes partes, e a força de muita outra terra frutífera, trazida de fora em barcas rasteiras, e muita soma de esterco, (...) pôs neste jardim dois mil coqueiros (...) e por outras partes muitos parreirais, e tabuleiros de hortaliça, e de flores, com algumas casas de jogos, e entretenimentos, aonde iam as damas, e seus afeiçoados a passar as festas no verão (...) e o gosto do Príncipe era que todos fossem ver suas curiosidades, e ele mesmo por regalo as andava mostrando, e para viver com mais alegria deixou as casas aonde morava, e se mudou para o seu jardim com a maior parte de seus criados³³.

Quanto ao jardim botânico e ao mini-zoológico, Calado intriga-se com o fato de que qualquer “animal esquisito que podia achar no sertão”³⁴ era trazido pelos moradores e aceito com alegria por Nassau, de modo que “não havia coisa curiosa no Brasil que ali não tivesse”³⁵. Parece ter sido difícil para o frei compreender o motivo de tanto interesse pela fauna e pela flora do Brasil. Calado também não se mostra muito impressionado com as pesquisas científicas ou com projetos artísticos patrocinados pelo conde, falando pouco deles.

Outra característica desabonadora de Nassau seria a ganância, defeito que Calado atribuía a todos holandeses. Nesse ponto, fica claro o choque cultural entre os monarquistas portugueses católicos e os capitalistas protestantes flamengos. O frei não esconde seu desprezo perante o sistema governamental dos Países-Baixos, alicerçado no poder financeiro da Companhia das Índias Orientais e da sua irmã menor, a Companhia das Índias Ocidentais. O próprio Calado afirma ter tido a ousadia de dizer a Nassau que:

Vossa Excelência representa a Companhia das Índias Ocidentais, que são uns mercadores, e alguns deles judeus, a quem o Senhor Príncipe de Orange chama por vós, e a gente ordinária por vossa mercê (...) O Governador da Bahia representa a Sua Majestade El-Rei de Portugal Dom João o Quarto (...) vai muita diferença na representação de um rei soberano a mercadores³⁶.

Para comprovar a ganância do conde, o frei denuncia diversas falcatruas em que Nassau teria se envolvido. Uma dessas tramóias seria o caso da ponte entre o Recife e a Cidade Maurícia, mais uma cena em que Buarque e Guerra praticamente decalcam de *O valeroso lucideno*. Segundo Calado, a tal ponte, iniciada em pedra, teria sido uma obra superfaturada, concebida com o objetivo de desviar dinheiro dos cofres da Companhia. Desconfiada, a Companhia suspendeu as verbas quando a ponte estava no meio, mas Nassau insistiu e teria terminado a obra com madeira, às suas próprias custas³⁷. Na inauguração da mesma, o conde teria demonstrado toda sua cupidez ao usar de artimanhas para fazer um boi voar e, assim tomar dinheiro aos incautos:

³³ Idem, p. 111.

³⁴ Idem, p. 112.

³⁵ Idem, p. 112.

³⁶ Idem, p. 228.

³⁷ Idem, p. 242-3.

E para o primeiro dia que a gente havia de passar por a ponte grande para o Recife, ordenou o Príncipe uma festa, (...) mandou esfolar um boi inteiro, e encher-lhe a pele de herva seca, e o pôs encoberto no alto de uma galeria, que tinha edificada no seu jardim; e logo pediu a Melchior Alures emprestado um boi muito manso, (...) e o fez subir ao alto da galeria, e depois de visto do grande concurso de gente que ali se ajuntou, o mandou meter dentro em um aposento, e dali tiraram o outro couro de boi cheio de palha o fizeram vir voando por umas cordas com um engenho, e a gente rude ficou admirada, e muito mais a prudente, vendo que com aquela traça ajuntara ali o Conde de Nassau tanta gente para a fazer passar por a ponte, e tirar aquela tarde grande ganância, e tanta gente passou de uma para outra parte, que naquela tarde rendeu a ponte mil, e oitocentos florins, não pagando cada pessoa mais que duas placas à ida, e duas à vinda³⁸.

Apesar de todos os defeitos atribuídos ao conde, o frei considera-o um governante simpático ao povo, aliviando o peso da submissão aos “hereges calvinistas” a ponto de ser considerado pelos moradores como seu “Santo Antônio”, ou seja, seu protetor. Mas nem Nassau seria capaz de anular totalmente o padecimento dos pernambucanos nas mãos dos “cruéis” holandeses. Daí porque Calado descreve longamente as injustiças e atrocidades que teriam sido afligidas aos moradores, mesmo durante o governo nassoviano.

Segundo *O valeroso lucideno*, a desavença entre Nassau e a Companhia foi provocada porque o conde estaria esbanjando dinheiro para levar uma vida principesca na América. A discórdia resultou na renúncia de Nassau e os moradores teriam ficado preocupados por perder seu defensor. Quanto ao “ganancioso” conde, este teria deixado o Brasil “com lágrimas nos olhos, mostrando o sentimento de se apartar de Pernambuco, aonde havia adquirido a mãos lavadas tanta cópia de ouro”³⁹.

Com a partida de Nassau, o tormento dos luso-brasileiros teria chegado ao auge, desencadeando, enfim, o processo de reparação da malfeitoria que culminou com a restauração do poderio português sobre todo o território brasileiro. É chegada a hora dos heróis da pátria (lembrando que, para Calado, a pátria era Portugal) agirem. E embora Vieira seja o principal herói de Calado, o frei dá espaço para muitos outros, dos quais Sebastião do Souto, o índio Antônio Felipe Camarão e o negro Henrique Dias aparecem em *Calabar*.

Os registros históricos nos dão conta de índios que apoiaram os portugueses e índios que apoiaram os holandeses. O índio católico Camarão era o principal líder das tribos que ficaram do lado lusitano, por isso Calado o faz um exemplo de fidelidade, declarando que “este índio foi o mais leal soldado que El-Rei teve nesta guerra”⁴⁰, tendo recebido a recompensa dos justos:

E tantas bravezas, e obras heróicas fez no decurso desta guerra este Antônio Puti (ou o que tanto monta Camarão) que S. Majestade lhe deu Dom, e o fez cavalheiro do

³⁸ Idem, p. 243.

³⁹ Idem, p. 244.

⁴⁰ Idem, p. 46.

hábito de Cristo, e lhe deu título de governador, e capitão-general de todos os índios do Brasil: e os fidalgos portugueses, e governadores do Estado se prezam muito de o admitir entre si, e lhe fazem muita honra, e cortesia, não só por seu grande valor, e esforço, se não por seu bom natural, honrado procedimento, e cristandade, e mui zeloso do serviço de Deus, e dos santos⁴¹.

Por outro lado, os índios aliados dos holandeses são descritos como selvagens, ferozes, cruéis e ingratos: “bem se deixa ver claramente a raiz desta má progênie em sua língua, na qual não tem L, nem R, nem F, no que apregoam, que é gente que não tem Lei, nem Rei, nem Fé”⁴². Daí a natureza desregrada que teria levado tais índios a “traírem” o senhorio português, se tornando “a causa, e o principal instrumento de os holandeses se apoderarem de toda a Capitania de Pernambuco, e de a conservarem tanto tempo”⁴³. Camarão é o contraponto a estes “infiéis”, servindo de modelo para os demais indígenas.

Henrique Dias desempenha o mesmo papel, só que perante os negros. Sua disposição ao sacrifício é exaltada no episódio em que perde uma mão no campo de batalha. Como recompensa, Dias foi considerado “governador dos negros do Brasil” e recebeu de Calado um “branqueamento” moral. No que considera o maior elogio que se poderia fazer, o frei declara que Dias era “negro na cor, porém branco nas obras, e no esforço”⁴⁴.

O outro herói, Sebastião do Souto (aquele que provocou o episódio que resultou na morte de Calabar) não é menos enaltecido por Calado, embora o frei manifeste espanto ao narrar sua morte quase suicida. O fato se deu durante o ataque frustrado de Nassau à Bahia:

Este capitão foi morto nesta empresa, e não sei se diga por sua culpa, porque havendo em um só dia dado três gloriosos assaltos ao inimigo, aonde lhe matou muita gente, no fim destes bons sucessos, levado do orgulho e da generosidade de seu coração, se apresentou em público aos holandeses, e lhes disse: *Ah cães, que a todos vos hei de tirar as vidas, porque eu sou o Capitão Souto, que tantas vezes vos tenho feito fugir de Pernambuco*; então disparou toda uma fileira do inimigo os mosquetes, e lhe meteu uma bala por os peitos, da qual morreu daí a poucas horas, dando-lhe Deus lugar de primeiro se confessar com o Bispo Dom Pedro da Silva de Sampaio, e foi enterrado com a solenidade que a opressão, e abertura presente deu lugar, porém foi sua morte mui sentida de todos⁴⁵.

A cena da morte de Sebastião do Souto está presente em *Calabar*, apesar de ter sofrido importantes alterações. Na peça, o semi-suicídio da personagem ocorre em Recife e não durante o cerco dos holandeses a Salvador.

Esses e outros heróis teriam sido os instrumentos humanos a partir dos quais Deus devolveu o norte do Brasil ao Império Português, restaurando a glória de ambos. Não obstante, Calado encerrou *O valeroso lucideno* antes da definitiva expulsão dos holandeses.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² Idem, p. 67.

⁴³ Idem, *ibidem*.

⁴⁴ Idem, p. 86.

⁴⁵ Idem, p. 96.

Porém, o esquema que sua narrativa desenvolve não deixa margem à dúvida sobre qual seria o desfecho final, principalmente porque o frei passa a acrescentar ocorrências milagrosas intervindo a favor dos luso-brasileiros. Despido de seu tom teocêntrico e pró-lusitano, *O valeroso lucideno* serviu como modelo narrativo para a maioria dos historiadores brasileiros que falaram do Brasil holandês nos séculos subseqüentes.

B) *Os holandeses no Brasil, de Netscher:*

Os holandeses no Brasil: notícia histórica dos Países-Baixos e do Brasil no século XVII, do holandês Pieter Marinus Netscher, foi publicado originalmente em francês, sob o título *Les hollandais au Brésil*, em 1853. À altura da publicação, o autor era Tenente de Granadeiros do Exército Real dos Países-Baixos. Portanto, trata-se da visão de um historiador holandês do século XIX, o século da historiografia positivista, o que implica em protestos de imparcialidade e em uma grande preocupação com provas documentais por parte do autor. Tal imparcialidade, porém, fica comprometida desde o primeiro momento pois as primeiras páginas do livro vieram a público num periódico escrito em francês, o *Monitor das Índias Orientais e Ocidentais*, utilizado na defesa dos interesses holandeses frente aos constantes ataques da imprensa inglesa à política colonial da Holanda.

Embora seja dedicado ao Imperador D. Pedro II, *Os holandeses no Brasil* tem como objetivo maior “esclarecer uma parte interessante e pouco conhecida de nossa história, e de exaltar os feitos gloriosos de nossos antepassados na América Meridional, no século XVII”⁴⁶, tendo o autor alertado que “freqüentemente, neste trabalho, sobretudo na primeira parte, ressaltar-se-á o heroísmo e o espírito empreendedor dos holandeses”⁴⁷. Assim, querendo engrandecer os feitos coloniais de seu povo, defendendo-os das críticas que vinham sendo feitas pelos ingleses (movidos obviamente por seus próprios interesses), Netscher volta-se sobretudo para o governo de Nassau.

A maior parte de *Os holandeses no Brasil* é dedicada à administração do conde. Desde o frontispício, o leitor depara-se com um retrato do nobre holandês, espada pousada sobre o ombro (ressaltando seu caráter de conquistador militar), ostentando a legenda “Joan Maurice, Príncipe de Nassau”. Nassau é o maior herói de Netscher, e seu governo é o clímax da narrativa, num modelo oposto ao de Calado. O frei português usa o esquema posse-perda-recuperação, enquanto o esquema de Netscher segue a linha conquista-posse-perda. Onde um vê decadência, o outro vê ascensão e vice-versa.

⁴⁶ Netscher, *Os holandeses no Brasil*, p. 9.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

Uma vez que o ponto de partida das vitórias holandesas no Brasil foi a criação da Companhia das Índias Ocidentais, Netscher inicia daí sua narrativa, analisando-lhe virtudes e fraquezas. Entre os problemas da Companhia, estaria o fato de que esta seria “mais uma sociedade de armadores coligados, para combater os espanhóis, do que uma companhia de *comércio*: – seus resultados provinham quase exclusivamente das presas feitas ao inimigo”⁴⁸. A Companhia sentiu então a necessidade de estabelecer colônias de modo que, aproveitando-se da guerra contra a Espanha, decidiu tomar territórios sob domínio espanhol.

Após uma série de discussões, o Conselho dos XIX escolheu o Brasil porque “tendo sido antes uma possessão portuguesa, não seria tão bem guardada pelos espanhóis quanto as suas próprias colônias”⁴⁹. Segundo Netscher, esta escolha demonstrou ser acertada porque os espanhóis realmente não fizeram grande esforço para defender o nordeste brasileiro. Além disso, os portugueses abandonaram Olinda e Recife com tanta facilidade que, à primeira vista, os flamengos imaginaram uma vitória tranqüila. O que foi desmentido depois que Mathias de Albuquerque organizou sua guerrilha de resistência no interior.

Ao contrário de Calado, Netscher não elege um responsável pelo fim do impasse que se havia estabelecido entre holandeses isolados no litoral e portugueses entrincheirados no interior. O holandês somente declara:

No começo de 1632 os holandeses fizeram uma aquisição da mais alta importância, a de um mulato de nome Calabar; desertando das fileiras do inimigo, viera oferecer seus serviços às nossas tropas. As razões determinantes dessa deserção não ficaram bem esclarecidas; de qualquer modo, o auxílio que nos prestou foi de grande utilidade, pois era conhecedor do sistema de guerra adotado no Brasil. Ativo, hábil, empreendedor e de uma grande temeridade⁵⁰.

Visto a partir de um enfoque predominantemente positivo (ativo, hábil, empreendedor e temerário), Calabar é considerado quase uma conquista holandesa – note-se o termo “aquisição”. Diversamente de Calado, Netscher nega que se possa afirmar com certeza os motivos de sua deserção. De qualquer forma, o holandês não se importa com as razões de Calabar: só lhe importa a utilidade do mestiço (como se este fosse apenas um instrumento). Netscher não nega a importância de Calabar, mencionando seu nome toda vez que credita alguma vitória flamenga à orientação do brasileiro. Assim, vai sendo narrada a progressiva infiltração dos holandeses até a conquista definitiva do território pernambucano por Maurício de Nassau. Antes, porém, Netscher reporta a morte de Calabar:

Não demorou, todavia, por muito tempo, em nossas mãos essa conquista [o arraial de Porto Calvo], porquanto já em julho, como veremos adiante, Albuquerque nô-la tomou de novo. Nessa ocasião o mulato Calabar, a quem Schkoppe conferira a

⁴⁸ Idem, p.51.

⁴⁹ Idem, p. 54.

⁵⁰ Idem, p. 121.

patente de capitão em recompensa da sua bravura e da sua argúcia, caiu às mãos dos portugueses que, por vingança, o mataram após tê-lo feito passar por terríveis torturas⁵¹.

Esse breve trecho é revelador tanto pelo que diz quanto pelo que deixa de dizer. São destacados a valentia de Calabar e o senso de justiça dos holandeses (que teriam recompensado condignamente o mestiço). Por sua vez, os portugueses são acusados de vingativos e torturadores (*O valeroso lucideno* garante que Calabar foi bem-tratado em seus últimos momentos de vida). Entretanto, não se revela que Calabar foi entregue aos lusitanos pelos holandeses, como parte de um acordo que lhes garantiu a preservação da vida.

Nesse ponto, *Os holandeses no Brasil* está chegando ao seu ápice: a chegada de Maurício de Nassau para confirmar o domínio territorial holandês, estabelecer a paz e fomentar o progresso da Nova Holanda. Netscher faz um resumo biográfico da vida do conde antes de vir ao Brasil, louvando-lhe as qualidades. Nassau é mostrado como uma personalidade admirável, de nobre estirpe e educação refinada, mesclando pendores renascentistas com uma bem-sucedida carreira militar. Rara combinação de intelectual e militar, Nassau teria sido um governante esclarecido, que buscou se impor ao povo pelo respeito e não pelo medo – visão essa que aparece em alguns momentos de *Calabar*.

Todos os problemas ocorridos durante o período nassoviano são atribuídos à Companhia e a outros holandeses, nunca ao conde. Netscher louva todas as ações governamentais de Nassau, entre elas a moralização do sistema administrativo flamengo, que até ali teria sido tão eivado de corrupção que se dizia não existir pecado além do equador:

Reinava, então, na colônia, uma perigosa corrupção de costumes originada, sobretudo, da falta de energia dos antigos governos [anteriores a Nassau]; a impunidade constituía regra geral. Reconhece o historiador Barlaeus; que a pilhagem, a impiedade, o roubo, o assassinio e uma desenfreada falta de disciplina haviam gerado grande desmoralização nas tropas. O soldado julgava nada existir de criminoso, além do equador, por isso se entregava a todos os excessos sem escrúpulos⁵².

Não é demais lembrar que, mesmo considerando Nassau um bom governante, Calado acusa-o de ser, ele mesmo, um grande corrupto. Por outro lado, se Calado não escreveu muito sobre as obras nassovianas (e ao fazê-lo deixa transparecer um tom cínico na maioria das vezes), *Os holandeses no Brasil* enaltece exaustivamente todas elas, inclusive a polêmica ponte construída entre Recife e Cidade Maurícia. Netscher redime Nassau, assegurando que o arquiteto seria o culpado pelo atraso e excesso de gastos da obra, e João Maurício, com seus dotes arquitetônicos, o responsável pelo feliz término da mesma.

⁵¹ Idem, p. 139.

⁵² Idem, p. 156.

O arquiteto pediu 240.000 florins para realizar este trabalho, mas, após ter construído dois ou três pilares de pedra e gasto 100.000 florins, renunciou à obra como impraticável. Então, Maurício, que era um grande amador da arquitetura, assumiu a direção dos trabalhos, empregando madeira em vez de pedra, e, dentro de dois meses, deu a ponte pronta⁵³.

Netscher também elogia a diplomacia de Nassau, que realizou a difícil tarefa de manter unida e em paz uma sociedade formada por povos de várias línguas, países, raças, culturas e religiões, que, não raro, nutriam uma entranhada hostilidade entre si. Para tanto, o conde declarou liberdade de culto e de consciência, buscando se aliar a portugueses e indígenas. A relação com estes últimos seria tão boa que o conde teria recebido “uma comissão de índios da capitania do Ceará que lhe pediam libertá-los do jugo português prometendo submissão voluntária aos holandeses”⁵⁴. O conde também teria sido bem-sucedido no incentivo ao progresso econômico do Brasil holandês, graças aos seus esforços para tornar possível a convivência pacífica entre holandeses, portugueses e judeus:

Quanta elevação, quanta nobreza, quanta energia revela o caráter de Maurício! Sem demora a colônia experimentou o bem-estar decorrente dessas salutares medidas, dessa tolerância religiosa então muito rara, desse sentido de humanidade a presidir todos os atos do governador⁵⁵.

O historiador holandês ainda registra com orgulho a importância do mecenato de Nassau, ao trazer grandes humanistas europeus para o Brasil, os quais deixaram contribuições inestimáveis nos terrenos da arte e da ciência.

No que se refere aos conflitos entre Nassau e a Companhia, Netscher admite que a administração nassoviana realmente saía cara aos cofres da Companhia, que estaria quebrada. Mas ele coloca um outro culpado pelo mal-estar crescente entre o conde e o Conselho dos XIX: o polonês Artichofsky, o grande vilão da narrativa de Netscher. Artichofsky teria sido o responsável por espalhar boatos (falsos, garante o historiador holandês) de desvio de verbas públicas por parte de Nassau, azedando de vez a relação do conde com a metrópole. A perda do Brasil holandês teria começado no momento em que o Conselho dos XIX escolheu acreditar nos boatos de Artichofsky e de outros, pressionando Nassau até à renúncia. Netscher afirma que moradores de todas as raças choraram sua partida, e alguns até lhe teriam oferecido dinheiro para ficar.

Nassau ainda teria tentado evitar o pior, deixando uma carta onde orientava seus sucessores a governar a colônia com justiça e liberdade, promovendo a tolerância racial e religiosa. Em vão. Com a partida do conde, Netscher vai se aproximando do fim da sua narrativa, descrevendo as causas da decadência do Brasil holandês. Segundo ele, a culpa fora

⁵³ Idem, p. 176.

⁵⁴ Idem, p. 161.

⁵⁵ Idem, p. 158.

da excessiva ganância e da falta de visão política da Companhia. Netscher assume que, sob um governo esclarecido como o de Nassau, os luso-brasileiros se manteriam conformados com a dominação holandesa. Ao invés, os desmandos dos sucessores do conde aguçaram a rivalidade entre holandeses e portugueses, servindo de fermento à insurreição pernambucana.

Uma vez que sua intenção é narrar os feitos holandeses, Netscher não dá destaque aos restauradores pernambucanos. Ele considera Vieira o principal líder da revolta luso-brasileira, não fala sobre Henrique Dias e, ao falar de Felipe Camarão, registra que o índio teria demonstrado desejo de bandear-se para o lado holandês depois de ter sido ofendido pelo Conde de Bagnuolo⁵⁶ (episódio não narrado por Calado).

Se o final de *O valeroso lucideno* é triunfante, o fechamento de *Os holandeses no Brasil*, de Netscher é melancólico, afinal onde Calado festeja a reconquista, Netscher lamenta a perda definitiva de uma colônia cuja riqueza ele celebra ao longo de todo seu texto.

C) História das lutas com os holandeses no Brasil, de Varnhagen:

Também do século XIX, mas brasileiro, é o autor sobre cuja obra nos debruçamos agora. Francisco Adolfo Varnhagen publicou seu *História das lutas com os holandeses no Brasil: desde 1624 a 1654* pela primeira vez em 1871; tendo-lhe dado uma segunda edição – com importantes mudanças – publicada em Lisboa, em 1872. Varnhagen era filho de militar e ocupou importantes cargos públicos no Segundo Império, incluindo-se o de Conselheiro de Estado. Atuou como diplomata em diversos países, onde recebeu vários títulos e honrarias. Gostava de ser considerado “o primeiro historiador do Brasil”, segundo o que podemos deduzir de uma nota de rodapé colocada na Apresentação do Autor:

Varnhagen escolheu para seu título honorífico [no caso, o título de Barão e, depois, de Visconde de Porto Seguro] a denominação do primeiro porto brasileiro em que se abrigou Pedro Álvares Cabral, o que era para ele como que a posse indisputável do título de primeiro historiador do Brasil.

O título se justificaria porque Varnhagen se avaliava como o primeiro historiador “científico” do Brasil. Escrevendo no século XIX – século em que a historiografia recebeu uma orientação positivista, pretendendo se tornar uma ciência tão exata quanto a matemática ou a física – ele não reconhece seus predecessores como verdadeiros historiadores, uma vez que estes se deixariam levar pela parcialidade e pela subjetividade: “A escola histórica a que pertencemos, é, como já temos ditos por vezes, estranha a essa demasiado sentimental que, pretendendo comover muito, chega a afastar-se da própria verdade”⁵⁷.

⁵⁶ Idem, p. 174.

⁵⁷ Idem, p. 21.

Fiel a tal vertente historiográfica, Varnhagen afirma estar sempre em busca da “verdade histórica”. Mesmo admitindo que os documentos consultados são contraditórios, ele garante que “pela confrontação mui meditada de vários deles conseguimos por vezes descortinar a verdade, extremado os fatos dignos de figurar na história”⁵⁸. Esta certeza leva-o a reagir veementemente diante de críticas à sua obra (vide o post facio e as notas finais de *História das lutas com os holandeses no Brasil*).

O motivo que leva Varnhagen a escrever sobre as lutas entre portugueses e holandeses no Brasil do século XVII está explicitado no prefácio:

Ainda estava por decidir a titânica luta que o Brasil sustentou no Paraguai, e nem sequer as armas aliadas haviam vencido o Humaitá e éramos testemunhas dos desfalecimentos de alguns, quando, com o assentimento de vários amigos, nos pareceu que não deixaria de concorrer a acoroçoar os que já se queixavam de uma guerra de mais de dois anos, o avivar-lhes a lembrança, apresentando-lhes, de uma forma conveniente, o exemplo de outra mais antiga, em que o próprio Brasil, ainda então insignificante colônia, havia lutado, durante vinte e quatro anos, sem descanso, e por fim vencido, contra uma das nações mais guerreiras da Europa⁵⁹.

Portanto, não resta dúvida sobre o objetivo maior do autor no momento da redação da obra: exaltar feitos heróicos do passado a fim de exortar os brasileiros a seguirem com coragem na guerra com o Paraguai. Ligado ao governo imperial, Varnhagen assume uma perspectiva favorável à colonização lusitana do Brasil.

O esquema narrativo de Varnhagen assemelha-se ao de Calado (equilíbrio inicial-malfeitoria-restauração ou posse-perda-recuperação), porém com heróis e vilões diferentes. Abandona-se também o tom teocêntrico de *O valeroso lucideno* em prol de um tom que se pretende científico. Com isso, as referências à pecaminosidade dos pernambucanos são trocadas por críticas aos espanhóis. Seriam eles os responsáveis pelos diversos ataques que o Brasil sofreu enquanto esteve sob seu domínio. Por sua ambição imperialista, a Espanha teria entrado em guerra com várias nações européias que, agredidas, revidaram no Brasil.

Desprezado pela coroa espanhola, abandonado à própria sorte, o Brasil se tornara um alvo fácil dos inimigos da Espanha, incluindo-se os Países-Baixos. Conseqüentemente, o governador Mathias de Albuquerque não conseguiu evitar o desembarque holandês, mas seu exército de guerrilheiros encurralou os flamengos no Recife. Para Varnhagen, as escaramuças teriam ficado por isso mesmo e os holandeses, cansados e famintos, teriam desistido da empreitada se não fosse a atuação de Calabar.

Mais de dois anos haviam decorrido desde a chegada dos holandeses, e se encontravam eles ainda encurralados dentro do Recife e do pequeno forte de Orange na ilha de Itamaracá, e já na Holanda se começava a discutir a idéia do abandono do Brasil, quando uma lamentável ocorrência veio mudar a face dos acontecimentos,

⁵⁸ Idem, p. 20.

⁵⁹ Varnhagen, *História das lutas com os holandeses no Brasil*, p. 6.

atiçar a guerra e prolongar a duração do domínio estranho. Referimo-nos à deserção, das fileiras dos nossos para as do inimigo, de Domingos Fernandes Calabar, natural de Porto Calvo⁶⁰.

Assim, Varnhagen é o primeiro dos autores até agora estudados a fazer de Calabar o vilão de sua narrativa. Um simples mestiço desertor teria colocado a perder todo esforço da resistência luso-espanhola, sendo o responsável pelo prolongamento da presença holandesa no Brasil. Quanto ao motivo da deserção, Varnhagen aceita a explicação de Calado:

Consta pelo testemunho de dois escritores que conheceram pessoalmente o mesmo Calabar (...) que a origem da deserção procedeu de temor do castigo, em virtude de grandes crimes cometidos. – Esses crimes, segundo uma das duas testemunhas, que foi nada menos do que o sacerdote [frei Calado] que ouviu o réu de confissão na hora da morte, foram “grandes furtos”, em virtude dos quais o desertor receava ser perseguido “pelo provedor André d’Almeida”. Contra depoimentos tão explícitos, não nos é permitido, sem ofender os princípios do critério histórico, opor conjecturas, para, com mal entendida generosidade, pretender desculpar essa deserção, origem de tantas lágrimas para a pátria⁶¹.

Pode-se perceber, por estes trechos, o tom de dura reprovação com que Varnhagen julga Calabar. Para o visconde de Porto Seguro, o mestiço brasileiro foi mais que um desertor, ele teria sido o malfeitor que destruiu o equilíbrio inicial (Brasil sob domínio português). Escrita para exortar os soldados brasileiros à não desistirem da guerra contra o Paraguai, *A história das lutas contra os holandeses no Brasil* tem a vocação de um *exempla*, narrativa de admoestação moral em o leitor é instruído sobre o certo e o errado através da identificação com as ações do herói e da rejeição às ações do vilão.

Ora, almejando levantar o ânimo de soldados abatidos, talvez pensando em abandonar o campo de batalha, Varnhagen faz da deserção o pior crime e escolhe um desertor para desempenhar o papel de principal vilão de seu *exempla*. Tanto que, a fim de ressaltar ainda mais o paralelo que intentava estabelecer entre as lutas contra os holandeses e a Guerra do Paraguai, Varnhagen acrescenta em nota de rodapé:

A reabilitação de Calabar não seria mais justificável do que a de qualquer oficial inferior que, por cometer alguma falta ou por mera ambição, desertasse para o inimigo paraguaio na última guerra⁶².

O terceiro capítulo de *A história das lutas contra os holandeses no Brasil*, intitulado “Desde a deserção de Calabar até à perda da Paraíba”, foi elaborado de modo a provar que todas as vitórias obtidas pelos holandeses sobre a guerrilha de Mathias de Albuquerque só foram possíveis com a colaboração de Calabar. De forma que a lição moral resulta cristalina: um único desertor pode mudar o destino de toda uma guerra, as conseqüências das ações de Calabar confirmam-no.

⁶⁰ Idem, p. 103.

⁶¹ Idem, pp. 103-4.

⁶² Idem, ibidem.

Alçada à condição de malfeitoria que teria rompido o equilíbrio inicial, o mal da “deserção” é personificado em Calabar. Um peculiar recurso lingüístico é utilizado para indicar essa conversão do mestiço numa espécie de entidade simbólica: o nome Calabar é comumente marcado pelo artigo definido “o” (do Calabar, o Calabar, ao Calabar, etc). Nenhuma outra personagem do livro é assinalada de tal modo. Com esse procedimento, Varnhagen fixa a atenção do leitor sobre a personagem, distinguindo-a das demais e colocando-a numa categoria à parte. Ao se falar de Calabar, não se estaria tratando de um desertor qualquer, estar-se-ia falando “dele”, do Traidor, do Vilão, do malfeitor que provocou o desequilíbrio que os heróis deverão reparar.

A um tal vilão não se poderia reservar outro final que não a morte exemplar. Para Varnhagen, a morte de Calabar foi um “merecido castigo (...) em paga dos males que havia causado a tantos de seus compatriotas e ao muito sangue que tinha derramado por todo o Brasil”⁶³. E, como Calado, ele acusa os holandeses de desleais para com Calabar, aproveitando para fazer uma advertência moral aos traidores:

A entrega do Calabar haverá sido, sem dúvida pouco generosa da parte de Picard; mas não foi o primeiro caso, nem será o último, de realizar-se o provérbio a respeito do diferente apreço que se dá à traição e ao traidor.⁶⁴

Varnhagen não questiona o abuso de autoridade de Mathias ao se declarar representante da vontade d’El-Rei no Brasil, nem estranha a rapidez da execução de Calabar. Antes se mostra compreensivo com a liderança do exército luso-espanhol, insinuando que tal ato seria justificado por ter impedido uma possível fuga do “vilão”:

Não é (...) impossível que ele confiasse na frase com que nas condições da entrega se conveio por fim a seu respeito de que “ficaria à mercê de el-rei”, esperançado talvez de ter algum meio de escapar-se, se em tempo de guerra andassem com ele de uma parte para outra, à espera de ordens da metrópole⁶⁵.

O visconde de Porto Seguro não demonstra qualquer compaixão pelo condenado e censura os que porventura a tenham demonstrado, chegando a recriminar o próprio Calado. Comentando o trecho em que o frei garante ter sido sincero o arrependimento de Calabar durante sua última confissão, Varnhagen sentencia:

Desses pecados o Todo Poderoso lhe tomaria contas, e com a sua imensa misericórdia poderá tê-los perdoado; porém dos males que causou à pátria, a história, a inflexível história lhe chamará infiel, desertor e traidor, por todos os séculos e séculos⁶⁶.

Para um autor que cita tantas vezes *O valeroso lucideno*, é interessante observar que nenhuma vez Varnhagen menciona as repetidas declarações de Calado sobre a existência

⁶³ Idem, p. 136.

⁶⁴ Idem, p. 137.

⁶⁵ Idem, ibidem.

⁶⁶ Idem, ibidem.

de traidores mais importantes e mais influentes do que Calabar, protegidos pelo próprio governador Mathias de Albuquerque. Após amaldiçoar o mestiço, condenando-o ao inferno historiográfico, o visconde encerra a narrativa sobre o “vilão” de sua história concluindo que “foi justificado o Calabar”⁶⁷. Destarte, o que Calado insinuou ser queima-de-arquivo e Netscher afirmou ser vingança, Varnhagen declara ser justiça.

A administração nassoviana não tem grande utilidade para o *exempla* de Varnhagen, por isso Nassau é uma figura bastante apagada em *A história das lutas contra os holandeses no Brasil*. Como todo o período do Brasil holandês seria primordialmente um desequilíbrio gerado pela traição de Calabar, o visconde está mais interessado em narrar sua queda do que suas realizações.

Não que Varnhagen seja um adversário categórico de Nassau. Ele até elogia certos pontos do governo do conde como, por exemplo, suas habilidades diplomáticas, sua tolerância, seu ânimo ativo e empreendedor, mostrando Nassau como um governante sábio e justo. Por outro lado, acusa – com ares de decepção – o conde de traição, quando este se aproveitou da trégua entre Portugal e Holanda para expandir seus territórios, logo após ter festejado grandiosamente a coroação de D. João IV:

Quem diria, em presença deste proceder de Nassau, das expressões da sua carta a Montalvão, da nobreza de seu sangue, e dos seus precedentes, que ele obrava com duplicidade, e que necessitava da suspensão das hostilidades para, com fé púnica, abusar dela! Entretanto o fato passou-se, e não nos é hoje possível duvidar dele, quando é cinicamente confessado pelo próprio Nassau⁶⁸.

Varnhagen é sucinto sobre a partida de Nassau, não fazendo qualquer menção às manifestações de tristeza dos moradores pela partida do conde.

Na verdade, o clímax de *História das lutas contra os holandeses no Brasil* acontece no momento de narrar as lutas que resultaram na expulsão dos flamengos. Se o vilão Calabar foi responsável por desfazer o equilíbrio inicial, aos heróis desta história caberá restaurar o equilíbrio perdido. Como se trata de um *exempla*, é imprescindível definir quem são os heróis, pois através deles são indicados valores e ações a serem reproduzidos pelo leitor. Por isso uma parte substancial da obra de Varnhagen é dedicada à tarefa de definir quem seriam os principais heróis da restauração pernambucana. Colocando-se contra Calado e contra a tradição das narrativas vieiristas, Varnhagen se esforça por “provar” que o maior herói da restauração foi o brasileiro André Vidal de Negreiros, e não o reinol Vieira.

⁶⁷ Idem, ibidem.

⁶⁸ Idem, p. 205.

Vieira e os outros senhores de engenho teriam lutado contra os holandeses só para não saldarem suas dívidas com a Companhia. O grande herói de Varnhagen, aquele que teria lutado de coração puro pela pátria e pela fé, teria sido Vidal de Negreiros:

André Vidal era homem tão superior que necessitara um Plutarco para apreciá-lo. Enquanto empreendeu, sempre com muito esforço e valor, não levava a mira no prêmio, nem talvez nesse mesmo fantasma da glória que tantas vezes nos embriaga; tudo fez por zelo e amor do Brasil ou por caridade cristã⁶⁹.

Cabral de Mello alerta que todo esse debate sobre a preeminência de Negreiros ou de Vieira traz embutido a intenção de deslocar a restauração pernambucana do âmbito lusitano para o âmbito brasílico, visto que “o primeiro discurso nativista imaginara a restauração pernambucana no âmbito da restauração portuguesa”.⁷⁰ Se *O valeroso lucideno* é um exemplo deste discurso histórico inicial, Varnhagen procura outra direção, enxergando na retomada de Pernambuco a primeira semente de amor à pátria brasileira.

Escrevendo sob a égide de uma nação recém-independente e em guerra contra um país vizinho, Varnhagen preferiu exaltar um herói nativo, e não um estrangeiro como era Vieira. Além de Negreiros, o visconde também enaltece Henrique Dias e Felipe Camarão, numa interpretação histórica oposta à de Calado.

Em *História das lutas contra os holandeses no Brasil*, a restauração não tem mais qualquer vínculo com o destino do Império Português. Para Varnhagen, as lutas contra os holandeses no Brasil teriam despertado, pela primeira vez, o sentimento de amor à pátria em nossos ancestrais, gerando o embrião que futuramente iria resultar na independência brasileira. Assim, a expulsão dos holandeses teria sido a primeira atitude de patriotismo de brasileiros das mais diversas raças.

D) O domínio colonial holandês no Brasil, de Wätjen:

O domínio colonial holandês no Brasil, do historiador alemão Hermann Wätjen, veio a lume no ano de 1921. Um estudioso da história colonial, Wätjen teve acesso a manuscritos referentes ao Brasil holandês, guardados na biblioteca de Haia. Visto que tais manuscritos eram inéditos até então, ele decidiu redigir sua obra a fim de torná-los públicos⁷¹. Ligado à historiografia científica e documental, Wätjen baseia seu relato especialmente em tais documentos. Mas, diversamente dos autores estudados até aqui, ele não segue uma estrutura linear. Sua obra se organiza como um amplo painel a partir do qual o autor procura analisar exaustivamente todos os aspectos da presença holandesa no Brasil do século XVII.

⁶⁹ Idem, p. 316.

⁷⁰ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 119.

⁷¹ Wätjen, *O domínio colonial holandês no Brasil*, p. 21.

A primeira parte da obra se assemelha às demais, tratando dos acontecimentos militares e políticos que levaram à formação e à queda do Brasil holandês. A segunda parte é voltada para as questões sociais, culturais e religiosas, e a terceira parte é dedicada a esmiuçar a vida econômica da colônia. O autor afirma ser o primeiro historiador a discorrer de modo detido sobre a economia da Nova Holanda.

O objetivo expresso de Wätjen é analisar “cientificamente” a colonização flamenga no Brasil, não manifestando o intuito de celebrar este ou aquele herói. Contudo, sua convicção de que a presença dos holandeses em terras brasílicas deixou importantes marcas históricas (como, por exemplo, a produção científica e artística dos renascentistas da corte nassoviana) torna-o simpático à causa destes, levando-o a defendê-los de seus detratores. Wätjen se ressentia especialmente do que ele chama de parcialidade dos historiadores luso-brasileiros, os quais teriam a tendência de distorcer, ocultar e até inventar fatos no intuito de denegrir a colonização flamenga.

É possível perceber então que Wätjen se identifica com a perspectiva holandesa. Tanto que a primeira parte da obra, “História externa da empresa holandesa no Brasil”, segue o mesmo esquema narrativo de Netscher: conquista-posse-perda. Com a diferença de que Wätjen é mais comedido em seus elogios aos flamengos e narra com menos melancolia a decadência do Brasil holandês⁷².

Assim sendo, sua narrativa começa pela fundação da Companhia das Índias Ocidentais e prossegue analisando a decisão da mesma de colonizar o norte do Brasil para controlar o comércio açucareiro. A partir daí, Wätjen noticia os ataques holandeses ao litoral brasileiro até à tomada do Recife e à formação da guerrilha de resistência por Mathias de Albuquerque. Após descrever o período de empate militar, o historiador alemão introduz Calabar ao leitor, caracterizando-o positivamente como um “guia ousado e ladino”⁷³. Wätjen não nega a importância da ajuda de Calabar ao exército holandês, mas questiona sua reputação de “culpado pela derrota portuguesa”, criticando a historiografia luso-brasileira, em tom irônico: “Desde o aparecimento de Calabar – assim se lê na obras dos historiadores portugueses e brasileiros, particularmente exaltados contra esse traidor, virou a folha da Fortuna para o lado dos holandeses”⁷⁴.

⁷² Por outro lado, Netscher é muito mais favorável ao Brasil (ao qual chama várias vezes de “belo país”) do que Wätjen, que parece não ser muito afeito às paragens tropicais.

⁷³ Wätjen, op. cit., p. 119.

⁷⁴ Idem, ibidem.

Fazendo suas as palavras do historiador alemão Brandenburger, Wätjen condena as versões historiográficas que transformaram um só homem no responsável pelo destino de toda uma guerra, levantando outras causas que teriam contribuído para a vitória holandesa:

Conquanto o conhecimento do terreno e a experiência das guerrilhas, a astúcia e a cautela, a ligação de Calabar com os outros descontentes, tenham sido de grande proveito para os holandeses, não se pode dizer tivesse por si só o trãnsfuga o poder de fazer a deusa da Fortuna voltar-se em favor dos conquistadores, pois para isso não muito menos contribuíram a constante chegada de reforços da metrópole neerlandesa e as discórdias reinantes no campo adverso⁷⁵.

Talvez em busca da imparcialidade, às vezes Wätjen é quase paradoxal ao descrever as ações de Calabar, como quando narra a morte do mestiço: “Mas aí [Porto Calvo] caiu prisioneiro dos portugueses o fiel aliado da Holanda, Calabar. Mathias de Albuquerque condenou à morte o traidor, que foi executado após cruéis martírios”⁷⁶. Apesar de não decidir se Calabar é leal ou traidor – numa contradição que parece ser uma tentativa de captar as visões de ambos os lados – no mais, Wätjen alinha-se com Netscher, não esclarecendo as condições em que o mestiço “caiu prisioneiro dos portugueses” e fazendo referências a torturas impingidas a ele.

O historiador alemão não demonstra espanto pela execução sumária de Calabar. Pelo menos, não se espanta mais do que o faz em relação às atrocidades que teriam sido norma nas lutas entre holandeses e portugueses no Brasil. Dos historiadores analisados aqui, Wätjen é o único a declarar que os dois os exércitos praticaram atos crudelíssimos⁷⁷.

Passado o período da conquista, Wätjen chega ao ápice de sua obra: o curto período de existência da Nova Holanda. Ponto fundamental de *O domínio colonial holandês no Brasil*, as outras duas partes do livro são dedicadas exclusivamente a ele. Como não poderia deixar de ser, a administração nassoviana merece destaque especial.

Wätjen não esconde sua admiração pelo conde, seguindo uma linha muito próxima de Netscher. Pela análise do historiador alemão depreende-se que não era fácil governar o Brasil holandês. Depois de anos de guerra era preciso reerguer a colônia com uma população heterogênea, que muitas vezes estivera em lados opostos no campo de batalha. Além disso, a guerra havia feito outros estragos: quebra da produção açucareira, corrupção administrativa e dissolução moral. E o novo governador ainda teria de lidar com o apetite financeiro da Companhia, a esta altura atolada em prejuízos.

A descrição que Wätjen faz do Recife pré-nassoviano é assustadora: “Furto, roubo, assassinios e homicídios, embriaguez e excessos desordenados com mulheres faziam

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Idem, p. 131.

⁷⁷ Idem, pp. 134-5.

parte da ordem do dia”⁷⁸. Tanto que o provérbio “Além do equador não existe pecado” seria ditado corrente, “como se a linha que divide o globo terráqueo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício”⁷⁹. Afinal, “a Holanda ficava longe, e se os austeros preceitos da moral tinham para a Europa justificada aplicação, aqui a idéia dominante era desferrar-se, viver e deixar viver, render a devida homenagem a Vênus e a Baco”⁸⁰. Recife estaria abarrotada de bêbados, marginais, meretrizes e sífilis.

Apesar das dificuldades de sua tarefa, Nassau teria obtido sucesso. Se não sanou todos os problemas, teria ao menos conseguido controlar a maioria deles. Wätjen aprova as ações moralizadoras do conde, bem como seus esforços para tornar pacífica as relações entre os moradores e proporcionar o crescimento econômico. As obras de construção e o patrocínio das artes e ciências também não são esquecidos, mas Wätjen enaltece sobretudo a luta do conde pela liberdade de comércio da colônia.

Como Netscher, Wätjen culpa Artichofsky das pesadas acusações de desvio de verbas feitas contra Nassau. Aliás, o alemão também não poupa farpas a Calado: o frei teria demonstrado ingratidão e má-fé ao denegrir Nassau em *O valeroso lucideno*, depois de ter vivido como um rei às custas do conde. Mas a grande culpada pela perda do Brasil holandês teria sido a própria Companhia, e Wätjen recrimina com frequência sua ganância descomunal, afirmando que “quanto mais apertada (...) a W.I.C. [Companhia das Índias Ocidentais] se mostrava em matéria de dinheiro, tanto mais exigia de suas possessões ultramarinas (...) Quanto se pudesse extorquir delas, devia-se-lhes tirar”⁸¹.

Os conflitos entre o conde e a Companhia teriam nascido daí. Num exemplo de tal desavença, Wätjen reproduz a carta enviada pelo Conselho dos XIX a Nassau quando este pediu mais verbas para terminar a tal ponte entre Recife e a Cidade Maurícia:

Todos deviam lembrar, antes de tudo, que os diretores e acionistas desejavam ver o seu capital investido no Brasil render juros, e que era mais importante duplicar as remessas de açúcar, que construir dispendiosas pontes⁸².

Segundo o alemão, as cartas da Companhia deixam transparecer “que a administração por demais dispendiosa do conde de Nassau era a causa principal do escoamento dos cofres da Companhia”⁸³. O historiador concorda que “na administração de

⁷⁸ Idem, p. 149.

⁷⁹ Idem, ibidem.

⁸⁰ Idem, pp. 395-6.

⁸¹ Idem, p. 195.

⁸² Idem, p. 212.

⁸³ Idem, p. 215.

João Maurício no Brasil não havia mãos a medir”⁸⁴, mas acredita que os benefícios obtidos pelo sábio governo do conde valiam o preço.

Wätjen condena a Companhia por esta ter querido obter seus lucros a qualquer custo, sem se importar com questões sócio-políticas indispensáveis à manutenção da colônia, enquanto Nassau tentara fazer o Brasil holandês progredir sem oprimir demasiado os moradores. Até que, revoltada “contra o conde por este não saber extorquir mais dinheiro da colônia”⁸⁵, a Companhia forçou a renúncia de Nassau.

Os sucessores do conde seriam meras marionetes através das quais a Companhia teria imposto uma opressão tão pesada que suscitou a ira dos moradores, culminando com a revolta armada que resultou na expulsão dos holandeses do Brasil. De forma que – como Netscher – Wätjen atribui o fim do Brasil holandês mais aos erros da Companhia do que ao nacionalismo dos brasileiros. Sem se preocupar em exaltar os feitos dos revoltosos, Wätjen manifesta respeito por Dias, Camarão e, num dos raros momentos em que se alinha a Varnhagen, considera Vidal de Negreiros o verdadeiro líder do movimento de restauração.

E) *Civilização holandesa no Brasil*, de Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro:

Civilização holandesa no Brasil, dos brasileiros José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro foi publicada pela primeira vez em fins da década de 1930, quando a historiografia positivista começava a ser abandonada. Os autores mesclam várias propostas historiográficas, fundindo análise sociológica, história das mentalidades, antropologia e um ressaibo de positivismo, perceptível sobretudo num certo determinismo psico-biológico das raças. Rodrigues e Ribeiro declaram que não querem se ater nem na biografia – “tão em moda entre os historiadores romancistas dos nossos dias”⁸⁶ – nem na vida administrativa – “tão ao gosto dos antigos historiógrafos”⁸⁷. Pelo contrário, desejam:

Reconstituir o *ambiente histórico-social*, estudando as condições econômicas determinantes, os elementos raciais, culturais e lingüísticos, que concorreram pra definir o referido momento histórico⁸⁸.

De modo que os autores estruturam sua obra por temas e não pela exposição cronológica dos fatos, num estudo mais sincrônico que diacrônico. As lutas de conquista e de restauração recebem pouco destaque, e Calabar nem é mencionado. O texto de Rodrigues e

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁸⁵ Idem, p. 217.

⁸⁶ Rodrigues e Ribeiro, *Civilização holandesa no Brasil*, p. 5.

⁸⁷ Idem, *ibidem*.

⁸⁸ Idem, *ibidem*.

Ribeiro tem menor vocação narrativa que os anteriores⁸⁹, mas é possível captar certas linhas gerais que conduzem a análise. O tema central, que dá unidade ao livro, é o exame de como a civilização flamenga, com sua mentalidade específica, se desenvolveu em solo tupiniquim.

Segundo *Civilização holandesa no Brasil*, a mentalidade flamenga teria sido formada durante a luta pela independência política, de modo que o pensamento holandês seria fortemente marcado pela idéia de liberdade. Conseqüentemente, “mal surgida a República, os Países-Baixos tornaram-se verdadeira capital das idéias liberais da época”⁹⁰, atraindo filósofos, cientistas e artistas de toda a Europa.

Se não foram iniciadores do movimento renascentista, os flamengos teriam sido os primeiros a organizar uma comunidade baseada nos ideais humanistas e no liberalismo econômico que hoje fundamentam o que nós chamamos de “civilização ocidental”. Especialmente a doutrina do liberalismo econômico encontrou solo propício ao seu desenvolvimento através da pregação da liberdade comercial e marítima. Portanto, o liberalismo teria sido o propulsor do colonialismo holandês.

A consciência da *liberdade nacional* deu ao homem holandês conseqüentemente um verdadeiro “complexo de superioridade”, que vai ser a mola espiritual de seu expansionismo ultramarino⁹¹.

Como tal civilização se comportou – e que impacto ela recebeu – em seus esforços colonizadores? Esta questão perpassa os diversos tópicos problematizados ao longo da obra, mostrando-se mais contundente em alguns e mais apagada em outros. Narra-se a história de um ideal (do liberalismo) e não de um povo ou de uma pátria.

De acordo com Rodrigues e Ribeiro, os projetos iniciais dos holandeses para o Brasil não previam uma colonização fixada ao campo. Apesar de que “a cobiça holandesa foi excitada pelo açúcar”⁹², os holandeses teriam pensado apenas em se apoderar do comércio. Somente depois eles perceberiam a necessidade de investir na produção. A Companhia teria sonhado com lucros instantâneos, desejando tomar territórios já produtivos ou encontrar minas no interior. Essa foi a razão pela qual, ao invés de tentar dominar o norte brasileiro (onde teria sido fácil dominar o Amazonas, e daí chegar ao Peru), os holandeses procuraram conquistar o sul, tentando tomar a Bahia e planejando chegar até Buenos Aires⁹³.

⁸⁹ Wätjen também estrutura sua obra por temas gerais, mas ainda mantém uma parte do texto voltada para a narrativa cronológica dos acontecimentos que marcaram o início e o fim do Brasil holandês.

⁹⁰ Rodrigues e Ribeiro, op. cit., p. 199.

⁹¹ Idem, ibidem.

⁹² Rodrigues e Ribeiro, op. cit., p. 86.

⁹³ Raciocínio parodiado em *Calabar* quando, em um ataque de megalomania, Nassau proclama “Envie imediatamente forças para dominar o Maranhão, Sergipe e Chile... De posse do Chile, conquistaremos mi Buenos Ayres querido, de onde poooo0demos avançar incontinenti sobre as minas de prata da Bolívia.” (Buarque e Guerra, *Calabar*, p. 89).

Sem um plano de colonização do meio rural, os holandeses precisaram fazer uma aliança com os senhores-de-engenho portugueses a fim de manter a indústria açucareira porque, frustrada a procura por minas, essa era a única riqueza interessante ao comércio. Assim, os senhores-de-engenho continuaram a ser a classe dominante do Brasil holandês, impedindo o desenvolvimento da democracia. A civilização flamenga também precisou abrir mão de seus pudores antiescravistas e ativar o tráfico negreiro a fim de obter mão-de-obra. Defensores da liberdade na Europa, os holandeses fizeram dos escravos africanos “a classe trabalhadora sobre cujos ombros pesava toda a vida econômica da colônia”⁹⁴.

O desinteresse pela produção era tão grande que o planejamento inicial previa que toda a colônia deveria ser sustentada por víveres mandados da metrópole. Mesmo depois que passaram a investir na indústria açucareira, os holandeses continuaram a depender de alimentos importados da Holanda porque tanto a agricultura quanto a pecuária eram integralmente voltadas para o fabrico de açúcar. Conseqüentemente, por diversas vezes, o Brasil holandês sofreu com a fome.

Quanto às áreas urbanas, a situação não era mais confortável. Povoadas por aventureiros atraídos pela promessa de enriquecimento fácil e rápido (mesmo que nem sempre lícito), Recife se mostraria um antro de corrupção, meretrício e criminalidade. Rodrigues e Ribeiro notam que o calvinismo era até mais rígido moralmente que o catolicismo (o que, na visão deles, seria uma vantagem da doutrina calvinista), “porém toda essa influência quebrava-se com o preconceito de que ‘além da linha do equador não havia pecado’. E assim todos entregavam-se a grandes desregramentos morais”⁹⁵.

Os projetos da Companhia revelaram-se equivocados. A previsão de lucro imediato não se confirmou e, além das campanhas militares, foi preciso arcar com a produção açucareira e com outros gastos. Rapidamente, a Companhia se viu trabalhando no vermelho. Acuado pelos acionistas, o Conselho dos XIX cortou investimentos e pesou a mão sobre os colonos, chegando a se apoderar de 75% dos produtos dos engenhos, provocando a quebra dos agricultores. Com a indústria do açúcar em crise, a Companhia passou a cobrar as dívidas dos senhores-de-engenho, desapropriando fazendas, escravos e outros bens. Revoltados, os senhores-de-engenho organizaram a insurreição que pôs fim ao Brasil holandês.

Como se pode ver, *Civilização holandesa no Brasil*, narra a ruína das crenças de uma civilização. A perda do Brasil holandês seria uma conseqüência das contradições

⁹⁴ Idem, p. 232.

⁹⁵ Idem, p. 214.

inerentes ao liberalismo. Os ideais liberais levaram os holandeses a construir uma nação humanista, orgulhosa de sua ciência, arte e filosofia.

Esses ideais, todavia, por seu próprio conteúdo dialético, estavam fadados a se corromper.

A liberdade nacional levou o holandês à guerra de conquista.

A liberdade dos mares levou o holandês ao imperialismo colonial.

Freud chamaria a essa transformação, ou antes, a esse abastardamento dos ideais, ambivalência.

Qualquer que seja o batismo, a verdade é que os mais altos ideais trazem sempre em si mesmos os germens da própria destruição⁹⁶.

O liberalismo desempenha as funções de “herói” e de “vilão”, tendo sido o responsável pela fundação, ascensão e queda do Brasil holandês, “é essa interpretação dialética, que explica satisfatoriamente o esplendor inicial e a decadência posterior do expansionismo batavo”⁹⁷.

Nassau seria o homem que se viu no vórtice dessas contradições. “Educado dentro desses ideais de liberdade”⁹⁸, o conde entrou em conflito com a Companhia justamente por defender as crenças da civilização que possibilitou o surgimento daquela. “O conflito de Nassau com a Companhia constitui um símbolo do conflito entre os *ideais* e os *interesses mercantis* dos dirigentes e financiadores da conquista”⁹⁹. De acordo com os dois historiadores, tais interesses mercantis “representavam já a conspurcação daqueles ideais”¹⁰⁰.

As contradições do período nassoviano revelariam o contra-senso intrínseco do liberalismo, mostrando a “transformação dos *ideais* em *interesses* de dominação e imperialismo”¹⁰¹. Segundo Rodrigues e Ribeiro, só se pode compreender a figura do conde neste contexto, pois “é esse o debuxo, que define a figura do estadista”¹⁰².

Sem lamentar a formação ou a queda do Brasil holandês, e colocando o liberalismo na berlinda, Rodrigues e Ribeiro enxergam grande riqueza histórica no período nassoviano, principalmente porque este teria sido “o primeiro reflexo sul-americano do Renascimento europeu”¹⁰³. Até então, a colônia brasileira fora marcada pela mentalidade jesuítica, que era “era a negação do espírito do Renascimento”¹⁰⁴. A presença – ainda que fugaz – da civilização holandesa no Brasil teria desestruturado o espírito jesuítico, deixando uma marca indelével dos ideais humanistas na mentalidade da colônia.

⁹⁶ Idem, p. 200.

⁹⁷ Idem, ibidem.

⁹⁸ Idem, ibidem.

⁹⁹ Idem, p. 201.

¹⁰⁰ Idem, ibidem.

¹⁰¹ Idem, ibidem.

¹⁰² Idem, p. 202.

¹⁰³ Idem, p. 263.

¹⁰⁴ Idem, p. ibidem.

F) D. Antônio Felipe Camarão e Henrique Dias, de Gonsalves de Mello:

Buarque e Guerra utilizaram três obras do brasileiro José Antônio Gonsalves de Mello, duas delas são curtas biografias sobre dois dos mais famosos restauradores da colônia, nossos já conhecidos Felipe Camarão e Henrique Dias, que foram publicadas pela primeira vez na década de 40. Hoje, tais biografias podem ser encontradas na coletânea *Restauradores de Pernambuco*. Gonsalves de Mello demonstra grande respeito pelos dois biografados, dando continuidade ao culto que os colocou na posição de heróis da pátria. Não se atendo na descrição de feitos guerreiros, o historiador também procura captar a vida privada e a personalidade de cada um.

Segundo Gonsalves de Mello, tanto holandeses quanto portugueses buscaram fazer aliados entre os ameríndios. As tribos se dividiram: algumas, lideradas por Pedro Poti e Antônio Paraupaba, apoiaram os flamengos; outras, lideradas por Camarão, ofereceram seus préstimos aos lusitanos. Sabedor da importância do apoio indígena, Mathias de Albuquerque não se fez de rogado para satisfazer Camarão:

De modo que a primeira demonstração régia distinguindo Antônio Filipe Camarão com diversas mercês – pela sua largueza, de causar inveja a muitos europeus ilustres pelas armas – não visou apenas premiar os serviços do agraciado e salientá-lo como igual entre os que defendiam o Nordeste, mas também assegurar, aos luso-brasileiros uma colaboração militar muito valiosa¹⁰⁵.

Os referidos prêmios foram o hábito da Ordem de Cristo, o título de capitão-mor dos potiguares, brasão de armas e rendas que perfaziam oitenta mil réis.

No período nassoviano, após ser ofendido por Bagnuolo, Camarão propôs uma aliança a Nassau. O conde recebeu o índio e lhe deu muitos presentes para selar o acordo de paz. Contudo, algum tempo depois, Camarão se reconciliou com Bagnuolo e voltou a apoiar os portugueses de modo discreto (futuramente, a amizade entre Camarão e Nassau foi essencial para o sucesso da restauração). A partir daí, porém, Camarão mostrou-se leal aos lusitanos e, durante as lutas pela restauração, não se fez de rogado nem mesmo ao lutar contra seu povo, chegando a ordenar a degolação de uns 200 índios aliados dos holandeses. Quanto “ao capitão desses índios, parente de Camarão, quis este próprio degolá-lo, o que fez por sua mão, para exemplo dos mais que serviam aos holandeses”¹⁰⁶.

Nas últimas batalhas de restauração, Camarão tentou convencer os indígenas aliados aos holandeses a passarem para o lado português. Como resposta, Paraupaba e Poti enviaram uma carta que comparava “o tratamento que os índios recebiam sob o regime

¹⁰⁵ Gonsalves de Mello, “D. Antônio Felipe Camarão”, in *Restauradores de Pernambuco*, p. 19.

¹⁰⁶ Idem, p. 37.

holandês com o modo como eram tratados sob o domínio português em que muitos eram mantidos como escravos”¹⁰⁷. Em resposta, Camarão redigiu outra carta onde convocava os índios a abandonarem Paraupaba e Poti. Ele se comprometeu a protegê-los desde que eles abandonassem os holandeses, senão só restaria exterminá-los. Segundo Camarão, era melhor apoiar os portugueses porque estes seriam muito ricos e queriam ajudar os ameríndios, enquanto os flamengos seriam muito pobres e fugiriam para a Europa, desamparando-os.

Na mesma carta, ele apregoa que os índios deviam obediência aos luso-brasileiros, pois estes teriam dado-lhes educação e ensinado-lhes a “verdadeira” religião, e não a “heresia” holandesa. Aliás, Camarão “era extremamente religioso”¹⁰⁸, ouvia missa todos os dias, rezava sempre que podia e, nos momentos de folga, podia ser encontrado em sua casa, sempre com o rosário na mão. O “capitão-mor dos índios do Brasil” também seria muito cioso em relação à língua portuguesa. Na escrita, ele seria escrupuloso até demais quanto à correção gramatical; e ao falar, era tão exigente com sua pronúncia que evitava conversar em português diante de reinóis por medo de cometer algum erro.

Depois das guerras, dedicou-se à sua fazenda, à sua família e à religião. Servindo sempre os luso-brasileiros com coragem e lealdade, motivo pelo qual, até à sua morte, foi respeitado como herói e chamado de “capitão dos índios do Brasil”.

Os negros não foram tão cortejados pelos dois exércitos adversários quanto o foram os indígenas. Então, quando o negro Henrique Dias apresentou seus serviços a Mathias de Albuquerque, a surpresa foi geral porque, segundo Gonsalves de Mello, a ascensão social de Dias seria difícil. Porém, desde o momento da sua apresentação, ele recebeu o comando de um pelotão de soldados negros. Várias vezes, esse pelotão operou como terrorista, queimando canaviais e enfrentando de perto o inimigo. Nas guerras contra Nassau, Dias teve uma parte do braço esquerdo mutilada por um tiro, mas não saiu da batalha.

No período nassoviano, o negro permaneceu na Bahia, onde lhe foram prometidos foros de fidalgo e o hábito de alguma ordem religiosa, que deveria lhe render quarenta soldos por mês, além do título de “governador dos negros do Brasil”. Enquanto não começavam as lutas de restauração, ele foi encarregado de destruir mocambos e capturar escravos foragidos. Começada a luta de restauração, seu pelotão (e, logo após, os índios de Camarão) formou a vanguarda do ataque ao Brasil holandês. Nestas primeiras batalhas, ele sofreu um outro tiro, agora na perna. No cerco à Cidade Maurícia, o arraial dos soldados negros era o mais próximo

¹⁰⁷ Idem, p. 39.

¹⁰⁸ Idem, p. 50.

à cidade, tendo sofrido os ataques mais pesados. No final da guerra, Dias somava oito ferimentos recebidos em batalha.

Pelo relato de Gonsalves de Mello, depois da restauração, Henrique Dias dedicou-se a obter as recompensas que lhe foram prometidas. Logo após a guerra, ele recebera pagamentos especiais, um bom soldo e as terras que defendera no cerco à Cidade Maurícia. E, após muito insistir, recebeu finalmente o hábito de uma ordem religiosa, além do hábito de Camarão depois que este morreu.

Em 1656, foi a Portugal requerer melhor pagamento porque era menos remunerado que os brancos. Obteve o direito à fidalguia e mais mil e seiscentos réis por mês, além de lhe prometerem mais terras. Pediu então que os hábitos que recebera (e que implicavam numa renda mensal) fossem transferidos a seus genros, pois ele não teve filhos homens. Solicitou também uma pensão para as filhas a fim de que elas pudessem fazer um bom casamento. Ainda em Portugal, pediu à rainha Catarina pela liberdade dos escravos que haviam lutado em seu terço e pela manutenção do mesmo, o que lhe foi concedido. Então, ele pediu e obteve a patente e o soldo de mestre-de-campo.

Terminadas suas petições, ele retornou ao Brasil, onde se dedicou aos seus negócios. Quando morreu, foi sepultado com honras de herói e todas as despesas foram pagas pela Fazenda Real.

G) *Tempo dos flamengos*, de Gonsalves de Mello:

Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil, também de Gonsalves de Mello, foi publicado pela primeira vez em São Paulo, em 1947, tendo sido prefaciado por Gilberto Freyre. Como Rodrigues e Ribeiro, Gonsalves de Mello escreve sob os influxos historiográficos do século XX, não se importando em narrar feitos heróicos e batalhas memoráveis. Calabar aparece somente em notas de rodapé. O objetivo da obra é analisar as marcas que a colonização holandesa deixou na cultura do nordeste brasileiro.

Buscando realizar seu propósito, Gonsalves de Mello constrói um painel da vida cotidiana do Brasil holandês e, pelo que se lê em *Tempo dos flamengos*, esse cotidiano não foi nada fácil. Mello descreve enormes adversidades com moradia, alimentação, doenças tropicais, entre outras. Essas intempéries seriam consequência da inabilidade dos flamengos em se adaptar no território brasileiro, determinando a superioridade da colonização portuguesa sobre a colonização holandesa:

O holandês não revelou no Brasil, como o colonizador português (...) jeito especial para se adaptar a novo meio, a novas condições de vida. Continuou rigidamente dentro de suas antigas atitudes, com a mesma dieta, o mesmo tipo de casa. Da Holanda vinha-lhe todo o necessário à subsistência¹⁰⁹.

Segundo Gonsalves de Mello, a maioria desses problemas teve relação com o fato de que a colonização holandesa não se fixou na área rural do país, mantendo-se restrita às áreas urbanas. Aglomerados no Recife, os holandeses sofreram com a falta de moradias na zona urbana, o que levou a uma especulação imobiliária tão desenfreada que era normal encontrar várias famílias dividindo um só quarto.

O problema alimentar também adviria daí. Os holandeses seriam completamente dependentes dos lavradores portugueses para manter a produção agrícola da colônia e, posto que a produção era quase toda voltada para o cultivo de cana, a fome sempre esteve presente no Brasil holandês: desde o momento em que os flamengos estiveram encurralados no Recife (quando “apesar da recusa de abandonar Pernambuco, a situação dos holandeses era então de quase desespero. Viviam em uma faixa de terra que nada produzia; as despesas eram enormes”¹¹⁰) até o período nassoviano (em que teria havido “momentos verdadeiramente dramáticos em que muitas pessoas, no Recife e em Maurícia, morreram de pura inanição”¹¹¹).

Por sua vez, a falta de moradia e de alimentação teria elevado a níveis catastróficos o número de epidemias e verminoses disseminadas na colônia. A pior doença teria sido o escorbuto, dada a carência de frutas e verduras frescas, mas houve muitas outras: a hemeralopia ou cegueira noturna, “uma doença em que os pacientes nada viam à noite, nem mesmo uma vela acesa tão chegada aos olhos que tostava-lhes as pestanas”¹¹²; a disenteria sanguínea (que os holandeses chamaram “roode loop”); uma certa “moléstia do país”; moléstias do fígado; gripes; febres e outras mais¹¹³.

A pouca quantidade de mulheres disponíveis no Brasil holandês levou a um alto grau de prostituição, e nem neste ponto os holandeses teriam se adaptado à terra, fazendo vir prostitutas da Europa:

Para satisfazer a flamengos menos chegados a exotismo, veio da Holanda um número considerável de prostitutas, que surgem constantemente nos documentos de então como “mulheres fáceis”. E, muitas são referidas com os seus próprios nomes: Christinazinha Harmens, Anna Loenen, Janneeken Jans, Maria Roothaer (isto é, Maria Cabelo de Fogo), Agniet, Elisabeth, apelidada Admirael, Maria Krack, Jannetgien Hendricx, Sara Douwaerts, uma apelidada A Senhorita de Leyden e outra a Chalupa Negra (de Swaerte Chaloepe) e Sijtgen, “esta culpada e convicta de levar uma vida desregrada, escandalosa e libertina”. E quando se lê o *Inventário dos*

¹⁰⁹ Gonsalves de Mello, *Tempo dos flamengos*, p. 144.

¹¹⁰ Idem, p. 41.

¹¹¹ Idem, p. 44.

¹¹² Idem, p. 45.

¹¹³ Idem, p. 148.

Prédios em 1654, surgiram ainda umas mulheres suspeitas morando sozinhas em sobrados; uma delas pagando aluguel não em cruzados ou mil réis mas em florim: um florim por mês. Outra uma francesa, que talvez tenha tido a sua história: Anna de Ferro¹¹⁴.

Recife se tornou “um foco de disseminação da sífilis”¹¹⁵. Os pregadores calvinistas teriam tentado controlar a situação, mas sem sucesso porque “muitas embarcavam sem conhecimento do Conselho dos XIX (como Christinazinha Harmens) e outras (como Sara Hendricx) vinham disfarçadas em trajas de homem”¹¹⁶. Gonsalves de Mello afiança que:

Muitas delas eram mulheres terríveis, como uma “que desencaminhou muitas pessoas honradas” e “muitos jovens”. Ou como “certa mulata” contra a qual pediram providências os anciãos representantes da nação judaica no Recife¹¹⁷.

O terreno religioso teria sido outro ponto complicado da colonização holandesa. O choque entre católicos e calvinistas era esperado e, a certo ponto, a luta pelo açúcar pareceu se transformar numa luta religiosa. Tal sensação agravava-se à medida que padres e frades envolviam-se na batalha, seja estimulando o povo contra os “hereges holandeses”¹¹⁸, seja pegando em armas. Os sacerdotes católicos teriam pregado “uma espécie de guerra santa contra os calvinistas e marranos”¹¹⁹. Todavia, Gonsalves de Mello aponta mais que motivos religiosos para justificar o envolvimento do clero católico na luta contra os holandeses:

Retirando das mãos dos nobres o poder político e o prestígio econômico, vinha a invasão [holandesa] ferir também a religião católica, posta, pelos seus representantes, a serviço do poder político e econômico. Muitas das ordens religiosas estavam identificadas ainda mais profundamente com o Estado ou com a classe dominadora¹²⁰.

Gonsalves de Mello é mais um admirador de Nassau, especialmente pelo esforço que o conde teria feito para corrigir os erros do modelo de colonização holandesa. Diversamente de seus compatriotas, Nassau adaptara-se ao Brasil, chegando a declará-lo o “país mais bonito do mundo”¹²¹. Prova dessa paixão, citada e elogiada por *Templo dos flamengos*, seria o interesse do conde pela fauna e pela flora do Brasil; motivo pelo qual Nassau mantivera naturalistas como Marcgrav em sua corte e pelo qual formara um jardim botânico, operando o primeiro transplante de coqueiros adultos.

Para solucionar a questão das moradias, Nassau urbanizou o Recife e construiu a Cidade Maurícia; para minorar os problemas de saúde, construiu hospitais e cuidou do saneamento básico; para resolver a questão da fome, determinou que os senhores de engenho

¹¹⁴ Idem, p. 146.

¹¹⁵ Idem, p. 148.

¹¹⁶ Idem, p. 146.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

¹¹⁸ Idem, p. 286-7.

¹¹⁹ Idem, p. 287.

¹²⁰ Idem, p. 272.

¹²¹ Idem, p. 170.

plantassem farinha e legumes. Esta teria sido “das primeiras tentativas brasileiras para demover os efeitos da monocultura latifundiária e o Conde dos primeiros a ligar a deficiência alimentar dos brasileiros ao sistema de produção”¹²².

Quanto à ponte entre Recife e Cidade Maurícia, Mello afirma que houve “tantas tramóias e embargos jurídicos que a construção esteve parada – ou caminhando lentamente – por muito tempo”¹²³. Mas não responsabiliza Nassau por tais irregularidades, garantindo que o conde concluiu a ponte com dinheiro do próprio bolso, tendo por isso mandado colocar as armas da Casa de Nassau ao lado das armas do príncipe de Orange na cabeceira da ponte.

Além da administração nassoviana, Gonsalves de Mello vê outras qualidades na colonização flamenga, especialmente no relacionamento com os negros e com os índios. Segundo o historiador, os holandeses buscaram se aliar aos indígenas desde o começo, posto que sabiam ter os portugueses angariado a antipatia da maioria das tribos tapuias. O sucesso em conquistar a amizade dos tapuias teria sido obtido, sobretudo, pela proibição oficial de se escravizar índios no Brasil holandês¹²⁴.

Os negros também teriam sido tratados com mais consideração pelos holandeses do que pelos portugueses, alguns flamengos teriam mesmo se tornado amigos íntimos de seus escravos, daí “que muitos negros tivessem pegado em armas para lutar ao lado dos defensores do Recife”¹²⁵.

Isto não implica que Mello veja a colonização holandesa como sendo superior à portuguesa, pelo contrário. Embora ele perceba algumas qualidades na primeira, seu julgamento não deixa dúvidas de que a segunda seria mais adequada ao Brasil, uma vez que “não tiveram os flamengos a necessária plasticidade para transigir com certas situações, aceitando alguns fatos que na metrópole não seriam tolerados”¹²⁶. Em termos mais claros, os holandeses “procuraram impedir, também, todo contato sexual entre a população de cor (inclusive a indígena, como veremos) e a branca, considerada como tal a holandesa, a alemã e a inglesa”¹²⁷. E Mello conclui:

Parece-nos está aí um dos aspectos mais antipáticos da colonização holandesa: essa separação quase profilática entre a classes dos dominadores e dos dominados. Os que ainda hoje lamentam no Brasil, a expulsão dos holandeses do Nordeste, talvez não tenham reparado convenientemente para este aspecto. As atuais colônias holandesas são bem uma amostra do que teríamos que suportar dos flamengos: uma minoria de louros explorando e dominando um proletariado de gente de cor: ao

¹²² Idem, p. 175.

¹²³ Idem, p. 110.

¹²⁴ Idem, p.234.

¹²⁵ Idem, p. 229.

¹²⁶ Idem p. 222.

¹²⁷ Idem, p. 223.

contrário do que nos legaram os portugueses: “uma terra de brancos confraternizados com negros e índios”¹²⁸.

Tempo dos flamengos atribui a queda do Brasil holandês às falhas da colonização holandesa. Segundo Gonsalves de Mello, os flamengos não colonizaram de verdade o Brasil, tendo se contentando em explorar o povo e as terras do país com altos impostos. À exceção de Nassau, os holandeses não teriam buscado se adaptar à nova realidade sócio-geográfica, menosprezando o Brasil e seu povo por se sentirem donos de um maior desenvolvimento material e cultural¹²⁹.

O desencadeador da restauração não teria sido o amor cívico dos brasileiros, antes “a revolta de 1645 foi preparada por senhores-de-engenho na sua maior parte devedores a flamengos e judeus da cidade”¹³⁰ e nela tomou parte ativa o “grande devedor: João Fernandes Vieira, pessoa de confiança do governo holandês do Recife, seu antigo agente de compras de açúcar e encarregado da captura de negros fugidos”¹³¹, que “soube se servir da revolta para o seu próprio interesse”¹³².

Se desde a partida de Nassau, os senhores-de-engenho tinham perdido seu poder político, Gonsalves de Mello acredita que “devemos ver na revolução restauradora, também, um movimento tendente a retomá-lo, como aconteceu”¹³³. Anos mais tarde, Evaldo Cabral de Mello afirmará que “o nosso primeiro nativismo foi um nativismo nobiliárquico”¹³⁴.

Como se pode ver, é uma visão bem menos heróica da restauração do que aquela fornecida por Varnhagen e Calado e confirma o descrédito em que Vieira tem caído entre os historiadores brasileiros pós-independência. De qualquer forma, Gonsalves de Mello não tem interesse em criar “heróis” da restauração; se não exalta Vieira, também não entroniza Negreiros, Camarão ou Dias. Calabar só aparece em notas de rodapé, o que não impediu Mello de colocar informações deveras interessantes. Ao falar da amizade entre holandeses e negros, o historiador declara que: “A muitos que prestaram leais serviços como soldados, guias, etc., foi concedida como prêmio a alforria”. A referência a Calabar seria extremamente implícita se não fosse a nota de rodapé inserida neste trecho, onde se lê:

Dag. Notulen de 01/05, 05/09 de 1635 e 25/05 de 1637. Nesta última diz-se que: “desses negros que abandonaram por nós os seus senhores, alguns nos têm servido por quatro, cinco, seis e mesmo sete anos; muitos também trouxeram armas sob as nossas bandeiras, outros indicaram-nos caminhos desconhecidos no país e graças a eles pudemos viajar para o interior do país e finalmente conquistá-lo; alguns

¹²⁸ Idem, *ibidem*. A parte entre aspas é uma citação de Gilberto Freyre.

¹²⁹ Idem, p. 280-1.

¹³⁰ Gonsalves de Mello, *Tempo dos flamengos*, p. 194.

¹³¹ Idem, p. 190.

¹³² Idem, p. 193.

¹³³ Idem, p. 137.

¹³⁴ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 153.

serviram de guia aos nossos em direção ao interior e conduziram-nos aos engenhos e casas dos portugueses que saqueamos e queimamos. Devemos nós agora entregá-los nas mãos dos senhores? Seremos ingratos, se fizermos tal.” E mostraram-se de fato agradecidos a tais guias e auxiliares. Aos três filhos de Calabar, a pedido de sua viúva, “considerando os grandes serviços feitos à Companhia pelo seu falecido esposo o Conselho Político concedeu uma pensão de 8 florins por mês para cada um.” Dag. Notule de 13/04 de 1634¹³⁵.

Note-se que *Tempo dos flamengos* não põe Calabar numa posição privilegiada. Ele aparece como sendo apenas mais um dos muitos negros e mulatos que ajudaram os holandeses a conquistar o interior do Brasil. Na fonte holandesa citada, ocorre o mesmo: indica-se que houve vários, e não apenas um, negros ou mestiços que abandonaram os portugueses para servir como guias ou soldados no exército flamengo.

Sempre preocupado com o cotidiano, Mello revela-nos o destino da família de Calabar após sua execução, informando-nos que os holandeses mostraram-se gratos ao mestiço, atendendo ao pedido de sua viúva (que Calado dissera chamar-se Bárbara), dando uma pensão para seus filhos. Assim, Gonsalves de Mello transforma Calabar num homem comum e não há “vilão” (nem “herói”) que resista a isto.

H) Os holandeses no Brasil, de Boxer:

Os holandeses no Brasil: 1624-1654, do inglês Charles Ralph Boxer, foi publicado pela primeira vez em 1957, em Londres, sob o nome de *The Dutch in Brazil: 1624-1654*. O interesse por um episódio histórico tão remoto para um inglês talvez tenha advindo do fato de que o autor era professor de português – na ocasião da publicação, ele lecionava português camoneano no King’s College da Universidade de Londres.

Sobre os motivos da elaboração de sua obra, Boxer coloca: “A que espécie de leitores é este livro destinado? Em primeiro lugar, a todos quantos se interessam pelos caminhos ínvios (ou mesmo pelos becos sem saída) da história colonial”¹³⁶. Ou seja, o historiador se preocupa com os problemas intrínsecos ao colonialismo, tomando a relação colonial entre os Países-Baixos – leia-se Companhia das Índias Ocidentais – e o nordeste brasileiro para uma espécie de estudo de caso. É interessante lembrar que, na época da redação da obra, a própria Inglaterra estava tendo sérios problemas com suas colônias.

Os holandeses no Brasil volta ao esquema narrativo de conquista-posse-perda usado por Netscher e Wätjen e, como na obra destes dois autores, o clímax da narrativa ocorre na descrição do período nassoviano. Se Nassau recebe as honras de herói, o maior “vilão” são os erros administrativos da Companhia que, por sua vez, são frutos dos tais “becos sem saída”

¹³⁵ Idem, p. 206.

¹³⁶ Boxer, *Os holandeses no Brasil*, p. XVIII.

do colonialismo. São eles que explicariam como a Companhia, que controlava a maior esquadra naval da época, pôde perder um território precariamente defendido por uma metrópole decadente como o era Portugal de então, por isso os feitos militares têm grande destaque na obra de Boxer.

O inglês dá uma nova dimensão às pretensões da Companhia a respeito do Brasil ao mostrar, com base em documentos holandeses, que o objetivo inicial dos flamengos não seria apenas o de estabelecer uma colônia de exploração no Novo Mundo, mas o de fixar uma colônia de povoamento. Até mesmo se pensou em enviar colonos alemães e holandeses para povoar e cultivar as terras conquistadas, idéia que nunca saiu do papel mas que chegou a seduzir Maurício de Nassau. Seguindo o relato de tantos outros, Boxer narra o encurralamento dos holandeses pela guerrilha de Mathias de Albuquerque, assegurando que a situação estava ficando insustentável para ambos os lados:

Chegara-se assim a um empate, em que cada uma das partes era incapaz de sobrepujar a outra, esperando ambas a vinda dos reforços instantemente reclamados das respectivas metrópoles. Não afeitos à luta em clima tropical, grassava entre os holandeses grave disenteria, não lhes sendo possível obter na região circunjacente qualquer provisão de boca, como carne ou frutos (...) Os portugueses, estes, estavam praticamente desabrigados e desesperados com a falta de quase todas as utilidades, havendo Matias de Albuquerque se apoderado de todo o chumbo das redes de pescar para o fabrico de balas. Ambos os lados sofriam gravemente com a escassez de alimentos, e houve uma ocasião em que os holandeses se viram na contingência de comer gatos e ratos, ao passo que os portugueses recebiam como ração diária para cada pessoa uma simples espiga de milho¹³⁷.

Para Boxer, nenhum dos dois exércitos tinha condição de derrotar o outro e “este empate prometia prolongar-se indefinidamente, cada um dos lados não se julgando com forças para expulsar o adversário das posições escolhidas, quando inesperado acontecimento veio alterar completamente a face das coisas”¹³⁸. O tal “inesperado acontecimento” foi a deserção de Domingos Fernandes Calabar. Assim, Boxer dá ao ato de Calabar a mesma importância que lhe dá Varnhagen: o mestiço teria sido o responsável pelo avanço holandês rumo ao interior. Calabar não fora o primeiro desertor, mas possuía mais importância que os outros, pois “conhecia palmo a palmo toda a região”¹³⁹. Pela descrição de Boxer, Domingos Fernandes seria muito ativo e inteligente, excelente guia e informante. Além do que:

¹³⁷ Boxer, p. 58. Em *Calabar*, o Holandês declara “Estamos habituados a comer qualquer coisa. Porto Calvo tem cachorros, gatos, cada rato deste tamanho...”, perante a expressão de nojo de Mathias, ele assegura “Não é tão ruim assim. Depende do jeito de preparar. Uma ratazana à brasileira, com dendê, farofa, pimentinha...” (Buarque e Guerra, *Calabar*, p. 22).

¹³⁸ Idem, p. 70.

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

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.¹⁴⁰

Tal como Netscher, Boxer recusa-se a afirmar categoricamente que Calabar desertou por problemas financeiros, preferindo dizer que não se conhecem as razões da deserção do mestiço. Mas ele admite, como Varnhagen, que os holandeses teriam ficado receosos no início. Receio que logo foi superado quando Calabar mostrou ser mais que um simples guia, ele teria sido o organizador de uma tática de guerrilhas que resultaria na derrota do exército de Mathias de Albuquerque. Quanto à morte do mestiço, é-nos dito que, no momento do acordo de rendição em Porto Calvo, o major Picard fez:

Alguns esforços (estrênuos, segundo disse ele próprio, porém fracos, a acreditar em Frei Manuel do Salvador), para obter a garantia de que a vida de Calabar seria poupada; mas Albuquerque apenas prometeu que o “mulato” devia “ficar à mercê del Rei”. Viu-se todavia que isso não passou de breve remissão. Um tribunal militar decidiu sumariamente que Albuquerque com os seus poderes de comandante-chefe representava a pessoa do rei, à vista do que foi Calabar condenado ao garrote, sendo arrastado e esquartejado como traidor¹⁴¹.

Note-se o “sumariamente” com que é adjetivada a sentença do tribunal português que julgou Calabar, dando um valor negativo ao ato de se condenar um prisioneiro de guerra à morte. Outrossim, Boxer redime-se de dar um parecer final sobre a atitude holandesa de entregar Calabar a um exército obviamente sedento de vingança. O autor limita-se a um toque de ironia, comparando as versões de Picard e Calado.

A função de Calabar na narrativa de Boxer é abrir terreno para a implantação do governo nassoviano. Já dissemos que Nassau é o grande herói de *Os holandeses no Brasil*. Como na obra de Netscher, o livro de Boxer traz, no início, a reprodução de uma pintura do conde. Aqui, Nassau está ao lado de suas armas e de um escudo com a insígnia “Qua patet orbis”, ou seja, “Vasto como o universo”. A perspectiva positiva em que Boxer coloca Nassau é perceptível no título do capítulo que trata do período nassoviano: “Um príncipe humanista no Novo Mundo”¹⁴².

Como outros de seus admiradores, o historiador inglês enaltece a educação esmerada do conde e suas tendências humanísticas. Mas acresce alguns detalhes sobre a vida pregressa do conde informando-nos que antes de vir para o Brasil, ele passava os invernos no ambiente culto e cosmopolita da corte de Frederick Hendrick, em Haia:

¹⁴⁰ Idem, p. 71. Note-se a animalização de Calabar, a qual será retomada, na peça, através da voz de Mathias de Albuquerque.

¹⁴¹ Idem, p. 85.

¹⁴² Boxer, p. 157.

Onde seu apuradíssimo senso estético foi ainda mais estimulado pelo estreito convívio com artistas, poetas e homens de letras. Com a mesma facilidade falava o holandês, o francês e o alemão, podendo também manter conversação em latim¹⁴³.

Naquela época, Nassau já daria mostras do temperamento com que mais tarde governaria o Brasil holandês. Temperamento que, aliás, teria motivado sua vinda aos trópicos:

Sempre mãos-abertas, e já a esse tempo patrono generoso de arquitetos e pintores, havia começado a construir em Haia uma luxuosa casa e também um jardim, que se estavam tornado grande peso para a sua bolsa. A perspectiva de um posto bem pago nas colônias e mesmo emolumentos mais atraentes tê-lo-ia feito segurar logo o oferecimento¹⁴⁴.

Não que ele viesse só por dinheiro, o inglês assegura que Nassau apaixonara-se pelo Brasil desde o momento em que aportara:

Mal pusera o pé em terra e já se tomou de amores pelo Brasil. Em sua primeira carta aos diretores, escrita em 3 de fevereiro de 1637, descrevia o país como *un de plus beaux du monde*, e daí por diante sua afeição pelo Novo Mundo tropical nunca mais conheceu desfalecimentos¹⁴⁵.

Todas as obras nassovianas são engrandecidas, a começar pela urbanização do Recife. Elogia-se também o melhoramento da atmosfera moral da cidade, que até então “era a de uma cidade portuária que atraía bando de aventureiros, de que faziam parte não só respeitáveis homens de negócio e empresários, como também pessoas de mau caráter”¹⁴⁶, levando à crença “de que *não existia pecado além do equador*”¹⁴⁷.

Verdadeiro humanista, Nassau não teria declarado liberdade religiosa apenas por motivos de estratégia política, ele realmente seria um homem de “uma tolerância excepcional para sua época”¹⁴⁸. João Maurício teria chegado a pensar em construir uma universidade acessível a católicos e a protestantes.

O conde também teria sabido conquistar os indígenas, concedendo-lhes mais liberdade. Nassau “tampouco se esquecera da classe mais baixa, mas nem por isso menos essencial, dos negros escravos, da qual em última análise dependia a prosperidade da colônia”¹⁴⁹. Quanto à escravidão, o inglês redime Nassau, concordando que seria impraticável obter mão-de-obra branca para o fabrico do açúcar.

O “príncipe humanista” cercou-se de um seleto grupo de 46 cientistas, artistas e intelectuais europeus, não dando importância à quantidade de dinheiro necessário para manter tal séquito, porque “era João Maurício um verdadeiro *grand seigneur* que só se sentia bem

¹⁴³ Idem, p. 95.

¹⁴⁴ Idem, p. 96.

¹⁴⁵ Idem, p. 98. Na peça, os brasileiros ficam obviamente envaidecidos diante dos elogios que Nassau faz ao Brasil (ver Buarque e Guerra, *Calabar*, pp. 63-4).

¹⁴⁶ Idem, p. 101.

¹⁴⁷ Idem, p. 102.

¹⁴⁸ Idem, p. 104.

¹⁴⁹ Idem, p. 105.

morando num palácio espaçoso, ou num Estado de vastas dimensões”¹⁵⁰. Daí Nassau usar a divisa “Qua patet orbis”¹⁵¹ e o título de príncipe, mesmo sem ter direito oficial a tal designação. Em seu pequeno “principado”, o conde fizera-se:

Protetor das artes como um príncipe, apaixonado arquiteto e jardineiro-paisagista, dera ele largas às suas inclinações, assim quando erigiu a sua dispendiosa morada em Vrijburg, como quando construiu a ponte entre Recife e Mauritsstad, enviou para a pátria as madeiras destinadas a Mauritshuis, ou manteve em torno de si, no Brasil, uma constelação de artistas e homens de ciência¹⁵².

Quanto às suspeitas de desvio de verbas, o inglês mostra-se indulgente com Nassau, opinando que “ninguém a sério poderá esperar da parte de um governador colonial daqueles dias integridade nesse terreno”¹⁵³. Mas, operando no vermelho e não dando a mínima importância ao desenvolvimento científico-cultural da colônia, a Companhia se indis põs com a liberalidade do conde. Pressionado, João Maurício renunciou e voltou para a Europa. Boxer fornece-nos a descrição mais colorida da partida de Nassau, garantindo que ela foi chorada com sinceridade por todos, sendo acompanhada por uma grande multidão de pessoas, pobres e ricos, holandeses, portugueses e índios. “Quando ele, afinal, alcançou a praia, uma turba de índios empurrou os brancos para o lado, carregando-o nos ombros através das ondas, até o navio que se achava à espera”¹⁵⁴.

Pela narrativa de Boxer, a partida do “herói” Nassau foi capaz de provocar um desequilíbrio imediato, instigando a revolta luso-brasileira. E embora não tenha preocupações em erigir heróis da restauração, o inglês considera Negreiros e Vieira os mentores do movimento e, em seguida, Dias e Camarão. Todos eles recebem a simpatia de Boxer, com exceção de Vieira, a quem o inglês considera um inescrupuloso mulato que enriqueceu ilicitamente graças à sua ligação com o governo holandês. Porém, Boxer sustenta que se a Companhia houvesse atacado o Brasil, os restauradores não teriam obtido sucesso.

Se os Estados Gerais houvessem feito aquilo que muitos insistiam para que fizessem, isto é, bloquear o Tejo e atacar a Bahia, difícil é imaginar como a revolta poderia ter sido sustentada. Os sitiados de Recife, privados de receber suprimentos ver-se-iam forçados a abandonar a luta ou a se internar pelo sertão. Naquele período de 1645 a 1650 nenhuma potência estrangeira estava em condições de ir em seu auxílio, mesmo que o desejasse, o que é aliás pouco provável¹⁵⁵.

Mas a Companhia não pôde guerrear diretamente contra Portugal porque a cidade de Amsterdã, a principal da Holanda, possuía um lucrativo comércio com Lisboa. Sem o

¹⁵⁰ Idem, p. 161-2.

¹⁵¹ Boxer usa a divisa “Qua patet orbis” para explicar a personalidade principesca de Maurício de Nassau, o que é parodiado em *Calabar*: “Grava a divisa de Maurício de Nassau na pedra da cabeceira [da ponte] com as palavras ‘Qua patet orbis’, vasta como o universo. Gostou, Oba?” (Buarque e Guerra, *Calabar*, p. 90).

¹⁵² Idem, p. 211.

¹⁵³ Idem, p. 165.

¹⁵⁴ Idem, p. 220.

¹⁵⁵ Boxer, p. 362.

apoio de Amsterdã, a Companhia teria ficado de mãos atadas na defesa do território brasileiro. Este seria, no dizer de Boxer, o “beco sem saída” que provocou a queda do Brasil holandês.

3. O livro didático:

A cada historiador, o leitor vai se deparando com uma versão diferente da mesma história. Cada fato, cada ação é interpretada e narrada de forma diversa, atendendo ao objetivo de cada autor. Mas qual versão se tornou popular? Qual foi a mais divulgada? Num país como o Brasil, onde o acesso a obras acadêmicas é restrito, a maior parte da população (inclusive muitos professores) toma conhecimento da história do país através do livro didático. Porém, que interesses estariam por trás da elaboração do livro didático?

Louis Althusser faz uma distinção entre os Aparelhos Repressivos de Estado; que seriam constituídos por instituições como o governo, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc; e os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE); compostos por Igreja, escola, família, cultura, imprensa etc. Enquanto os primeiros são fundamentados principalmente na força física, os últimos estariam empenhados no controle da visão de mundo dos membros da sociedade. Segundo Althusser, a escola seria um dos principais AIE¹⁵⁶, garantido a reprodução da ideologia dominante ao longo das gerações, assegurando a permanência do sistema social que suporta e é suportado pelo próprio Estado.

Pierre Bourdieu e Claude Passeron ampliam tal pensamento ao elaborarem o conceito de *poder de violência simbólica*, definindo-o como “todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força”¹⁵⁷. Assim, pela dominação simbólica a elite procuraria justificar uma dominação baseada na força. Novamente, o sistema educacional é visto como um dos mais importantes instrumentos de controle social:

A ação pedagógica é objetivamente uma violência simbólica (...) na medida em que a delimitação objetivamente implicada no fato de impor e de inculcar certas significações, convencionados, pela seleção e a exclusão que lhe é correlativa, como dignas de ser reproduzidas por uma ação pedagógica, re-produz (no duplo sentido do termo) a seleção arbitrária que um grupo ou uma classe opera objetivamente em e por seu arbitrário cultural¹⁵⁸.

Se a ação pedagógica quer fornecer uma determinada visão da realidade como sendo a única verdadeira, recusando todas as outras, ela necessita de uma autoridade que imponha tal “verdade” durante o processo pedagógico. A tal autoridade Bourdieu e Passeron denominam *autoridade pedagógica*:

¹⁵⁶ Althusser, *Aparelhos Ideológicos de Estado*, p. 79.

¹⁵⁷ Bourdieu e Passeron, *A reprodução*, p. 19.

¹⁵⁸ Idem, p. 22.

Enquanto poder arbitrário de imposição que, só pelo fato de ser desconhecido como tal, se encontra objetivamente reconhecido como autoridade legítima, a autoridade pedagógica, poder de violência simbólica que se manifesta sob a forma de um direito de imposição legítima, reforça o poder arbitrário que a estabelece e que ela dissimula¹⁵⁹.

Selecionando e excluindo o que não lhe interessa; estabelecendo uma visão da história como sendo a única, a “neutra”, a verdadeira; disfarçando sua natureza arbitrária, o livro didático de história é sem dúvida uma *autoridade pedagógica* que tem como principal função inculcar uma certa significação da realidade, ligada aos interesses dos poderes constituídos. O fato de que a maioria dos brasileiros só adquire seus conhecimentos históricos a partir do livro didático reforça ainda mais o poder de dominação simbólica que ele já possui. Portanto, dispusemo-nos a examinar um deles a fim de desvendarmos que conceitos estariam sendo repassados através do mito do Calabar-traidor na era da ditadura militar.

Como exemplar de estudo, selecionamos o livro didático *História do Brasil*, de Joaquim Silva e J. B. Damasco Penna, que era publicado por uma das maiores editoras da época (a Companhia Editora Nacional) e recomendado pelo MEC. A edição que analisamos, datada de 1969, é bastante próxima à época da elaboração da peça *Calabar, o elogio da traição*. A narrativa de Silva e Penna segue o esquema de Calado e Varnhagen: posse-perda-recuperação, em que o clímax narrativo são as lutas pela restauração, onde se destacam os quatro heróis: Negreiros, Vieira, Camarão e Dias.

Os dois autores didáticos afirmam que fora impossível impedir a tomada do Recife, mas asseguram que a guerrilha de resistência de Mathias de Albuquerque infligiu tantos danos aos flamengos que “os inclinaram a abandonar o Brasil”¹⁶⁰. Ao contrário de outros autores, não se menciona que os portugueses também estavam encurralados, de forma que a narração de Silva e Penna coloca os lusos numa posição muito mais confortável do que a narração de Boxer, por exemplo.

O fim da vantagem portuguesa é atribuído à “passagem, para seu lado [dos holandeses], de Domingos Fernandes Calabar. Perfeito conhecedor da região em que se combatia, Calabar com sua traição facilitou várias vitórias aos invasores”¹⁶¹. Portanto, o livro didático propaga a versão segundo a qual a traição do mestiço foi o fator decisivo para que se efetivasse o Brasil holandês. Sua morte é descrita em poucas palavras:

Matias de Albuquerque resolveu, então, a retirada para Alagoas, com seus companheiros. E ao passar em Porto Calvo, os retirantes puderam ainda derrotar os holandeses e aprisionar Calabar, que foi enforcado por traidor¹⁶².

¹⁵⁹ Idem, p. 27.

¹⁶⁰ Silva e Penna, *História do Brasil*, p. 146.

¹⁶¹ Idem, ibidem.

¹⁶² Idem, p. 146.

Nesta curta informação sobre o destino de Calabar, confirma-se a versão de Varnhagen de que a execução do mestiço foi um ato de justa punição do traidor. Nas notas colocadas no final do capítulo, há uma sob o título “Quem era Calabar”, em que se transcreve a visão do historiador Capistrano de Abreu:

Segundo se pode concluir das poucas e suspeitas notícias encontradas a seu respeito nos escritos contemporâneos, Calabar exercia profissão de contrabandista; nem de outro modo se podem explicar os roubos feitos à fazenda real, de que o acusam os nossos. (...) Era o único homem capaz de se medir com Matias de Albuquerque; e como tinha sobre este a vantagem de dispor do mar, desfechou-lhe os golpes mais certos. Qual móvel o levou a abandonar os compatriotas, nunca se saberá, talvez a ambição, ou a esperança de fazer mais rápida carreira entre estranhos, tornando-se pela singularidade de seus talentos indispensável aos novos patrões ou, talvez, o desânimo, a convicção da vitória certa e fácil do invasor¹⁶³.

Pode-se observar uma série de transformações na figura de Calabar em relação às versões vistas até agora. O mestiço torna-se contrabandista e o único homem à altura de enfrentar Matias de Albuquerque; características que nem mesmo Calado – que o conheceu pessoalmente – nem mesmo Varnhagen – que foi o primeiro a colocá-lo no posto de supremo vilão – lhe atribuem. Os motivos mencionados para a deserção também aumentam de perspectiva. Calado e Varnhagen falam que a razão seria o medo de ser castigado por “furtar a fazenda real” portuguesa. Silva e Penna, através de Capistrano de Abreu, falam em ambição do mestiço, o qual estaria disposto a fazer carreira no Brasil holandês.

Os feitos de Maurício de Nassau não recebem grandes louvores. Afora os elogios pelos esforços do conde “por melhorar as relações com os nacionais”¹⁶⁴ e pelo seu trabalho de urbanização do Recife, as demais referências a ele não são das mais enaltecidas. Denunciava-se que, após a tentativa frustrada de conquistar a Bahia, os holandeses, tomados pelo ódio, “vingaram-se da pesada derrota devastando com inaudita crueldade o recôncavo”¹⁶⁵, com a complacência de Nassau. O conde também é reprovado por ter conquistado mais territórios após a trégua firmada entre Portugal e Holanda quando da restauração portuguesa. Nas notas complementares, após apontarem as qualidades administrativas do conde, Silva e Penna asseveram que:

Nassau, entretanto não foi isento de faltas em sua administração, cujo valor não se deve exagerar. A plena tolerância religiosa que prometeu foi algo restringida, proibindo-se aos católicos o exercício público de seus cultos; a liberdade prometida aos pretos anulava-se com o tráfico de escravos, para o que conquistou um porto na África; e até os indígenas, dos quais se dizia que recebiam dos flamengos melhor trato que dos portugueses, eram, realmente, escravizados (...) “No Maranhão os holandeses chegaram a escravizar e a vender até brancos vencidos na guerra”¹⁶⁶.

¹⁶³ Apud. Silva e Penna, pp. 151-2.

¹⁶⁴ Idem, p. 146.

¹⁶⁵ Idem, pp. 146-7.

¹⁶⁶ Idem, pp. 152-3.

Essa visão contrasta com quase todos os autores estudados até aqui, inclusive com os brasileiros Gonsalves de Mello, Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro.

Mas, pelo menos num ponto, Silva e Penna concordam com os admiradores de Nassau: eles também consideram a partida de João Maurício o estopim da restauração. A liderança do movimento é atribuída ao brasileiro Vidal de Negreiros, mas nem por isso os autores deixam de respeitar a atuação de Vieira, sem se esquecerem de Camarão e Dias. Assim, no livro didático a disputa sobre quem seria o principal líder branco do movimento é anulada; tanto o brasileiro Vidal quanto o reinol Vieira são acolhidos.

Quanto a Camarão e a Dias, o heroísmo deles é exaltado desde o começo da narrativa, ressaltando-se o aspecto sacrificial deste heroísmo: Dias não se importou de perder sua mão no campo de batalha, e aos índios comandados por Camarão, “confiavam-se os postos de maior perigo”¹⁶⁷. Ao mestiço Calabar fica o posto de “grande traidor”.

Os capítulos do livro de Silva e Penna que tratam da presença holandesa no Brasil estão colocados dentro de uma unidade intitulada “A defesa do território e o sentimento nacional”. O porquê dessa disposição fica claro no tópico “Conseqüências da luta com os holandeses”, onde se afirma que:

A heróica reação dos brasileiros do nordeste, quase sem auxílio da metrópole, salvando do domínio estrangeiro uma grande região, evitou a quebra da unidade geográfica de nossa terra e sua unidade religiosa e cultural. Algumas vantagens resultaram da grande luta (...) A maior vantagem, porém, foi a maior aproximação entre as três raças que deviam contribuir para a formação do povo brasileiro: os brancos reinóis e seus descendentes com Fernandes Vieira e André Vidal, os índios, como D. Antônio Felipe Camarão e os pretos, como Henrique Dias. Os combatentes vitoriosos “sentiram-se um povo, e um povo de heróis”. Eram eles “os colonos, os vencedores; e haviam provado ser os iguais senão os superiores, aos portugueses da Europa”¹⁶⁸.

Esse trecho é bem elucidativo dos significados que os autores pretendem dar ao episódio histórico de que tratam. O primeiro capítulo da unidade em questão afirmara que “desde o início da colonização, foi nossa terra alvo da cobiça de franceses, ingleses e holandeses”¹⁶⁹. É como se todo um vasto território, habitado por diversos povos, sem unificação política, tivesse instantaneamente se transformado na nação chamada Brasil “desde o início da colonização” portuguesa¹⁷⁰. A restauração, assim, teria impedido “a quebra da unidade geográfica de nossa terra e sua unidade religiosa e cultural”.

¹⁶⁷ Abreu, *Capítulos de história colonial*, Apud. Silva e Penna, op. cit., p. 152.

¹⁶⁸ Silva e Penna, *História do Brasil*, pp. 150-1.

¹⁶⁹ Idem, p. 137.

¹⁷⁰ Interessante notar que só os franceses, ingleses e holandeses caracterizam-se pela cobiça nas suas tentativas de colonização. Fica-se perguntando, então, que motivação os autores atribuiriam aos portugueses?

Silva e Penna mostram a “nação brasileira” como uma entidade sempre existente, destinada de antemão a ter um certo território, uma certa cultura (a lusitana) e uma determinada religião (a católica). As diversas mudanças territoriais que o país sofreu ao longo de sua história são omitidas, enquanto que sua diversidade cultural e religiosa, além de negada, é rejeitada como se fosse uma mácula. As lutas teriam também unido as “três raças que deviam contribuir para a formação do povo brasileiro”: brancos (lusitanos e descendentes), índios e negros. Atente-se para o fato de que cada um dos grupos raciais recebe um representante no panteão dos heróis da restauração.

Em suma, Silva e Penna fazem das lutas de restauração a certidão de nascimento do sentimento nacionalista brasileiro. De acordo com sua narrativa, o nosso patriotismo teria sido despertado quando da submissão forçada a uma civilização diferente. Ali, o povo brasileiro teria traçado sua identidade nacional, rejeitado a colonização holandesa e submetido-se espontaneamente à colonização portuguesa. E essa teria sido uma escolha unânime das três raças, pois negros e índios teriam lutado lado-a-lado com os lusitanos para expulsarem os holandeses do Brasil. O panteão dos heróis da restauração comprovaria tal tese.

4) Uma narrativa de origem:

Vimos que nem sempre essa história foi contada assim. Inicialmente, a restauração pernambucana foi vista como um apêndice da restauração portuguesa. Cabral de Mello afirma que “o primeiro nativismo protestava assim a fidelidade da açucarocracia a El-Rei”¹⁷¹, ou seja, neste primeiro momento, os restauradores foram exaltados não por seu “sentimento de brasilidade”, mas por sua lealdade ao governo lusitano.

Para os primeiros historiadores, as lutas contra os holandeses teriam reforçado os vínculos coloniais, e não originado um sentimento nacionalista. Segundo Cabral de Mello, as gerações do século XIX é que transformaram a restauração pernambucana no embrião do patriotismo brasileiro. Assim, foram historiadores como Varnhagen que deram a esse episódio da nossa história a forma de um mito de origem.

O vocábulo “mito” recebe uma variada gama de conceituações¹⁷², mas a que nos interessa aqui, a princípio, é a idéia de mito enquanto narrativa de origem, como utilizada na antropologia, ou seja, como narração do nascimento de algum fenômeno – do universo a um costume social. Contudo, muito mais que explicar o surgimento, o mito de origem justifica a permanência de tal fenômeno. Segundo Mircea Eliade:

¹⁷¹ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 122.

¹⁷² Em *Mito e discurso político*, Luis Felipe Miguel faz uma ampla discussão sobre as várias definições de mito.

Qualquer que seja a sua natureza, o mito é sempre um *precedente* e um *exemplo* não só em relação às ações – “sagradas” ou “profanas” – do homem, mas também em relação à sua própria condição. Ou melhor: um precedente para os modos do real em geral. “Nós devemos fazer o que os deuses fizeram no princípio”. “Assim fizeram os deuses, assim fazem os homens”¹⁷³.

Portanto o mito se constitui num padrão exemplar que molda todas as ações humanas posteriores ao tempo original. Por isso Claude Lévi-Strauss afirma que “a história mítica apresenta (...) o paradoxo de ser simultaneamente disjunta e conjunta em relação ao presente”¹⁷⁴. Disjunta porque vê diferença entre passado e presente na medida em que acredita que os antepassados podiam criar, enquanto o homem contemporâneo apenas copia. Conjunta porque, desde então, nada de novo aconteceu e o presente vive da repetição do passado. Assim o tempo mítico seria um “eterno presente”, de modo que:

Na perspectiva do espírito moderno, o mito (...) anula a “história”. Mas há que notar que a maioria dos mitos, pelo simples fato de que enunciam *o que se passou* “*in illo tempore*” constituem eles próprios uma *história exemplar* do grupo humano que os conservou e do cosmo deste grupo humano¹⁷⁵.

Eliade enfatiza, porém, que a *história exemplar* não pode ser confundida com o conceito moderno de história, lembrando que esta última se vale da transformação e a primeira “tem o seu sentido e o seu valor na própria repetição”¹⁷⁶. Isso porque a capacidade do mito atribuir significado à realidade advém do fato de que ele atua como um paradigma, um modelo das ações humanas dentro de uma certa sociedade, existindo para ser repetido. A narrativa de origem justifica o presente e prescreve o futuro em função do passado.

Porém, tanto Lévi-Strauss quanto Eliade estavam se referindo especificamente a sociedades imersas numa forma de pensamento mágico-religioso (que Lévi-Strauss chama de pensamento mítico), compreendida por eles como um sistema de estruturação do conhecimento humano, tão válido quanto o pensamento científico, por exemplo¹⁷⁷.

Por outro lado, Roland Barthes dedica-se a estudar o mito como ele surge na moderna sociedade ocidental, considerando-o como uma mistificação, através da qual o sistema dominante nega o caráter histórico (e por isso transitório) das instituições sociais. O mito, segundo Barthes, “tem como função deformar, não fazer desaparecer”¹⁷⁸, fazendo com

¹⁷³ Eliade, *Tratado de história das religiões*, p. 491.

¹⁷⁴ Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, p. 262.

¹⁷⁵ Eliade, op. cit., p. 505. O próprio Eliade define *illo tempore* como sendo um tempo auroral, paradisíaco, para além da história.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁷ Lévi-Strauss chega a declarar: “talvez descobriremos um dia que a mesma lógica se produz no pensamento mítico e o pensamento científico, e que o homem pensou sempre do mesmo modo” (Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural*, p. 265).

¹⁷⁸ Barthes, *Mitologias*, p. 137.

que fenômenos históricos pareçam “naturais”, como se sempre tivessem estado lá e, por isso mesmo, sempre fossem continuar a estar.

Podemos ver que há similaridades entre o mito de Barthes e o mito antropológico. Ambos anulam o devir histórico e fazem passado, presente e futuro coincidirem. Todavia, o onde o segundo vê o produto de uma certa estrutura cognitiva, o primeiro vê um construto visando à manipulação. Cremos, porém, que é possível “casar” as duas correntes, propondo que nas sociedades modernas os mitos teriam a função que lhes atribui Barthes, retirando grande parte de sua força persuasiva do fato de que se apóiam numa estrutura mental profunda, remanescente de nossa ancestralidade selvagem. O próprio Lévi-Strauss assume que “nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez esta tenha se limitado a substituir aquele”¹⁷⁹.

Assim, consideramos que os mitos construídos pela historiografia tradicional tendem a imitar as narrativas de origem antropológicas¹⁸⁰, utilizando-se do passado, ou melhor, da narrativa do passado para legitimar o presente, criando paradigmas de comportamento social. Roberto DaMatta, por exemplo, analisa como as diferenças entre a narrativa de origem do Brasil – a famosa *viagem do descobrimento* – e a dos Estados Unidos – o mito dos *founding fathers* – resultaram em tradições culturais diferentes:

Essas ideologias se reproduzem e se reforçam na percepção de que os Estados Unidos foram produzidos historicamente, isto é, *foram fundados* na implementação gradual e linear dos valores puritanos num território que ia imperialisticamente se ampliando; ao passo que, no Brasil, se fala numa *descoberta feita por acaso*, o que permite unir, num plano simbólico profundo as idéias de sorte, encontro, milagre, mistura e hierarquia como forma de articular o relacionamento entre os diferentes¹⁸¹.

Quanto à função política que as narrativas de origem da historiografia moderna podem assumir, Luis Felipe Miguel cita os *founding fathers* americanos e a Revolução de Outubro da antiga União Soviética, concluindo que:

Em ambos os casos, o momento heróico não marca apenas o início de um novo tempo, mas dota a nação de instrumentos que serão capazes de guiá-la com previdência para todo o sempre – sejam eles a intocável *Constituição* norte-americana ou as tábuas sagradas do leninismo. Ritos políticos reatualizam de tempos em tempos o grande evento, mais uma vez seguindo o esquema mito/rito identificado pelos etnólogos nos povos primitivos¹⁸².

Lévi-Strauss também já observara quanto à Revolução Francesa:

¹⁷⁹ Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural*, p. 241.

¹⁸⁰ Eliade observara que a função exemplar dos mitos sobrevivera “entre os primeiros historiadores do mundo antigo, para os quais o ‘passado’ só tinha sentido na medida em que era um exemplo a seguir e constituía, por conseqüência, a sùmula pedagógica de toda a humanidade”. Embora sejam razoavelmente contemporâneos, pudemos ver que todos os historiadores por nós estudados na seção anterior queriam, em menor ou maior escala, repassar alguma “lição exemplar” ao leitor.

¹⁸¹ DaMatta, *Conta de mentiroso*, p. 131.

¹⁸² Miguel, *Mito e discurso político*, p. 27.

Para o homem político e para os que os seguem a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem: seqüência de acontecimentos passados, mas também esquema dotado de uma eficácia permanente, permitindo interpretar a estrutura social da França atual, os antagonismos que nela se manifestam, e entrever os lineamentos da evolução futura¹⁸³.

O discurso histórico oficial brasileiro criou várias narrativas de origem sobre o Brasil e sua identidade: a *viagem do descobrimento*, o Sete de Setembro, o Quinze de Novembro e até a Semana de Arte Moderna de 1922, entre outros. Como pudemos observar, os historiadores luso-brasileiros fizeram das lutas entre portugueses e holandeses no século XVII, mais um dos diversos mitos de origem do Brasil. No caso, trata-se primordialmente da narrativa de origem do nosso nacionalismo, já que a restauração teria sido o momento em que o homem brasileiro se reconheceu como tal, iniciando o lento processo de construção da sua identidade, definindo sua cultura e sua organização social.

Patriotas seriam os brasileiros fiéis a este paradigma de comportamento determinado pelos nossos ancestrais, representados pelo panteão de heróis da restauração. Traidores da pátria seriam os brasileiros que aspirassem por fugir de tal padrão sócio-cultural, o que é exemplificado pelo mito do Calabar-traidor. Esse discurso assemelha-se ao discurso da ditadura militar, pois ambos consideram “a nação como um querer-ser inato e homogêneo, expresso pelos objetivos nacionais permanentes”¹⁸⁴, recusando qualquer possibilidade de transformação no querer-ser do povo brasileiro.

Situar o nascimento do patriotismo brasílico no contexto das lutas contra os holandeses traz consigo a implicação de que nosso nacionalismo teria sido construído como uma rejeição à heterogeneidade. Ao expulsar o “intruso” (representando pelo holandês e pelo Renascimento), os primeiros “patriotas” teriam definido para sempre a tradição cultural do Brasil como sendo a de uma nação em busca da unidade, onde elementos destoantes são mal-vistos. E o espantoso é que o mesmo mito também seja usado como a narrativa de origem do Exército Brasileiro¹⁸⁵.

Essa tradição cultural, que concebe patriotismo como repulsa à alteridade, fez parte do discurso de legitimação do golpe de 64, com os “comunistas” e a então União Soviética fazendo papel de “intrusos”. “A pátria assume, no discurso ‘revolucionário’ [do regime militar], o valor de um termo complexo que engloba as contraditoriedades de classes e unifica todos os interesses divergentes”¹⁸⁶.

¹⁸³ Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural*, p. 241.

¹⁸⁴ Fiorin, *O regime de 1964*, p. 39.

¹⁸⁵ Conferir o site do Exército Brasileiro, www.exercito.gov.br/01Instit/Historia/Guararap/indice.htm

¹⁸⁶ Fiorin, op. cit., p. 46.

Os heróis desse mito foram construídos seguindo o mesmo propósito de forjar uma tradição que seria a definidora perpétua de nossa identidade nacional. Philippe Hamon atesta que o herói atua nos campos moralmente assumíveis pela sociedade e o anti-herói atua no espaço de transgressão, o que torna os conceitos de herói e anti-herói algo relativo a determinada época e sociedade¹⁸⁷. No caso específico do discurso histórico, podemos afirmar que a escolha das personagens a atuar como herói e vilão revela o sistema de valores do historiador e a forma como ele vê e/ou quer que seja vista a sociedade que descreve.

O panteão de heróis das lutas de restauração ajudou a fundamentar o que DaMatta chamou de “fábula das três raças”. Cabral de Mello nota que “a presença de Henrique Dias e Camarão tanto na guerra quanto no panteão restaurador reproduzia a estrutura da sociedade escravocrata e suas relações de classe”¹⁸⁸. Estes dois heróis deveriam servir de modelo comportamental para negros e índios como patriotas que voluntariamente se submeteram ao governo branco.

Por outro lado, “o imaginário nativista não soube ou não quis entronizar um herói mestiço no panteão restaurador”¹⁸⁹. Mello conclui: “não contente de excluir o mestiço do panteão restaurador, o imaginário nativista encarnou o vilão na figura de um deles”¹⁹⁰. Trata-se de Calabar, que funciona como contraponto ao patriotismo de Dias e Camarão. Ele teria traído a pátria por mera cobiça materialista, pelo que teria sido exemplarmente punido com a morte. Um alerta aos “traidores” de todos os tempos.

Como vimos, o mito do Calabar-traidor começou a ser construído desde *O valeroso lucideno*. Calado já reprovava o mestiço, mas Calabar não é o grande vilão de sua obra e nem aparece como o único traidor. O frei fala sempre em traidores mais poderosos e mais nocivos do que Calabar, embora nunca cite seus nomes. Todavia, já no final do século XIX, na obra de Varnhagen, Calabar é o grande vilão, o homem que possibilitou a formação do Brasil holandês.

Cabral de Mello assevera que o panteão de heróis foi elaborado pela sua “utilidade simbólica e a eficácia modeladora no contexto da ideologia nativista”.¹⁹¹ Afinal, se heróis são criados para servir como modelos de valores e de comportamento, cada raça teria no seu herói correspondente o padrão de atitudes segundo o qual deveria agir.

¹⁸⁷ Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem”, in Rossum-Guyon. *Categorias da narrativa*, p. 87.

¹⁸⁸ Cabral de Mello, op. cit., p. 224.

¹⁸⁹ Idem, p. 223.

¹⁹⁰ Idem, p.224.

¹⁹¹ Idem, p. 195.

Os brancos brasileiros, como Vidal, que assume o comando e luta por seu país; os reinóis, como Vieira, que esquece sua terra natal e faz do Brasil sua nova pátria; os índios, como Camarão, que se torna um católico fervoroso e fiel aos líderes brancos, dispondo-se a lutar nas posições mais perigosas; os negros, como Dias, que não guarda rancor, mas se mostra submisso e resignado, tornando-se um “negro de alma branca”.

Para se construir esse panteão fez-se necessária uma série de remodelações entre as quais podemos mencionar a exclusão de outros candidatos a heróis, a transformação do mulato Vieira num branco e a omissão de seu enriquecimento suspeito, a ocultação do fato de que uma grande quantidade de negros e índios lutou ao lado dos holandeses. E já que um herói mestiço poderia servir como “força desagregadora desta ordem [escravocata]”¹⁹², é melhor fazer de Calabar (ao invés do italiano Bagnuolo, ou dos reforços holandeses, ou dos poderosos senhores-de-engenho luso-brasileiros) o traidor-mor dessa narrativa:

Calabar não devia apenas funcionar como a exceção que confirma a regra, ao desempenhar o único papel de trãsfuga a que se prestou um natural da terra. A deserção de Calabar [segundo o imaginário nativista] deve ser atribuída à ambição excessiva especialmente encontrada nos mulatos.¹⁹³

A figura de Calabar seria um aviso contra a “desmedida ambição” dos mestiços, condenada por se manifestar como uma insubmissão à hierarquia da sociedade escravocrata. Segundo tal discurso, se Calabar “tivesse permanecido fiel a El-Rei (...) não lhe teriam faltado as recompensas com que se premiavam o valor e os serviços de quem conhecia o seu lugar na ordem colonial”¹⁹⁴.

Aliás, a mestiçagem de Calabar é mutável, às vezes ele é dado por mulato, outras vezes por mameluco. Já no século XIX, quando ele ia se tornando o traidor-mor, Fernandes Gama¹⁹⁵ chega a lhe negar qualquer herança branca, afirmando ser Calabar um filho de negros e índios. Como nota Cabral, “de acordo com este sistema de retribuições, Henrique Dias embranquecera-se pela dedicação à boa causa (...) reciprocamente Calabar enegrecera-se pela deslealdade”¹⁹⁶.

Um outro valor simbólico pode ser agregado à mestiçagem. Como essa narrativa de origem visa criar uma tradição de “unidade e identidade nacional”, um elemento caracterizado pela mistura soa ameaçador, afinal mistura é um sinal de diversidade, de alteridade. Daí que os heróis sejam todos representantes de raças puras (branco, índio ou

¹⁹² Idem, *ibidem*.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁴ Idem, pp. 224-5.

¹⁹⁵ Apud. Cabral de Mello, p. 225.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*.

negro), organizados segundo uma clara hierarquia: o elemento branco no comando, o índio e o negro obedecendo.

Poucos brasileiros poderiam se reconhecer no panteão de heróis, visto que a maioria da população é mestiça. Conseqüentemente, à medida que a miscigenação prossegue, resultando eventualmente em tons de pele mais claros do que os de um indígena ou de um africano “puros”, a população prefere se identificar com o elemento “branco”. Situação que resulta “tranqüilizadora para as camadas dominantes”¹⁹⁷, pois abranda conflitos raciais inoportunos à ordem estabelecida¹⁹⁸, uma vez que pretende levar a maior parte dos brasileiros a assumirem como sua a visão de mundo da elite de origem européia.

Assim, a narrativa de origem do patriotismo brasileiro pretende forjar nossa identidade cultural e religiosa, bem como nossa hierarquia social. Tudo isso sob o signo da unidade, em que toda voz divergente (como, por exemplo, Calabar: mestiço e favorável aos holandeses e ao Renascimento) é tida por traidora. Era esse o mito divulgado durante a ditadura militar. É a partir dele que Chico Buarque e Ruy Guerra vão construir sua própria versão da história de Domingos Fernandes Calabar.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁸ Uma análise mais pertinente das relações raciais no Brasil ainda é algo necessário. Embora o mito de “democracia racial” seja sabidamente defeituoso, Pierre Bourdieu faz um alerta interessante: “A maior parte das pesquisas recentes sobre a desigualdade etnoracial no Brasil, empreendidas por americanos e latino-americanos formados nos Estados Unidos, esforçam-se em provar que (...) o país das ‘três tristes raças’ (...) não é menos ‘racista’ do que os outros (...) Em vez de considerar a constituição da ordem etnoracial brasileira em sua lógica própria, essas pesquisas contentam-se, na maioria das vezes, em substituir na sua totalidade o mito nacional da ‘democracia racial’ (...) pelo mito segundo o qual todas as sociedades são ‘racistas’ (...) De utensílio analítico, o conceito de racismo torna-se um simples instrumento de acusação” (Bourdieu, *Escritos de educação*, p. 22).

III - *Calabar*, a reescrita da história

1. A história carnavalizada:

A peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, pode ser lida como uma paródia carnavalesca dos textos históricos estudados no capítulo anterior. Como qualquer texto literário, *Calabar* possibilita múltiplas leituras, inclusive algumas que a relacionem de forma imediata com o contexto sócio-político em que foi escrita. Sem dúvida, diversas referências parecem tão obviamente ligadas à década de 1970 que poderiam dar a impressão de que *Calabar* seria hoje uma obra datada.

Mas as referências explícitas aos anos 70 não são menos numerosas do que aquelas feitas à bibliografia histórica selecionada pelos autores. Realmente, *Calabar* foi construída a partir da técnica de colagem: Buarque e Guerra recortaram trechos, episódios, personagens presentes nos textos históricos e, depois, fizeram uma remontagem dos mesmos. Tanto que Bárbara qualifica a peça como sendo uma “mistura de palavras”¹. E, numa avaliação que tanto pode se referir ao discurso histórico quanto à própria peça em si, Bárbara prossegue afirmando que “a história é uma colcha de retalhos”².

Affonso Romano de Sant’Anna³ identifica a colagem com a apropriação, ressaltando que tal técnica recebeu impulso especialmente a partir das experiências dadaístas no campo das artes plásticas, de onde migrou para a literatura⁴. Sant’Anna também aponta que esta técnica foi intensamente retomada pela *pop art* dos anos 60 com os trabalhos de Andy Warhol, Daniel Spoerri e outros⁵. Ao fazer uso da apropriação, o artista permite-se apossar de objetos e textos que não são seus – e que muitas vezes nem pertencem ao domínio do universo artístico – no intuito de construir sua obra de arte. Como define Sant’Anna, “na apropriação o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo”⁶.

Em suma, o autor-apropriador é um traidor, pois se apodera de ditos que não são seus com o fito de desdizê-los ou dizê-los ao contrário. E isto se faz possível porque o texto

¹ Buarque e Guerra, *Calabar, o elogio da traição*, p. 119.

² Idem, *ibidem*.

³ Sant’Anna, *Paródia, paráfrase & cia.*, p. 43.

⁴ No Brasil, Oswald de Andrade foi um dos pioneiros no uso da apropriação, usando-a para fazer uma inversão paródica da *Carta de Pero Vaz de Caminha*.

⁵ Não podemos nos esquecer da influência que tanto o dadaísmo quanto a *pop art* tiveram sobre os artistas brasileiros dos anos 60 e 70, inclusive direcionando grande parte da proposta que marcou o movimento tropicalista.

⁶ Idem, p. 46.

original não é somente citado, mas porque ele é desmontado e remontado num novo contexto. O apropriador trai o discurso alheio, conferindo-lhe novos significados à revelia do autor original, violando despudoradamente o texto que lhe serve de base, construindo sua obra a partir da destruição (e traição) da obra alheia.

Calabar é uma obra assim constituída. Os textos históricos que lhe serviram de base são, ao mesmo tempo, sua matéria-prima e suas vítimas. Eles foram utilizados para dizer o que não queriam dizer (pelo menos não intencionalmente), seus significados são invertidos pelo texto da peça teatral. Percebe-se, portanto, seu parentesco com a paródia e com outros gêneros da literatura carnalizada. Sant'Anna já apontara o parentesco entre apropriação e paródia, concebendo a apropriação como uma paródia levada ao seu paroxismo⁷.

Embora o termo “paródia” remonte à Antigüidade Clássica, seu conceito moderno foi elaborado por Iuri Tynianov e retomado por Mikhail Bakhtin. Os dois estudiosos russos viram na paródia muito mais do que um dos diversos gêneros do cômico. Para ambos, a paródia é um elemento imprescindível no sistema da evolução literária. Textos paródicos estariam visceralmente ligados a momentos de transformação ao enfraquecer (ou tornar patente as fraquezas) de formas literárias já demasiado gastas pelo uso e, por isso mesmo, tendendo à cristalização. Neste momento, as paródias cumpririam, ao mesmo tempo, o papel de demolidoras do passado e de prenunciadoras do futuro. Mas foi Bakhtin, mais do que Tynianov, que levou tais conceitos para além da teoria literária.

A obra bakhtiniana como um todo é uma grande celebração à incompletude, ao inconcluso, ao permanente vir-a-ser. Bakhtin suspeitava dos momentos de demasiada estabilidade, seja na literatura, seja na linguagem, na política, na organização social e em quaisquer outros aspectos que possam abranger a existência humana. Para ele, a excessiva estabilidade tende a gerar uma atmosfera de absolutização da verdade, e daí resta apenas um passo para se atingir o autoritarismo e a intolerância.

Bakhtin via no inextinguível devir histórico, a garantia de que nenhuma forma de autoritarismo subsistiria para sempre. E as atitudes paródicas seriam fundamentais para a destruição do velho e para a construção do novo. O poder desestabilizador da paródia residiria justamente em rir de tudo que seja considerado perfeito, sagrado, absoluto. De modo que Bakhtin relacionou o sério ao totalitarismo e o riso à liberdade. Em apontamentos para uma obra que não chegou a ser elaborada, afirmou:

Apenas culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias. A violência não conhece o riso (...) A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso

⁷ Idem, pp. 46-7.

eleva-se acima delas. O riso não entrava o homem, libera-o (...) Tudo que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente, e em qualquer caso, limitado. O riso levanta as barreiras, abre o caminho⁸.

Toda uma cosmovisão ligada ao riso e ao devir histórico estaria presente nas manifestações carnavalescas. Bakhtin concebe o carnaval como sendo um depósito de símbolos e concepções baseados na instabilidade e na liberdade. A visão carnavalesca do mundo não teria ficado restrita à festa em si, mas teria sido expandida para outras esferas da sociedade, inclusive para a literatura. Assim, literatura carnavalizada é toda “literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)”⁹.

A paródia seria uma das crias do cruzamento entre literatura e cosmovisão carnavalesca. As relações entre a paródia, o carnaval e *Calabar* podem ser mais bem analisadas se utilizarmos as quatro *categorias carnavalescas específicas* delimitadas pelo próprio Bakhtin em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, a saber: o *livre contato familiar entre os homens*, as *mésalliances carnavalescas*, a *profanação* e a *excentricidade*. Essa divisão é meramente didática, pois tais categorias estão profundamente inter-relacionadas.

No carnaval, instaura-se um período de franca comunhão entre todos os homens, independente da posição social que eles ocupem no dia-a-dia. É o *livre contato familiar entre os homens*. Na Antigüidade e na época medieval, realizavam-se banquetes carnavalescos comunitários a que todos tinham acesso. Neste dia, a rigorosa hierarquia social era abolida e o servo tinha o direito de fazer chacota pública do seu senhor.

Na literatura, o *livre contato familiar entre os homens* permite que personagens das mais variadas extrações sociais entrem em contato e forjem um relacionamento igualitário, onde as vozes de um padre ou de um príncipe passam a ter o mesmo valor que a voz de uma prostituta ou de um condenado. O que seria impensável nas relações cotidianas – uma prostituta ralhando com um padre, por exemplo – é possível na literatura carnavalesca.

É o que ocorre em *Calabar*, onde a mulata Bárbara e a prostituta Anna de Amsterdã são colocadas no mesmo plano que o fidalgo Mathias de Albuquerque, o frei Manoel do Salvador ou o conde Maurício de Nassau. Enquanto os textos históricos somente registraram a visão de mundo e as vozes dos poderosos, *Calabar* carnavaliza tais textos, deixando falar a esquecida viúva de Calabar e a incômoda prostituta holandesa.

⁸ Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 374.

⁹ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 92.

Há uma ligação direta entre essa categoria e a categoria das *mésalliances carnavalescas*, que se constitui na união de elementos radicalmente separados no universo extracarnavalesco. O sagrado e o profano são vistos lado-a-lado em celebrações que fundem orgia e religião. Perdem-se também as fronteiras entre o público e o privado. A combinação de ingredientes tão díspares impede que qualquer maniqueísmo seja instaurado, preservando a pluralidade e a livre investigação. Por sua vez, o texto carnavalesco também prima por juntar elementos que os textos oficiais separam: o sermão religioso pode ser entremeado por palavrões, discursos respeitáveis podem vir acompanhados de gracejos infames. Na paródia, gêneros literários “sérios”, considerados “superiores”, são achincalhados pelo riso cômico.

Calabar funciona como paródia justamente porque recorta os textos históricos colocando-os num contexto onde sobejam gracejos populares, episódios grotescos, impropérios e palavrões. As missas terminam em orgias, os discursos pomposos são objeto de chacota. O tom respeitoso e acadêmico do discurso histórico é contaminado pela relatividade burlesca do riso popular, perdendo em imponência, mas ganhando em complexidade.

A *profanação* é um efeito decorrente do *livre contato familiar* e das *mésalliances carnavalescas*. Ao aproximar elementos opostos ao mesmo tempo em que recusa qualquer hierarquização entre eles, a cosmovisão carnavalesca inverte os valores estabelecidos, profanando o sagrado e sacralizando o profano.

Sistemas autoritários são também fortemente hierárquicos, concebendo o mundo a partir de uma extrema verticalização. No alto, se coloca o que é considerado bom dentro do sistema (e *para* o sistema): a verdade que se quer absoluta, as elites, os heróis, a língua culta, a religião institucionalizada, a cultura oficial, em suma tudo que seja tido por superior e inquestionável. No pólo inferior, é posto o que o sistema considera nocivo (justo por ser nocivo *ao* sistema): as verdades divergentes, as classes alijadas do poder, os anti-heróis, os dialetos e gírias, a cultura popular, as crenças populares. Enfim, tudo que conteste o sistema, expondo sua relatividade e transitoriedade histórica.

Durante o carnaval, há uma horizontalização do sistema: o que está em cima desce, o que está embaixo vem à tona. Não se trata apenas de rebaixar o que é tido por elevado quando, por exemplo, um governante poderoso torna-se motivo de zombaria pública ou quando um texto respeitado é ridicularizado através da paródia. Trata-se também de elevar o que estava no plano inferior quando, por exemplo, um bufão se torna rei ou quando o riso cômico nos dá a medida da insuficiência de qualquer texto, de qualquer voz.

Calabar não rebaixa somente a voz de personagens históricas veneráveis como o frei Manoel do Salvador, Mathias de Albuquerque, Henrique Dias, Felipe Camarão e Nassau. Profanam-se também os textos históricos utilizados na construção da peça.

No nosso sistema social, ser historiador, ou seja, ser o guardião da memória de toda uma comunidade é um privilégio dado a poucos. Não basta ter participado do momento histórico para que se receba o direito de narrá-los para a posteridade. É preciso uma legitimação que ocorra no plano sócio-acadêmico-cultural: o frei Manoel do Salvador pôde contar sua história, mas Bárbara não. Gonçalves de Mello pôde escrever sobre as prostitutas holandesas, mas elas não puderam falar sobre si mesmas. Varnhagen pôde condenar Calabar ao eterno inferno histórico, mas o mestiço não pôde se manifestar.

Há vozes que foram caladas para sempre e a única forma de se chegar até elas não é pela factualidade do discurso histórico, mas pela ficcionalidade do discurso literário, pois para ouvi-las só nos resta imaginar o que teriam dito. Buarque e Guerra fazem a sua reconstrução destas vozes, dando-lhes o mesmo direito de manifestação diante não só de personagens respeitadas como Nassau e Albuquerque, como também diante de historiadores como Varnhagen, Boxer, Wätjen, Gonçalves de Mello, Netscher e outros.

Assim a peça profana o discurso histórico e através do riso revela a fragilidade de qualquer ponto de vista, negando que qualquer voz tenha a posse da verdade absoluta, pretensão indispensável à constituição do autoritarismo.

Vistas por este ângulo, as referências que a peça faz aos anos 70 contextualizam-na, mas não necessariamente diminuem sua abrangência. O Brasil vivia os anos mais negros da ditadura militar e os mitos históricos eram invocados para justificar a posição do governo e incitar os cidadãos à obediência e ao civismo. Buarque e Guerra não apenas questionaram o mito do Calabar-traidor como questionaram o poder do discurso histórico, que constrói tais mitos e os deixa disponíveis para serem usados por quaisquer formas de autoritarismo existentes ou que venham a existir.

2. As vozes de *Calabar*:

Calabar divide-se em dois atos. O primeiro vai desde as tentativas que Mathias de Albuquerque faz para trazer Calabar de volta para o exército luso-espanhol até o momento da execução do mestiço. O segundo ato vai desde a chegada de Maurício de Nassau ao Brasil e termina com a volta deste à Europa.

As principais personagens da peça são retiradas das narrativas históricas: Bárbara (mulher de Calabar), o governador Mathias de Albuquerque, o frei Manoel do Salvador,

Henrique Dias, Felipe Camarão, Sebastião do Souto (que traiu Calabar) e Maurício de Nassau. A prostituta Anna de Amsterdã é uma criação ficcional baseada nas muitas prostitutas holandesas que viveram no Brasil da época e sobre as quais falou o historiador Gonsalves de Mello¹⁰. O Holandês é baseado em diversos líderes militares holandeses (especialmente Johan Lictart e o major Picard), o Consultor representa os homens a serviço da Companhia das Índias Ocidentais e aí se seguem as diversas personagens secundárias: militares, moradores, artistas trazidos por Nassau etc.

Na peça, Calabar é uma personagem puramente verbal. Não há nenhum ator representando o mestiço na encenação porque ele não aparece em cena, não tem nenhuma fala. Nunca o vemos, nunca o ouvimos. Como nos textos históricos, só o conhecemos pelo que outros falam sobre ele. Neste sentido, a peça reproduz o discurso histórico no qual várias vozes falam sobre Calabar tentando interpretar suas ações. A peça gira em torno do debate travado entre as personagens sobre o significado das atitudes do mestiço. Essa discussão aparece desde o início da peça, quando Mathias de Albuquerque se interroga angustiado: “Por que é que ele foi para lá?” E continua até o segundo ato, onde Nassau se coloca como realizador do sonho de Calabar.

Portanto, a peça não opera simplesmente a transformação do vilão em herói. O que há é um registro dos diversos julgamentos em torno de Calabar. Por exemplo, se Dias e Camarão consideram-no traidor por ter abandonado as fileiras portuguesas, Bárbara considera Calabar um idealista. Cada uma dessas visões sobre Calabar é fundamentada na concepção de mundo de cada personagem¹¹. Mas a peça não focaliza a coerência desses diversos discursos, pelo contrário, destaca suas brechas. A própria Bárbara (a quem o leitor/espectador mais desavisado poderia assumir como sendo a “voz da verdade” na peça) tem suas dúvidas. Ao leitor/espectador não é dada uma resposta, pelo contrário a ele caberá agora a tarefa de tentar construir o seu próprio sentido sobre a peça e sobre o mito.

Calabar é uma obra *polifônica*. O conceito de *romance polifônico* foi elaborado por Bakhtin. Nas suas palavras, o romance polifônico se caracteriza “pela multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”¹². Ao contrário do romance monológico ou homofônico – onde se desenvolve “uma multiplicidade de caracteres e destinos (...) em um

¹⁰ Mello Neto, *Tempo dos flamengos*, p. 146.

¹¹ Um tom existencialista sartreano subjaz à construção das personagens principais de *Calabar*. De cada uma delas é cobrado um posicionamento frente ao momento histórico vivido, entendendo-se que não escolher já implicaria uma escolha significativa a toda a humanidade, pois “tudo se passa como se, para todo homem, toda a humanidade tivesse os olhos postos no que ele faz e se regulasse pelo que ele faz” (Sartre, *Os pensadores*, p. 8).

¹² Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 2.

mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor” – no romance polifônico, existe uma “multiplicidade de consciências equípolentes”¹³.

Calabar não é um romance, mas pela pluralidade de vozes manifestando sua visão particular do mundo, sem que os autores indiquem qual delas seria a “verdadeira”, não há como negar sua constituição polifônica. Tal característica é ainda mais realçada quando a vemos contra o pano de fundo dos textos históricos que lhe deram origem. Nestes últimos, fica claro o esforço de uma consciência una (a do historiador) em organizar uma multiplicidade de eventos num mundo objetivo uno de forma tal que o leitor possa ver a “verdade histórica”. Por sua vez, a história oficial tende a ir apagando até mesmo a multiplicidade de versões históricas, elaborando uma narrativa de origem, mítica e fundadora que forma tradições culturais e legitima sistemas políticos.

No final da peça, Maurício de Nassau afirma: “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”¹⁴. *Calabar* é esta tentativa de contar a história de um modo diferente. Ao invés de suprimir a pluralidade de consciências na busca pela verdade absoluta, a obra reinstaura a multiplicidade de vozes e desnuda a relatividade das “verdades históricas”.

A) Bárbara:

De todas as vozes que falam em *Calabar*, a de Bárbara é a que parece melhor representar a voz dos autores, inclusive servindo de mediadora entre autor e leitor/espectador algumas vezes. Isso poderia dar a impressão de que Bárbara é dona da cosmovisão “correta” e que as outras personagens estão “erradas”, de modo que teríamos uma “verdade histórica” identificável na peça, sendo representada pela voz de Bárbara.

A personagem da peça foi livremente elaborada a partir da personagem histórica que foi mulher de Calabar. Nos textos históricos, ela surge apenas em rápidas referências. Dos textos tomados como fontes de *Calabar*, ela é mencionada pelo frei Calado, no momento em que este introduz Calabar:

Neste tempo se meteu com os flamengos um mancebo mameluco, mui esforçado, e atrevido, chamado Domingos Fernandes Calabar, o qual entre eles, em breves dias, aprendeu a língua flamenga, e travou grande amizade com Sigismundo Vandscope, governador da guerra, ao qual tomou por compadre de um filho que lhe nasceu de uma mameluca, chamada Bárbara, a qual levou consigo, e andava com ela amancebado¹⁵.

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ Buarque e Guerra, op. cit., p. 119.

¹⁵ Calado, *O valeroso lucideno*, p. 55.

Note-se que Calado faz questão de registrar que Bárbara tem o mesmo “mal” que Calabar: ser mestiça. Na peça, esse trecho surge reelaborado:

Neste tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça de humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. Esse Calabar carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado.¹⁶

Outro texto que se refere a ela é *Tempo dos flamengos*, onde Gonsalves de Mello informa sobre as recompensas dadas pelos holandeses à viúva e aos descendentes de Calabar: “Aos três filhos de Calabar, a pedido de sua viúva, considerando os grandes serviços feitos à Companhia pelo seu falecido esposo o Conselho Político concedeu uma pensão de 8 florins por mês para cada um”¹⁷. Buarque e Guerra suprimiram os filhos e a pensão holandesa para se concentrar no tema do “perigo mestiço”, que teve um papel indispensável na elaboração da figura do Calabar-traidor pelo discurso histórico oficial.

Se a história não registrou a voz de Bárbara, ela é uma das vozes mais importantes da peça, mas aí tal valorização não se dá pelos padrões respeitosos do discurso histórico, e sim pela irreverência do discurso carnavalesco. Em sua apresentação, Bárbara proclama:

Se os senhores quiserem saber por que me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua¹⁸.

Esta declaração revela a posição de Bárbara na peça. Analisando as funções dos trapaceiros, bufões e bobos no romance¹⁹, Bakhtin concluiu que tais personagens exerceram sua influência principalmente em dois aspectos: na elaboração do estatuto do autor e na elaboração de personagens importantes.

Na elaboração do estatuto do autor porque “o romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida”²⁰. As máscaras do trapaceiro, do bufão e do bobo teriam servido de base para o posicionamento do autor no romance. Pelo uso dessas máscaras, o romancista pode estranhar, questionar, e denunciar “toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas”²¹.

¹⁶ Buarque e Guerra, op. cit., p. 5.

¹⁷ Gonsalves de Mello Neto, *Tempo dos flamengos*, p. 206.

¹⁸ Buarque e Guerra, op. cit., p. 6.

¹⁹ Embora trate fundamentalmente do romance, Bakhtin não exclui a possibilidade de esta avaliação ser aplicada a uma peça teatral. Pelo contrário, ele mesmo reconhece a origem teatral dos trapaceiros, bufões e bobos, fazendo paralelos constantes entre romance e teatro.

²⁰ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 277.

²¹ Idem, p. 278.

Trapaceiros, bobos e bufões (alguns bastante transformados) também se tornaram personagens fundamentais de diversas obras literárias. São personagens que não compreendem o mundo, e por isso indagam-no e desmascaram-no. Os bufões são seres excêntricos, no sentido de que não assimilam as convenções sociais que todos os demais conhecem bem. Não necessariamente por rebeldia, mas também por uma certa ingenuidade de quem vê a sociedade com olhos estrangeiros. Inconvenientes e intrujões, por isso mesmo revelam a inconsistência e a hipocrisia das convenções sociais.

Bakhtin adverte que “muito freqüentemente ambas as correntes se unem no aproveitamento das figuras indicadas, tanto mais que o personagem principal quase sempre é o portador dos pontos de vista do autor”²². Bárbara carrega as duas funções: é ao mesmo tempo personagem importante da peça e porta-voz dos autores.

Ela é a voz questionadora da peça: põe em dúvida o heroísmo de Henrique Dias e Felipe Camarão, denuncia a inconstância de Sebastião do Souto, desmascara o oportunismo de frei Manoel do Salvador. Sobretudo, Bárbara contraria o discurso histórico oficial, mostrando um Calabar diferente do “vilão” do mito. Três das canções que ela interpreta na peça expressam sua cosmovisão sobre seu amado, são elas “Cala a boca, Bárbara”, “Tatuagem” e “Cobra-de-vidro”.

“Cala a boca, Bárbara” é executada na primeira aparição de Bárbara em cena e é uma resposta a um poema em que Mathias de Albuquerque pintara Calabar como um bicho traiçoeiro. Opondo-se ao governador, a quem interessa o mito do Calabar-traidor, Bárbara apresenta a figura do Calabar-amante. Se Mathias afirma:

Guerreiro como ele não sei mais se haverá.
Onde punha o olho, punha bala.
Lia nas estrelas e no vento.
Sabia dos caminhos escondidos,
Só sabidos dos bichos desta terra
De nome esquisito de falar²³.

Bárbara replica:

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra.
No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meus braços.
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra²⁴.

²² Idem, p. 278.

²³ Idem, p. 4.

²⁴ Idem, p. 5.

Enquanto descreve as habilidades amorosas de Calabar, uma espécie de ordem/advertência vai sendo entremeadada: “Cala a boca, Bárbara”, como que a indicar o silêncio que o discurso histórico impôs à voz de Bárbara, uma vez que a figura do Calabar-amante não convinha ao mito oficial, preocupado em fazer do mestiço um símbolo de insubordinação e infidelidade.

À luz dos anos 70, “Cala a boca, Bárbara” pode soar como uma referência à censura política e à opressão sexual feminina. As duas leituras não se excluem, pelo contrário, se complementam na denúncia de uma sociedade patriarcal e autoritária que silencia em vida (através de censuras oficiais e interdições culturais) e silencia em morte (pelo simples “esquecimento” do discurso histórico) as vozes que lhe são divergentes.

“Tatuagem” dá prosseguimento à visão do Calabar-amante. Interpretada durante a execução do mestiço, a canção expressa a dor de Bárbara pela perda do seu amado. Curiosamente, só após a morte de Calabar ela abandona o tema do “amante” para falar do “idealista”. Contestando mais uma vez o mito oficial, Bárbara descreve um Calabar que se aliou aos holandeses na esperança de trazer mais liberdade para o Brasil. Com a canção “Cobra-de-vidro”, transforma o esquartejamento de Calabar numa celebração à sobrevivência dos ideais do mestiço. Ela declara:

Eu sei que Calabar deixou uma idéia derramada na terra. (...) 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.

Para em seguida cantar: “Aos quatro ventos os seus quartos, / Seus cacos de vidro. / O seu veneno incomodando/ A tua honra, o teu verão/ Presta atenção!”²⁵ Zelosa da memória do amado, Bárbara é a voz incômoda que insiste em lembrar Calabar quando todos preferem esquecê-lo, pois a lembrança do mestiço tornara-se inconveniente desde o momento de sua execução, como podemos ver pelas declarações que Dias, Camarão e Souto fazem perante o cadáver do mestiço:

Dias: Eu acabei de chegar. Não vi nada.

Camarão: Do que é que você está falando? Eu não ouvi nada.

Souto: Eu gostaria de poder dizer alguma coisa, mas não sei o quê²⁶.

A memória de Calabar tornou-se ainda mais inoportuna durante o período nassoviano porque este último foi apoiado pela mesma elite luso-brasileira que condenou o mestiço. O frei Manoel do Salvador representa esta elite ao afirmar:

Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o

²⁵ Idem, p. 59.

²⁶ Idem, p. 44.

Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo²⁷.

Porém Bárbara não aceita esta lei do silêncio, desmascarando-a:

O melhor traidor é o que se escala,
Corpo pronto para a bala,
Se encurrala, se apunhala
E se espeta numa vala,
Se amarrota e não estala
E cabe dentro da mala.
Se despeja numa vala.
E não se fala na sala²⁸.

Esses são alguns dos muitos trechos de duplo sentido em *Calabar*, que apontam tanto para o século XVII quanto para os anos 70, quando não era oportuno (por medo ou conveniência) mencionar as vítimas dos porões da ditadura militar. Falar dos cadáveres sobre os quais se assentam nações inteiras não era e continua não sendo tópico dos mais apreciados socialmente. Mas a voz de Bárbara é a dos bufões, que insistem em trazer à baila o que as convenções recomendam não comentar em público. Ela não apenas questiona as personagens da peça, mas, além disso, denuncia as máscaras de hipocrisia que são necessárias para preservação de qualquer tipo de autoritarismo. Daí ela encerrar o primeiro ato dizendo ao público: “Não posso deixar neste momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais”²⁹.

Que Bárbara seja a voz com a qual mais de perto se identificam os autores, é patente no final do segundo e último ato, onde as vozes de autores e personagem se confundem numa só, pois é ela quem proclama que não haverá epílogo para os que esperam uma conclusão de “toda essa mistura de palavras que vos impingi”³⁰. Mas já observamos que ela também se apresenta como uma voz imersa em relatividade.

Suas dúvidas podem ser vistas no confronto com Sebastião do Souto sobre como reagir diante do pacto entre o governo holandês (pelo qual Calabar lutou) e a elite luso-brasileira (que condenou Calabar). Enquanto Souto se rebela contra tal aliança, Bárbara não sabe que decisão tomar, preferindo esperar:

Quando a gente não vê saída pra uma situação, não adianta bater com a cabeça na parede. É melhor esperar. E, enquanto espera, a gente pode pensar noutras coisas. Pensar em sair daqui, mudar de nome, arranjar um emprego, encontrar uma casa...³¹

Bárbara não consegue se definir sobre as concepções de Souto, admirando e, ao mesmo tempo, discordando delas. Esta confusão é vivida na forma dum relacionamento

²⁷ Idem, p. 115.

²⁸ Idem, p. 38.

²⁹ Idem, p. 60.

³⁰ Idem, p. 119.

³¹ Idem, p. 100.

mesclado por atração e repulsa entre Bárbara e o homem que provocou a morte de Calabar para depois se proclamar seguidor dos ideais do mestiço. Na canção “Tira as mãos de mim”, Bárbara exprime a ambigüidade de seus sentimentos por Souto: “Tira as mãos de mim, / Põe as mãos em mim/ E vê se o fogo dele/Guardado em mim/ Te incendeia um pouco”³².

Porém, a morte de Souto marca profundamente a mestiça e desencadeia o processo de transformação ao longo do qual Bárbara vai perdendo sua ingenuidade de bufão, desejando adaptar-se às convenções sociais, que condenara no primeiro ato. Ela, que condenara o silêncio e a hipocrisia de todos (inclusive da platéia), canta amargamente, em *Fortaleza*: “Minha fortaleza é feita de um silêncio infame”³³. E, mais à frente, declara:

Conhece mais alguém que tenha conhecido Calabar? Não. É claro que não. Pois se Calabar nunca existiu... Pode perguntar por aí... Alguém vai dizer que ouviu falar de alguém, que ouviu falar de alguém, que um dia viu uma alucinada gritando um nome parecido. Então fica provado que Calabar nunca existiu, para descanso de todos.³⁴

A voz de Bárbara é tão incompleta quanto as demais vozes da peça, não sendo portadora de nenhuma verdade absoluta. O fato de que Buarque e Guerra se deixam identificar com uma voz tão incompleta quanto as outras, manifesta a relatividade de suas vozes também.

B) Frei Manoel do Salvador:

Diferente de Bárbara, o frei Manoel do Salvador Calado pôde registrar sua voz na história. O autor de *O valeroso lucideno* pôde narrar sua própria versão dos fatos, contribuindo para a construção do mito do Calabar-traidor. De modo que Buarque e Guerra não precisaram recuperar ficcionalmente sua voz como fizeram com Bárbara. Ao longo da peça, a maior parte das falas do frei foi elaborada a partir de seu próprio texto.

A voz do historiador Calado está presente de três formas na peça: na construção da personagem frei Manoel do Salvador, na construção de outras personagens (como Mathias de Albuquerque, Nassau e o Holandês) e na elaboração de cenas e episódios da peça (a ponte, o boi voador, a morte de Sebastião do Souto e outros).

Ter *O valeroso lucideno* em mãos poupou a Buarque e Guerra a tarefa de imaginar o que o frei teria falado, mas deu-lhes outra tarefa: a de ler nas entrelinhas o que ele disse sem querer ou o que simplesmente deixou de dizer. Em *Calabar*, a voz do frei não é reconstituída, mas profanada. Como vimos no capítulo anterior, a luta pelo açúcar pernambucano tomou dimensões religiosas uma vez que:

³² Idem, p. 84.

³³ Idem, p. 104.

³⁴ Idem, p. 106.

Vinha a invasão ferir também a religião católica, posta, pelos seus representantes, a serviço do poder político e econômico. Muitas das ordens religiosas estavam identificadas ainda mais profundamente com o Estado ou com a classe dominadora³⁵.

Daí porque, na peça, o frei Manoel do Salvador representa a voz da elite luso-brasileira, que primeiro renegou, depois apoiou e, por fim, expulsou os holandeses. A visão teocêntrica de Calado está representada em *Calabar*: o sermão pregado na abertura da peça é construído por fragmentos do sermão registrado no primeiro capítulo de *O valeroso lucideno* (aquele no qual o frei atribui a tomada de Pernambuco ao julgamento divino).

O teocentrismo e o apego ao governo da vez definem a concepção de traição do frei: “Quem trai a Holanda protestante não trai o Papa” ou “traidor é quem trai a Espanha”³⁶. Na peça – como na história – ele não se importa em trocar de lado: durante o domínio espanhol, exalta a coroa espanhola (“Viva Dom Filipe, rei de Portugal e Espanha”³⁷); depois, participa ativamente do governo de Nassau e não se esquece de celebrar a Restauração Portuguesa quando o rei D. João IV sobe ao trono.

O valeroso lucideno já registrara o molejo político do frei que esteve com o exército luso-espanhol de Mathias de Albuquerque, participou da comemoração holandesa pela tomada de Porto Calvo, voltou a estar com os luso-espanhóis quando Mathias de Albuquerque recuperou Porto Calvo, teve um cargo de confiança na administração nassoviana, esteve com os luso-brasileiros que expulsaram os holandeses do Brasil e se tornou o primeiro memorialista de Vieira, o mais rico dos “heróis” da restauração.

Todavia, se *O valeroso lucideno* explica demoradamente tais trocas de posição, *Calabar* frisa a volubilidade do frei. Um exemplo é a cena do banquete holandês em Porto Calvo. Em *Calabar*, esta cena vem após o sermão em que o frei alertara: “Com os flamengos, entrou nesta terra de Pernambuco o pecado”³⁸. Logo a seguir vemos o frei participando de uma confraternização em que o Holandês propõe um acordo de paz. O máximo que o frei faz é recriminar os holandeses por usarem utensílios eclesiásticos no banquete.

Todos esses episódios estão relatados em *O valeroso lucideno*, mas colocados a certa distância uns dos outros e rodeados por justificativas de Calado. Buarque e Guerra recortaram estes episódios, retirando-os de seu contexto original e os colocaram lado-a-lado. Tal técnica permitiu que a dubiedade das atitudes do frei viesse à tona.

³⁵ Gonsalves de Mello, *Tempo dos flamengos*, p. 272.

³⁶ Buarque e Guerra, op. cit., p. 31.

³⁷ Idem, p. 29.

³⁸ Idem, p. 7.

Em outro momento de profanação, Buarque e Guerra fazem o texto de Calado dizer justamente o contrário do que pretendia dizer. Em *O valeroso lucideno*, Calado narra como Nassau teria instado com o frei para que este viesse morar em seu palácio e como o frei teria recusado com várias desculpas, entre elas de que:

Lhe convinha viver fora de sua casa [de Nassau] aonde todos notassem seu modo de proceder, e grandes, e pequenos fossem fiscais de sua vida, e costumes, o que não se podia conseguir morando de suas portas adentro, porque ali ainda que ele comesse meninos, tudo se lhe encobriria por seu respeito, e ninguém se atreveria a condenar seus erros vendo-o tão chegado à sua sombra³⁹.

Buarque e Guerra transcrevem quase todo esse diálogo entre o frei e o conde, fazendo sutis alterações que brincam com a propalada virtude moral do religioso. A fala acima, por exemplo, fica assim: “Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes, porque ainda que eu ande a comer meninos...”⁴⁰ Uma simples mudança no tempo verbal (do imperfeito do subjuntivo para o presente do subjuntivo) mais a presença insinuante das reticências torna o que deveria ser considerada uma suposição absurda numa confissão irrefletida do frei.

Em sua função de bobo, Bárbara questiona o oportunismo político de Calado:

Padre, eu precisava duma informação... É muito importante para mim... Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo, hein? Que diabo de molejo é esse que o Senhor arranjou? Com os portugueses, depois com os holandeses, como os portugueses, outra vez com os holandeses, mais parece uma mala diplomática...⁴¹

Tal vai-e-vem não foi exclusividade do frei, mas um padrão de comportamento da maioria da elite pernambucana, que apoiou indistintamente portugueses e holandeses de acordo com suas conveniências. Em *Calabar*, além do frei, a voz dessa elite pode ser ouvida através dos Senhores de Engenho e do coro de Moradores. E apesar disso, nem o frei, nem qualquer representante das classes dominantes, passou para a história oficial do Brasil como traidor da pátria. Essa incumbência foi repassada ao mestiço Calabar, como que num alerta: “traidor é quem trai a vontade dos detentores do poder”.

C) Felipe Camarão e Henrique Dias:

Já vimos que Felipe Camarão e Henrique Dias fazem parte da nossa galeria oficial de “heróis da pátria”. Seus feitos militares foram admirados até mesmo por estrangeiros como Netscher e Boxer. Quase sempre o discurso histórico oficial exalta a bravura semi-suicida desses guerreiros: Dias perdeu um olho e um braço no campo de batalha, enquanto Camarão comandava o pelotão de frente das batalhas.

³⁹ Calado, *O valeroso lucideno*, pp. 102-3.

⁴⁰ Buarque e Guerra op. cit., p. 71.

⁴¹ Idem, p. 113.

Nos textos históricos, Dias e Camarão quase não falam, eles agem e o historiador fala por eles, interpretando o sentido de suas ações. Por outro lado, Buarque e Guerra deixam Dias e Camarão falarem, reconstituindo ficcionalmente o que eles poderiam ter dito. Os autores de *Calabar* também não deixam de interpretar as ações dos dois guerreiros, mas tal interpretação segue um rumo bastante diverso daquele tomado pela história oficial.

Na peça, ambos são introduzidos em cena ao som da canção “Vence na vida quem diz sim” (um hino à subserviência) cantada por Anna de Amsterdã, e então se apresentam. Dias é o primeiro:

O meu nome é Henrique Dias
E sou capitão-do-mato.
Toco fogo nos quilombos,
Para catar preto e mulato.
Ganhei foro de fidalgo,
Prata, patrimônio e patente.
Eu tenho uma alma tão branca
Que já ficou transparente.⁴²

Calabar mostra um Dias que serve ao branco por motivos financeiros. Seu sonho é enriquecer e conseguir que seus filhos sejam respeitados e se tornem “quase iguais aos brancos”⁴³, avaliação elaborada a partir das entrelinhas da biografia *Henrique Dias*, de Gonsalves de Mello. Por sua vez, o tema do “embranquecimento” remonta a *O valeroso lucideno*, onde se afirma, como um grande elogio, que Dias era “negro na cor, porém branco nas obras, e no esforço”⁴⁴.

A cosmovisão de Camarão também é formulada das entrelinhas de um texto de Gonsalves de Mello, *D. Antônio Felipe Camarão*. As motivações do índio são atribuídas à sua religiosidade, seu sonho seria “arranjar uma alma e ficar de conversa com Jesus Cristo até o fim dos dias”⁴⁵. Vejamos como ele se apresenta:

Minha graça é Camarão.
Em tupi, Poti me chamo.
Mas do novo Deus cristão
Fiz minha rede e meu amo.
Bebo e espirro, mato e esfolo
No ramerrão desta guerra.
E se eu morrer não me amolo,
Que um índio bom nunca berra.⁴⁶

Bárbara questiona esses heróis, querendo entender como eles podem lutar contra sua própria etnia. Dias é pragmático: “eu sei o meu lugar”⁴⁷, diz o “governador dos negros”.

⁴² Buarque e Guerra, op.cit., p. 42.

⁴³ Idem, p. 50.

⁴⁴ Calado, *O valeroso lucideno*, p. 86.

⁴⁵ Buarque e Guerra, op. cit., p. 51.

⁴⁶ Idem, p. 42.

⁴⁷ Idem, p. 49.

Camarão vai mais longe: “Minha raça começou a morrer no dia em que o primeiro civilizado botou o pé nas Américas”⁴⁸.

A tão propalada coragem desses guerreiros é profanada em *Calabar*. Desde a sua apresentação, Camarão já afirmara que não se importava com a morte porque “índio bom nunca berra”. Realmente, todos os textos históricos nos informam que os indígenas comandados por Camarão sempre ocupavam as posições mais arriscadas das batalhas e emboscadas. Mas onde os textos históricos elogiam sua valentia, *Calabar* denuncia o pouco valor que se dava à vida dos indígenas, pondo na boca do próprio Camarão: “Duzentos índios na emboscada, que morram cem... Estamos aí para isso mesmo”⁴⁹.

Da mesma forma, o destemor de Henrique Dias, tão exaltado nos textos históricos, recebe outro tratamento em *Calabar*. Indagado por Bárbara se não tinha medo de morrer, Dias responde: “Eu não tenho medo de nada”, ao que Bárbara retruca: “Mas que falta de imaginação!”⁵⁰ Todavia, a análise mais sugestiva do comportamento do negro, em *Calabar*, cabe ao frei Manoel do Salvador:

Este sim, um gênio da raça. Trocou um olho por uma medalha e um braço por uma vitória. Negro na cor, porém branco nas obras e no esforço. Tenho até notado que ele está ficando um pouco mais claro⁵¹.

O sacrifício de perder um olho e ter um braço estraçalhado é o preço que Dias aceitou pagar para ser considerado “quase um branco”. Sua submissão semi-suicida é o custo do seu “embranquecimento” social.

Calabar rebaixa o heroísmo de Dias e Camarão, transformado-os de modelos de bravura e patriotismo em exemplos de subserviência e passividade. Na peça, eles são colocados como homens que traíram suas origens e se conformaram com uma posição de semi-igualdade, arriscando a vida para serem aceitos na sociedade e na história “dos brancos”. Como Buarque e Guerra, mais uma vez, põem na boca de Camarão:

Meu nome não vai entrar nos contos que o índio pai contra pro índio filho, e este pro seu curumim, e deste pro curumim do curumim, até que não vai ter mais curumim nenhum pra escutar esses contos. Não. O meu nome vai ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre⁵².

D) Sebastião do Souto:

Uma grande parte das tropas que participaram das guerras entre holandeses e portugueses no Brasil compunha-se de mercenários que podiam mudar de lado na batalha em

⁴⁸ Idem, p. 51.

⁴⁹ Idem, p. 15.

⁵⁰ Idem, p. 45.

⁵¹ Idem, p. 42.

⁵² Idem, p. 52.

busca do melhor soldo ou da melhor comida. As mudanças eram muito freqüentes na medida em que era comum os dois exércitos atrasarem o pagamento dos soldados ou ficarem sem víveres para alimentar os combatentes.

Buarque e Guerra enxergam em Souto um desses homens que, em diferentes momentos da batalha, lutaram com holandeses e portugueses. Em certa ocasião, quando estava do lado holandês, Souto auxiliou o exército luso-espanhol, agindo como contra-espião. Graças à sua atuação, as tropas fugitivas comandadas por Mathias de Albuquerque puderam tomar Porto Calvo e pôr as mãos em Calabar.

Calado não menciona a volubilidade de Souto, pelo contrário, elogia-o, chamando-o de “mancebo mui animoso, e atrevido”⁵³. Varnhagen assevera que “talvez nesse lugar [Porto Calvo] houvesse ficado sepultado Matias d’Albuquerque, com todos os seus, a não lhe valer então o auxílio de um dos moradores, por nome Sebastião do Souto”⁵⁴. Assim, Souto também pode ser colocado na posição de herói da pátria, embora não tenha merecido a repercussão que Camarão e Dias receberam. Porém, sua morte foi surpreendente, uma espécie de suicídio que ocorreu por ocasião da tentativa nassoviana de tomar a cidade de Salvador:

Este capitão foi morto nesta empresa, e não sei se diga por sua culpa, porque havendo em um só dia dado três gloriosos assaltos ao inimigo, aonde lhe matou muita gente, no fim destes bons sucessos, levado do orgulho e da generosidade de seu coração, se apresentou em público aos holandeses, e lhes disse: *Ah cães, que a todos vos hei de tirar as vidas, porque eu sou o Capitão Souto, que tantas vezes vos tenho feito fugir de Pernambuco*; então disparou toda uma fileira do inimigo os mosquetes, e lhe meteu uma bala por os peitos, da qual morreu daí a poucas horas⁵⁵.

Partindo dessa personagem histórica, Buarque e Guerra criaram a mais contraditória de todas as personagens da peça *Calabar*, dando novos sentidos à sua inconstância. Os dois autores agiram com bastante liberdade na construção de Souto, atribuindo-lhe atitudes não constantes dos textos históricos, como sua fixação por Calabar, seu relacionamento com Bárbara ou sua atuação como guerrilheiro.

Souto é apresentado na peça como um traidor dos holandeses, e sua iniciativa de contra-espionagem origina um debate em torno do conceito “traição”, em que as personagens da peça definem o termo a partir de suas próprias cosmovisões. O frei Manoel do Salvador assegura que “quem trai a Holanda protestante não trai o Papa” e que “traidor é quem trai a Espanha”; o fidalgo português Mathias de Albuquerque repara “traidor é quem trai Portugal”; Camarão arrisca “traidor que trai traidor tem cem anos de louvor” e o subserviente Dias

⁵³ Calado, *O valeroso lucideno*, p. 57.

⁵⁴ Varnhagen, *História das lutas com os holandeses no Brasil*, p. 135.

⁵⁵ Calado, op. cit., p. 96.

arremata “eu acho que traidor é quem trai o governo. Qualquer governo”⁵⁶. É por isso que na cena de apresentação dos heróis da pátria, Souto está presente, pois sua traição é vista como fidelidade aos luso-espanhóis.

Para Bakhtin, a palavra é um campo de batalhas das diferentes visões de mundo existentes numa dada sociedade histórica, assim “as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social (...) como pelas condições em que a interação acontece”⁵⁷. Pierre Bourdieu também enfatiza a interação social e a disputa de poder que estão na base da criação do sentido das palavras, segundo ele “não existem palavras neutras”, uma vez que “os diversos sentidos de uma palavra se definem na relação entre o núcleo invariável e a lógica específica dos diferentes mercados”⁵⁸. Partindo do *corpus* teórico da Escola Francesa de Análise do Discurso, Eni Orlandi assevera que:

O falante não opera com a literalidade como algo fixo e irredutível, uma vez que não há um sentido único e prévio, mas um sentido instituído historicamente na relação do sujeito com a língua e que faz parte das condições de produção do discurso⁵⁹.

Nessa perspectiva, a palavra dicionarizada, o chamado “sentido referencial” ou “denotativo” é uma “ilusão do sentido literal”⁶⁰. Ilusão porque a crença de que haja uma relação imediata e simples entre significado e significante só é possível se os diversos sentidos contraditórios que as palavras possuem forem calados em nome de uma unidade inexistente nas sociedades humanas. A ilusão do sentido literal faz o sujeito ter a impressão da transparência do texto ou, nos termos de Bourdieu, faz parecer que as palavras são neutras. E embora isto possa ser aplicado a qualquer palavra, não há dúvida de que algumas têm vocação mais polêmica: liberdade, democracia, justiça, verdade e tantas outras que têm servido à construção dos mais diferentes discursos políticos.

Como vimos, a palavra “traição” teve grande peso no discurso de legitimação do regime de 64. Com *Calabar*, Buarque e Guerra quiseram questionar a transparência do termo, revelando sua opacidade. Se em *Calabar* todas as personagens “traem alguma coisa, alguém, alguma idéia, ou traem a si mesmas”⁶¹, Souto está no mais elevado grau de traição, pois é o “traidor do traidor”, é aquele que nasceu “na Baía da Traição”⁶² e que no último momento de

⁵⁶ Buarque e Guerra, op. cit., p. 31.

⁵⁷ Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 30.

⁵⁸ Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 26.

⁵⁹ Orlandi, *Análise de discurso*, p. 52.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Buarque e Guerra, op. cit., p. XXI.

⁶² Idem, p. 104.

vida exclama: “E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara”⁶³.

Destarte, Sebastião do Souto é a traição encarnada, é a partir dele – mais do que das outras personagens – que Buarque e Guerra buscam compreender a visão de mundo de um genuíno traidor: aquele que se assume como tal. O próprio Souto expõe a fonte de sua natureza traidora e inconstante quando declara “Eu continuo sendo uma pessoa provisória”⁶⁴. Primeiro, ele auxilia os holandeses e é amigo e discípulo de Calabar; depois, trai os holandeses e Calabar; após da morte do antigo mestre, trai sua memória ao tentar seduzir Bárbara e, enfim, trai a si mesmo ao se apaixonar por Bárbara.

Souto nunca é idêntico a si mesmo, ele está sempre em mudança, em transformação. As outras personagens de *Calabar* sofrem mutações ao longo da peça, elas também são contraditórias e tomam atitudes ambíguas que podem ser interpretadas como “traição”. Contudo, Souto é a única que não renega o título, assumindo a transitoriedade de seus conceitos e valores. Após provocar a morte de Calabar, ele admite sua busca por ideal pelo qual lutar, desvendando muito da sua personalidade na canção “Eu vou voltar”:

Vou voltar
Quando souber acreditar
Que há porquê, no quê acreditar.
Então vou estar pronto pra voltar.
(...)
Vou sangrar
Quando tiver por quem e a quem sangrar.
E se no céu,
Alguma estrela duvidar
Aquela estrela eu trato de apagar, eu vou voltar⁶⁵

É de sua posição de traidor-mor que Souto enxerga uma traição maior: a aliança celebrada entre os senhores-de-engenho luso-brasileiros e governo de Nassau. Souto conclui que os verdadeiros traídos desta guerra seriam os soldados (Calabar entre eles) que, sendo fiéis a holandeses ou portugueses, lutaram para permitir que as elites de ambos os lados saíssem ilesas e prontas a cooperarem entre si para o bem do lucro comum. Portanto, Souto rejeita a paz nassoviana e decide se tornar um guerrilheiro, incendiando plantações de cana, proclamando seguir o sonho de Calabar:

Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandês e português estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei pra onde, mas marcharia. Formaria comigo o exército dos

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Idem, p. 77.

⁶⁵ Idem, p. 55.

trouxas, o exército dos traídos, o exército dos cornos de guerra. E gritaria comigo: a paz é falsa⁶⁶.

Neste ponto, Bárbara e Souto discutem em torno do sentido das ações de Calabar, cada qual disputando o direito de saber qual teria sido o ideal do mestiço. Souto quer levá-la consigo às lutas de guerrilha contra os holandeses, buscando convencê-la de que ele é o legítimo sucessor de Calabar, na guerra e no coração da viúva. Souto expressa seu amor por Bárbara na canção “Você vai me seguir”, em que confessa o misto de aversão e desejo que marca o relacionamento dos dois: “Você vai me agredir, / Você vai me adorar, / Você vai me pedir, / Você vai se gastar”⁶⁷.

Para Souto, a luta de Calabar foi uma luta contra a elite, uma luta pela justiça que, supostamente, os humanistas holandeses iriam trazer consigo. Só que, na visão de Souto, esse ideal foi traído quando os holandeses se aliaram com a mesma elite contra a qual Calabar lutara. E assim, Souto decide lutar sozinho contra todos os demais lados da batalha.

Como vimos, a própria Bárbara não sabe o que fazer perante a aliança entre o governo nassoviano e a elite açucareira. Ela apenas tem a intuição de que a luta de Calabar tinha objetivo e possibilidade de sucesso, enquanto que a luta de Souto lhe parece inútil e às cegas. Bárbara quer ceder e se conformar, Sebastião do Souto se recusa e quer continuar guerreando mesmo sem saber direito porquê e para quê. E da mesma forma que o Sebastião do Souto histórico, a personagem Souto de *Calabar* morre num semi-suicídio, encarando sozinho todo um pelotão holandês (na peça, sua morte se dá em Pernambuco).

Ao contrário do frei Manoel, Souto nunca é “sempre o mesmo”⁶⁸. Se o frei sabe as artimanhas necessárias para mudar de posição sem sofrer qualquer seqüela, Souto vai até às últimas conseqüências nas diversas posições que assume. O frei (como a elite) sai incólume qualquer que seja o lado em que esteja. Souto, por sua vez, leva consigo as marcas de cada mudança que sofreu. A reputação de “traidor” da personagem deriva não tanto de sua volubilidade, mas da intensidade de suas opções. O frei não muda seu discurso, alega ser sempre o mesmo. Souto assume sua transitoriedade.

Na peça, Souto se assemelha a Calabar. Ambos poderiam ter se contentado em tomar posição ao lado de holandeses e/ou portugueses de acordo as conveniências. Ao invés disso, fizeram uma escolha baseada na convicção e decidiram lutar e, se preciso fosse, morrer por ela. É por isto que Bárbara se apaixona por ambos: “Eu amo a mesma coisa neles dois.

⁶⁶ Idem, p. 99.

⁶⁷ Idem, p. 79.

⁶⁸ Idem, p. 71.

Uma energia furiosa que havia dentro desses homens. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias”⁶⁹.

Em tais circunstâncias, escolher por conveniência é legitimado socialmente (e historicamente) enquanto que escolher por convicção é considerado traição. Numa época em que o peso negativo da palavra “traição” era utilizada na validação de um regime autoritário, Buarque e Guerra forjaram um outro sentido para o termo, colocando-o num campo semântico positivo. Não se trata apenas de apontar a relatividade do conceito, mostrando que “traição” é uma questão de ponto de vista (para os portugueses Calabar era traidor e Souto, um soldado leal; para os holandeses dava-se o inverso), mas de elogiar a traição, propondo que, às vezes, trair pode ser a atitude mais nobre a se tomar.

E) Mathias de Albuquerque:

Mathias de Albuquerque era o governador de Pernambuco por ocasião dos ataques holandeses à capitania. Nascido no Brasil, descendente da poderosa família dos Albuquerque, o fidalgo Mathias não foi muito bem sucedido na defesa de Pernambuco. Foi durante uma festa sua em homenagem ao nascimento do príncipe herdeiro espanhol que os holandeses aportaram no Recife. Depois, as tropas sob seu comando se entrincheiraram no interior, de onde impediram o avanço holandês para além do litoral por alguns anos. Todavia, após esse período de empate entre os dois exércitos, as forças holandesas voltaram a avançar, terminando por expulsar Mathias e suas tropas para a Bahia.

Antes, porém, de sua fuga para a Bahia, o fidalgo pôde tomar Porto Calvo e se apoderar de Calabar. Ambos haviam lutado juntos no começo da guerra no Arraial do Bom Jesus, base da resistência luso-espanhola. Após a deserção do mestiço, Mathias enviou muitas ofertas de perdão insistindo para que ele voltasse, mas tudo em vão. Tendo recebido Calabar como prisioneiro de guerra a ser julgado “à mercê d’El-Rei”, Mathias decidiu ser ele o representante do rei espanhol em Pernambuco e ordenou a execução do prisioneiro.

Da Bahia, Mathias foi chamado à Europa para prestar contas, chegando lá, foi imediatamente preso por suspeita de traição. Contra ele se dizia que tinha querido firmar um acordo com os holandeses, segundo o qual ele continuaria a governar Pernambuco, sob a tutela da Companhia. Acusaram-no também de ter feito corpo mole, permitindo a vitória holandesa. Sem provas conclusivas e com a pressão da família Albuquerque, Mathias foi liberto e sua inocência ou culpa nunca foi definitivamente esclarecida.

⁶⁹ Idem, p. 106.

A presença da personagem Mathias de Albuquerque na peça se restringe ao primeiro ato e, assim mesmo, só até o momento em que ordena a morte de Calabar. Mas enquanto se encontra em cena, é a personagem que mais polariza a atenção do leitor/espectador. Através da visão do fidalgo, Buarque e Guerra presentificam a visão da colonização lusitana na peça. Além do discurso histórico, a construção da personagem teve como base o estereótipo do português típico. Assim, a personagem Mathias é monarquista, sebastianista, nacionalista, sentimental, condescendente e cruel.

Sua veia lírica pode ser observada nos diversos poemas que declama ao longo da peça – de todas as personagens Mathias é a que mais se expressa por meio de versos. O primeiro desses poemas exprime uma visão ambígua de Calabar, onde medo e fascínio se apresentam simultaneamente. Aí Calabar surge como bicho-fera exótico e ameaçador, tendo sua mestiçagem em destaque: “Era um mulato alto, pêlo ruivo, sarará” ou “Era um mameluco louco, pêlo brabo, pixaim, /Com dois olhos claros de assustar”⁷⁰.

Como não há nenhum registro histórico da aparência de Calabar, Buarque e Guerra recorreram de novo à ficcionalidade, enfatizando sua mestiçagem, reforçando o aspecto ameaçador que a mesma assume para Mathias. Na visão do fidalgo, Calabar apresenta algo animalesco, seja pela sua argúcia e agilidade física, seja pela sua intensa ligação com a terra. Essa faceta inumana se relaciona com outras características que Mathias confere a Calabar: astúcia, rebeldia, afoiteza, deslealdade.

Na verdade, a voz de Mathias está impregnada por uma das formas como o europeu viu (vê) os povos nativos das regiões que colonizou. Trata-se do estereótipo do aborígene selvagem: homem-fera, inculto, exótico, violento, e traiçoeiro. Em suma, uma ameaça aos esforços “civilizadores” do europeu. A periculosidade de Calabar é ampliada em relação ao nativo original graças à miscigenação que o tornaria menos bestial e, portanto, mais astuto. Calabar seria uma fera indomável, comportando-se “como um bicho esquisito destas terras/ Que pensa de um jeito impossível de pensar.”⁷¹. Teria sido esse temperamento traiçoeiro a causa da deserção do mestiço.

Através de Mathias, Buarque e Guerra expressam de forma dramática o temor da elite luso-brasileira perante o elemento mestiço e a instabilidade que ele poderia promover na estrutura social do país, temor que levou o mito histórico a fazer de Calabar o vilão da narrativa de origem do nosso nacionalismo. Exprimindo esse medo, o fidalgo culpa Calabar

⁷⁰ Idem, p. 5.

⁷¹ Idem, ibidem.

pelo fracasso de seus esforços colonizadores: “E dizer que tudo começou com aquele desertor. E dizer que um mulato pernóstico mudou o rumo da História”⁷².

A canção “Fado tropical” é uma expressão do maior sonho do colonizador Mathias: fazer do Brasil “um imenso Portugal”⁷³. Calabar teria sido o empecilho que atrapalhou a concretização de tal ideal. Daí brotam o ódio e a sede de vingança de Mathias contra Calabar, o que resultou na sentença de morte do mestiço. Todavia, uma vez que assumem a versão da história segundo a qual Mathias realmente quis se aliar aos holandeses para livrar Pernambuco do domínio espanhol, Buarque e Guerra terminam por construir um Mathias contraditório, como o são as principais personagens da peça.

A posição do fidalgo, enquanto agente colonizador, é problemática. Se por um lado, deve lealdade às suas raízes étnico-culturais, por outro lado é tomado de amor pela terra em que nasceu. Transformar o Brasil num imenso Portugal seria a solução perfeita para seu dilema, não fosse a resistência do rebelde aborígine representado por Calabar, não fosse a opressão advinda do próprio sistema colonial de exploração que não passa despercebida a Mathias, segundo sua confissão ao frei Manuel:

E nesses meus devaneios minha terra não suporta mais as trevas e a opressão de Espanha e Portugal. A terra pulsa, blasfema e se debate dentro do meu peito. E para sua redenção parece que qualquer caminho é legítimo. Até mesmo uma aliança com os hereges holandeses...⁷⁴

Daí ele sua ambigüidade com freqüência, destacando a diferença entre suas ações e seus sentimentos, declamando “Se trago as mãos distantes do meu peito, / É que há distância entre intenção e gesto”⁷⁵, ou afirmando ter: “Mãos de escravo e de maestro, / Predicado independente/ De um sujeito ambicanhestro”⁷⁶. No Brasil, Mathias detém o poder, mas para o sistema colonial ele é somente um peão. Encurralado entre lutar contra ou a favor da exploração colonial, ele trai a si mesmo e opta pela segunda alternativa, ordenando a morte de Calabar: “um homem, brasileiro como eu, mas tão insensato quanto os meus devaneios”⁷⁷.

Engana-se, porém, quem tomar Mathias por ingênuo e/ou sincero. Ele demonstra ser bem cômico da força legitimadora do discurso histórico e, o tempo todo, demonstra a

⁷² Idem, p. 12.

⁷³ Idem, p. 16. Essa canção sofreu um interessante deslocamento semântico graças ao contexto histórico em que foi inserida. Na época em que foi composta (1971-73), Portugal estava sob a ditadura salazarista, que também usou mitos portugueses, como o sebastianismo e as conquistas além-mar, para legitimar ações colonialistas na África. Contudo, em 1974, a Revolução dos Cravos pôs fim ao salazarismo e, a partir daí, os descontentes com o regime de 64 passaram a interpretar “Fado tropical” como sendo uma predição de que os brasileiros também derrubariam a ditadura militar.

⁷⁴ Idem, p. 39.

⁷⁵ Idem, p. 17.

⁷⁶ Idem, p. 13.

⁷⁷ Idem, ibidem.

preocupação de se justificar perante o leitor/espectador e a história. De modo que a cada falha admitida, há também uma transferência de responsabilidade. Por exemplo, ele admite sua sede de se vingar de Calabar:

Alegria, minhas mãos, alegria,
Que a vingança acaba de acenar
Com a promessa de vosso dia,
Que é a noite de Calabar⁷⁸.

Mas logo tenta chamar para si a compaixão do público ao descrever, com auto-indulgência, a humilhação que teria sentido quando o mestiço recusou suas ofertas de perdão, culpando a “rebeldia” de Calabar pelo seu ódio:

Abri em flor, mãos cerradas
Em punhos de pedra contra o céu.
Mãos de pluma de pato, cansadas
De escrever cartas ao léu.
Mãos de vem-cá sem resposta,
Mão-de-ferro, mãos de bosta⁷⁹.

Quanto à sofreguidão com que condenou o mestiço, e que poderia ser classificada como abuso de poder, o fidalgo quer justificá-la como sendo uma prova de sua enorme compaixão, pois “se a sentença se anuncia, bruta, / Mais que depressa a mão cega executa/ Pois que senão o coração perdoa”⁸⁰.

Atento ao que o discurso histórico poderia dizer, logo após negociar a entrega de Calabar, o fidalgo pede aos historiadores: “Quando contarem estes desafortunados fatos/ Falem de mim como eu sou...” e, em coro com o Holandês, declara que “Jogou o inimigo na desgraça/ E na desgraça ele mesmo mergulhou”⁸¹, colocando-se na posição de vítima.

E, finalmente, numa última justificativa, Mathias alega ter condenado Calabar para gravar seu nome na história já que, depois de ter visto seus sonhos serem frustrados, só “resta a esperança de um traidor/ Ligado ao meu destino”⁸². Matar Calabar seria o único modo de amenizar o vexame a que o mestiço o teria exposto:

E se vocês rirem de mim,
Se eu for alvo de chacota e chalaças,
Se for ridículo na jaqueta de veludo
Ou nas ceroulas de brim,
Ou porque falo tanto de caganeira e bacalhau,
É bom pensarem duas vezes, porque, ainda mesmo assim,
Com a Holanda, a Espanha e toda intriga,
Eu sou aquele que, custe o que custar.
Acerta o laço e tece o fio
Que enforca Calabar.⁸³

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁸⁰ Idem, p. 17.

⁸¹ Idem, pp. 28-9.

⁸² Idem, p. 32.

⁸³ Idem, pp. 32-3.

Como outras personagens, Mathias é destronado na peça, mas muito desse rebaixamento é feito por ele mesmo. Se por um lado, esse destronamento inverte a hierarquia de poder, colocando o governador no mesmo nível de prostitutas e mercenários; por outro lado, também pode ser compreendido como parte da estratégia de legitimação empreendida por Mathias. Ao se colocar num plano inferior, o fidalgo busca despertar a complacência e a empatia do leitor/espectador. Sem dúvida, trata-se de um destronamento complexo, na medida em que pode ser usado para se eximirem responsabilidades.

O discurso de Mathias é altamente capcioso. Ele é um agente da opressão em busca de anistia e mostra-se ardiloso em suas tentativas de obtê-la. Ao longo da história, seja no século XVII ou nos anos 1970, figuras como a dele podem ser identificadas e, muitas vezes, elas foram (são) bem-sucedidas em obterem remissão de seus atos.

Mathias não viveu uma situação menos nítida que a de Calabar. Mas a peça coloca-o como alguém que escolheu trair suas crenças, submetendo-se à força das conveniências e condenando, arbitrariamente, um homem cuja luta ele compreendia. Por isso e pelo fato de ser uma das personagens mais conscientes dos mecanismos do fazer histórico, Mathias não tem o direito de se isentar perante a história. Afinal, se com seu auto-rebaixamento o governador proclama sua condição humana, não se pode esquecer de que “só o homem faz a História do homem”⁸⁴, de modo que, justamente o homem é quem deve ser responsabilizado pelos seus atos diante da história.

F) Maurício de Nassau:

Calabar estabelece uma comparação entre Mathias e Nassau. Ambos são agentes do sistema colonial que se ressentem da opressão que esse representa, tendo que escolher entre conduzir a exploração ou lutar contra ela. Os dois passaram pelo mesmo processo de quase trair o sistema colonial, tendo optado por permanecerem leais às suas respectivas metrópoles, traindo suas convicções pessoais e, mesmo assim, enfrentando a desconfiança de seus superiores. Como Mathias, Nassau foi chamado à Europa sob suspeitas de indisciplina ou alta traição. Houve quem tenha acusado o conde de planejar a proclamação da independência do Brasil holandês para formar um principado renascentista governado por ele mesmo. Por isso, Nassau precisou defender-se perante a Companhia.

Se Mathias é destaque no primeiro ato, o conde é a personagem central do segundo. A montagem da peça em 1980 explorou ainda mais tal semelhança, contando com o

⁸⁴ Idem, p. 118.

mesmo ator (no caso, Othon Bastos) para interpretar ambos. A própria divisão da peça em dois atos aponta para dois momentos da colonização do nordeste açucareiro: a colonização portuguesa, simbolizada por Mathias, e a colonização holandesa, representada por Nassau. Portanto, além do paralelo entre os dois governantes, *Calabar* também estabelece um confronto entre a colonização portuguesa e a colonização holandesa no Brasil.

Esse tópico esclarece a importância dada à figura de Nassau na peça, afinal poderia parecer um tanto gratuito que um texto que se propôs a questionar o mito do Calabar traidor conceda tanto espaço aos conflitos da administração nassoviana se o mestiço foi morto antes do conde vir ao Brasil. A impressão de gratuidade poderia piorar se observarmos que pouco se fala de Calabar no segundo ato e, às vezes, até parece que ele foi esquecido.

A lógica que levou os autores à, aparentemente, abandonarem Calabar e se concentrarem em Nassau pode ser encontrada no princípio do segundo ato, quando o conde declara sobre Calabar: “Tu não morreste em vão”⁸⁵, apossando-se da figura do mestiço para legitimar seu próprio governo. Se, de acordo com Francisco Varnhagen, ao auxílio do mestiço “deveram os holandeses os imediatos passos que deram, com êxito decidido, no empenho de assenhorear-se do país”⁸⁶, logo Calabar seria o responsável pela existência do governo nassoviano. A validade das ações do mestiço deveria ser medida pela validade da experiência nassoviana. E assim, embora declare que nunca “tenha conhecido morte que não fosse vã”, Nassau reafirma:

Não, não morreste em vão.
Ou será em vão que rasguei esses trópicos,
será em vão que adivinhei a terra nova,
será em vão que piso a terra nova,
que beijo a terra que beijavas,
e essas palavras serão vãs
de um holandês sem palavra⁸⁷.

O segundo ato da peça é uma tentativa de responder a essa questão: Calabar estava certo? A colonização holandesa teria sido melhor que a portuguesa? A experiência do governo de Maurício de Nassau foi válida? Buarque e Guerra não criaram tais questões, antes tomaram-nas do discurso histórico que viu na restauração um passo decisivo rumo à formação da nossa identidade sócio-cultural. Porém, se a versão histórica oficial comemorou nossa latinidade, uma corrente menor lamentou a expulsão holandesa, defendendo que o Brasil seria um país melhor se houvesse permanecido ligado à cultura da renascença flamenga. Cabral de Mello nota que após um período de glorificação da restauração pernambucana, houve um

⁸⁵ Idem, p. 61.

⁸⁶ Varnhagen, *História das lutas com os holandeses no Brasil*, p. 104.

⁸⁷ Buarque e Guerra, op. cit., p. 62.

período de nostalgia do governo holandês, em que o imaginário consagrou Nassau na figura do “bom príncipe” cercado por maus conselheiros⁸⁸.

Figura destacada nos textos históricos, Nassau é visto sob ângulos muito diferentes. Alguns autores (mormente estrangeiros) colocam-no como um estadista, outros lhe atribuem grandes falhas (como é o caso de Calado e dos autores didáticos Silva e Penna). A verdade é que o conde, como Calabar, suscita polêmicas e avaliações distintas.

A construção da personagem Maurício de Nassau em *Calabar* mescla muitas dessas visões. Ele é pintado ora como governante admirável, ora como embusteiro; ora como nobre humanista, ora como materialista interesseiro; ora como sábio diplomata, ora como cínico manipulador; oscilando “entre bêbado e sonâmbulo, / entre fidalgo e corsário, / governante e mercenário”⁸⁹.

A voz sarcástica de Calado caracterizando Nassau como um rematado narcisista e administrador venal pode ser ouvida, principalmente, no início do segundo ato, onde trechos tomados de *O valeroso lucideno* são usados por Buarque e Guerra para refletirem sobre o presente a partir do passado, uma vez que culto de personalidade, paternalismo, construção de obras faraônicas e corrupção são marcas do populismo brasileiro que foram seguidas durante o regime militar. O episódio do boi voador é um exemplo disso.

Voltamos aqui àquela polêmica ponte, que foi um dos estopins do conflito de Nassau com a Companhia. Calado assegura que o conde mandou construir a tal ponte de pedra entre o Recife e a Cidade Maurícia para lucrar com o superfaturamento da mesma. Com desvio ou não, o fato é que a verba acabou quando a ponte ainda estava na metade. As obras foram suspensas e viraram piada: seria mais fácil ver um boi voar do que ver a ponte terminada. Nassau tomou pessoalmente o prosseguimento das obras e terminou a ponte com madeira. No dia da inauguração, ele organizou uma festa e, usando de artifícios, fez um boi empalhado “voar”. Para Calado, essa foi uma artimanha para extorquir dinheiro ao povo, pois:

Com aquela traça ajuntara ali o Conde de Nassau tanta gente para a fazer passar por a ponte, e tirar aquela tarde grande ganância, e tanta gente passou de uma para outra parte, que naquela tarde rendeu a ponte mil, e oitocentos florins, não pagando cada pessoa mais que duas placas à ida, e duas à vinda⁹⁰.

Embora o episódio seja totalmente retirado de um texto histórico, ele pode ser lido como uma parábola do que estava ocorrendo nos anos 70, visto que o regime militar utilizou obras faraônicas e ocorrências extraordinárias (por exemplo, o tricampeonato mundial de futebol) como parte de sua estratégia de legitimação. Tais fenômenos não só comprovariam a

⁸⁸ Cabral de Mello, *Rubro veio*, p. 331.

⁸⁹ Buarque e Guerra, op. cit., p. 62.

⁹⁰ Calado, *O valeroso lucideno*, p. 243.

pujança do regime, como desviavam a atenção da violência, da exploração e da corrupção que caracterizavam-no. Talvez por isso, a canção “Boi voador não pode” seja uma das referências mais claras à época da ditadura militar, ridicularizando o ímpeto censor do regime, que proibia tudo que lhe parecesse suspeito ou incompreensível.

Quem foi que foi
 Que falou no boi voador?
 Manda prender esse boi,
 Seja esse boi o que for.
 (...)

 Boi realmente não pode
 Voar à toa.
 É fora, é fora, é fora,
 É fora da lei,
 Tá fora do ar,
 É fora, é fora, é fora,
 Segura esse boi.
 Proibido voar⁹¹.

Na peça, todo esse episódio obedece ao propósito de superar a dicotomia colonização holandesa x colonização portuguesa, colocando ambas sob a égide do sistema colonial. As semelhanças entre fatos históricos ocorridos no século XVII e nos anos 70 não seriam mera coincidência e nem apenas uma parábola, mas “um esquema analógico aplicável a situações semelhantes”⁹², na definição de Augusto Boal. Em suma, um sintoma de que, séculos depois, o sistema de manipulação e exploração continuaria o mesmo.

Desse ponto de vista, Nassau seria um antepassado dos nossos políticos populistas e sua administração não se mostraria tão diferente de tudo que o Brasil viu em matéria de manobras políticas no decorrer de sua história. Sebastião do Souto expressa esta opinião ao justificar sua luta de guerrilha contra os holandeses:

Eu me lembro de quando ele [Calabar] entrava nesse sertão, o sertão virava de cabeça pra baixo. Os padres trancavam as igrejas, as donzelas cobriam o rosto e os usineiros portugueses gritavam “ai, Jesus”. Afinal, era Calabar o demônio em pessoa, o demônio sarará. Um brasileiro, porra, um nativo! Um brasileiro guiando o exército da Holanda que era um país muito distante, habitado só por pecadores, e onde – diziam – vigorava a justiça do homem. Segundo essa justiça – diziam – o homem valia pelo seu trabalho e não por capricho dos deuses, do rei, do Papa. Pois bem, Calabar morreu e o holandês se instalou aqui. Mas essa tal justiça, o holandês esqueceu numa prateleira lá em cima do Equador. Trouxeram um príncipe que, infelizmente, com esse sol de Pernambuco na tampa da cabeça, variou de vez. E agora, adivinha quem está lá no banquete do príncipe? O padre, a donzela e o usineiro português⁹³.

Porém, a peça não se limita a fazer de Nassau um governante corrupto e demagogo. A faceta do “príncipe humanista” também surge em cena, dificultando a elaboração de um parecer definitivo sobre o período nassoviano. Netscher, Wätjen, Boxer,

⁹¹ Buarque e Guerra, op. cit., p. 91.

⁹² Boal, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, pp. 222-3.

⁹³ Idem, p. 78.

Gonsalves de Mello podem ser ouvidos aqui, mas é a versão de Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro que predomina no final da peça. Esses dois autores brasileiros conceberam Nassau como um indivíduo colocado no centro das contradições do liberalismo econômico holandês. O conde representaria os ideais renascentistas, enquanto a Companhia representaria a corrupção desses ideais em nome do lucro. No fechamento do segundo ato, Buarque e Guerra exprimem, através da voz de Nassau, a visão de Rodrigues e Ribeiro, numa crítica ao colonialismo:

Trouxe a esta terra o ferro de uma civilização que não buscava nada mais além de riquezas. E, nesta cruz maldita, não fui o único. Os meus adversários traziam a mesma ganância, traduzia em outros idiomas, escondida em outras liturgias, disfarçada em outras promessas. Português, espanhol, flamengo, logo mais o inglês, que importa o resultado? Nos seus sorrisos, a mesma goela escancarada sobre o mesmo estômago sem fundo⁹⁴.

De modo que *Calabar* não opta pela colonização portuguesa nem pela holandesa, antes condena o sistema colonial em si, bem como as diversas formas de exploração econômica que o liberalismo tem formulado ao longo da história.

Quanto à questão primordial do segundo ato – se a morte de Calabar e a experiência nassoviana foram válidas ou não – as diferentes vozes da peça esboçam diferentes respostas. Souto considerou que o governo holandês traiu o sonho de Calabar, Bárbara e Anna não opinam, a Companhia (representada na voz do Consultor) julga a administração do conde um fracasso e Nassau se auto-avalia: “Sei que falhei. Sei também que fui bem-sucedido”⁹⁵. Ao leitor/espectador cabe a tarefa de encontrar sua resposta.

Se *Calabar* dá algum mérito à experiência nassoviana, seria o fato de que tal experiência permitiu o desnudamento das contradições inerentes ao liberalismo (outra vez, o parecer de Rodrigues e Ribeiro se faz ouvir). No contexto da peça, o sucesso de Calabar e de Nassau reside menos nas respostas que eles obtiveram e mais nas perguntas que eles nos levam a formular sobre nossa história, nossa identidade e nossa organização social.

G) Anna de Amsterdã:

Anna de Amsterdã difere das personagens analisadas até aqui por não se tratar de uma figura factual, mas de uma criação ficcional elaborada a partir de registros históricos, especialmente a partir de *Tempo dos flamengos*, de Gonsalves de Mello, que relata algumas aventuras das muitas prostitutas que povoaram o Brasil holandês:

Para satisfazer a flamengos menos chegados a exotismo, veio da Holanda um número considerável de prostitutas, que surgem constantemente nos documentos de

⁹⁴ Idem, p. 118.

⁹⁵ Idem, p. 116.

então como ‘mulheres fáceis’. E, muitas são referidas com os seus próprios nomes: Christinazinha Harmens, Anna Loenen, Janneeken Jans, Maria Roothaer (isto é, Maria Cabelo de Fogo), Agniet, Elisabeth, apelidada Admirael, Maria Krack, Jannetgien Hendricx, Sara Douwaerts, uma apelidada A Senhorita de Leyden e outra a Chalupa Negra (de Swaerte Chaloepe) e Sijtgen, ‘esta culpada e convicta de levar uma vida desregrada, escandalosa e libertina’. (...) Outra uma francesa, que talvez tenha tido a sua história: Anna de Ferro.⁹⁶

Essas mulheres não tiveram suas vozes registradas na história, de forma que, mais uma vez, Buarque e Guerra precisaram recorrer à ficção para dar voz à prostituta Anna de Amsterdã. Anna é outra personagem bufona dentro de *Calabar*. Presente ao longo de toda peça, ela tem a função de rebaixar outras personagens. Não tanto como Bárbara, que estranha e questiona as convenções sociais; mas fazendo às vezes de *bobo da corte*, aquele que ridiculariza através da imitação grosseira de tais convenções.

Para usar um termo bakhtiniano, o bobo atua no universo carnavalesco como um *duplo destronante*, uma paródia que assume forma de personagem e profana os heróis a partir de “um autêntico sistema de espelhos deformantes”⁹⁷. Tais duplos impedem que o herói se transforme numa representação de uma verdade final, garantindo a permanência do diálogo. Um exemplo clássico seria o par Dom Quixote e Sancho Pança. Pança nega e, ao mesmo tempo, depura Dom Quixote, tornando o “Cavaleiro da Triste Figura” uma personagem mais complexa do que o foram os heróis das novelas de cavalaria tradicionais.

Anna exerce o papel de *duplo destronante* de várias personagens de *Calabar*. Tal poder de profanação deriva de seu *status* de prostituta. Condição social marginalizada e polêmica, a figura da “prostituta” permite os mais diversos enfoques literários. Buarque e Guerra optaram por se concentrar no tema da pessoa que se vende, que se entrega e se submete. A construção de Anna segue o estereótipo da mulher que, após muito sofrer, desiste da luta e acomoda-se aos ultrajes e humilhações. “Eu amo quem me paga”⁹⁸ é seu lema e “Vence na vida quem diz sim”⁹⁹ é seu hino.

Todavia Anna não está limitada a viver seu drama pessoal, sua função primordial é funcionar como um espelho que deforma e desvenda outras personagens, revelando o quanto elas também têm de vendidas e conformistas, ou seja, de “prostitutas”. Em sua primeira cena, ela surge ao lado dos moradores ridicularizando a aliança que o Holandês propõe aos moradores de Pernambuco. Anna desmistifica a natureza da luta entre holandeses

⁹⁶ Gonsalves de Mello Neto, p. 146.

⁹⁷ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 110.

⁹⁸ Buarque e Guerra, op.cit., p. 58.

⁹⁹ Idem, p. 43.

e portugueses pela posse das terras brasileiras. Nem luta patriótica, nem luta religiosa, mas luta pelo direito de explorar as riquezas da colônia:

Nessa guerra sem sentido
 Não há nacionalidade
 Só queremos garantido
 O direito à propriedade.
 (...)
 E se a lição foi aprendida
 A vitória não seria vã.
 Neste Brasil Holandês
 Tem lugar pro português
 E pro Banco de Amsterdã.¹⁰⁰

O acordo de paz selado entre os luso-brasileiros e o Holandês, sob as bênçãos do frei Manoel, segue o princípio do interesse financeiro, em que todos abrem mão de suas convicções nacionalistas e/ou religiosas em prol do lucro. A presença da prostituta avisa: todos se vendem, inclusive o frei, afinal “o mais importante culto/ É o açúcar, que é nosso”¹⁰¹.

O próximo a ser destronado por Anna é Mathias de Albuquerque na cena em que este condena Calabar. Depois de ter traído suas convicções, o governador procura aplacar seu remorso, relembrando o poderio que tem graças ao sistema colonial: “Porque neste Pernambuco eu sou Dom Felipe, rei de Portugal e Algarves, da Espanha, de Nápoles, da Sicília e da Sardenha...” Ao que Anna replica, entremeando sua fala à de Mathias: “E eu sou Anna de Amsterdã. Anna da Rua Larga. Anna do beco sem saída. Pepe Mané, Giovanni, Henri...”¹⁰² A cena termina com a prostituta cantando “Anna de Amsterdã”:

Sou Anna do dique e das docas,
 Da compra, da venda, das trocas, das pernas,
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas,
 Sou Anna das loucas¹⁰³.

Fica claro aqui a função de *duplo destronante* exercida por Anna ao parodiar o ataque de megalomania de Mathias, enfatizando a semelhança existente entre ambos. Ela se prostituiu com os homens, ele se prostituiu com o poder. Ela se acostumou com as humilhações, ele se conformou em ser peão de um sistema do qual discordava.

Dias e Camarão também não escapam à profanação de Anna. Eles entram em cena ao som de “Vence na vida quem diz sim”, ode ao conformismo, entoada pela prostituta:

Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Se te dói o corpo,
 Diz que sim.
 Torcem mais um pouco,
 Diz que sim

¹⁰⁰ Idem, p. 8.

¹⁰¹ Idem, p. 9.

¹⁰² Idem, p. 34.

¹⁰³ Idem, pp. 34-5.

Se te dão um soco
 Diz que sim.
 Se te deixam louco,
 Diz que sim.
 Se te babam no cangote,
 Mordem o decote,
 Se te alisam com o chicote,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim¹⁰⁴.

A canção destaca a subserviência dos “heróis” Dias e Camarão, homens que só passaram para a história oficial porque aceitaram toda sorte de mortificações e vexames, tornando-se modelos exemplares da submissão que negros e índios deveriam ter em relação ao colonizador europeu e seus descendentes. A posição deles não difere em nada da acomodação promíscua de Anna aos clientes brutos.

“Anna de Amsterdã” e “Vence na vida quem diz sim” foram duas das canções de *Calabar* que mais incomodaram a censura do regime militar, indicando o quanto a imitação burlesca do discurso histórico oficial e do discurso do governo de 64, que fazem uma grande apologia do conformismo, vexou os guardiões ideológicos do regime.

De modo mais discreto, Anna destrona o pacto de Nassau com os luso-brasileiros. É ela quem puxa o frevo “Não existe pecado ao sul do Equador” – uma celebração à garantia de que a justiça social e a liberdade idealizadas pela renascença não dariam as caras no Brasil holandês – tranquilizando os senhores-de-engenho, que apoiaram o governo nassoviano. Mais uma vez, todos trocaram suas convicções por dinheiro.

A mesma Anna, dessa vez acompanhada por Bárbara, aparece na missa-orgia promovida por Nassau em homenagem à coroação do rei D. João IV. A essa altura, a mera presença da prostituta em cena é suficiente para sugerir que algum acordo promíscuo está sendo efetuado entre as outras personagens: no caso, a ratificação da aliança entre Nassau, o frei e os senhores-de-engenho.

A relação de Anna e Bárbara é mais prolongada e, portanto, mais elaborada do que a relação de Anna com as outras personagens às quais ela serviu de *duplo destronante*. De certa forma, poderíamos dizer que Anna é o Sancho Pança de Bárbara, pois ela nega e ao mesmo tempo completa a cosmovisão da viúva de Calabar. Esse equilíbrio entre o idealismo de Bárbara e o ceticismo amargo de Anna é essencial para manter a riqueza dialógica da peça, caso contrário a voz de Bárbara poderia soar como a expressão de uma verdade absoluta, já que é notória a identificação dos autores com a mestiça.

¹⁰⁴ Idem, p. 43.

A princípio, uma é o oposto da outra: Bárbara é mulata, Anna é holandesa. Bárbara é a mulher apaixonada que só se entrega por amor, Anna se entrega a qualquer um que lhe pague. Bárbara luta e questiona, Anna se conforma e prega a submissão como estratégia de sobrevivência. Em comum, o fato de que as duas ocupam posições marginais na sociedade e no discurso histórico. Aos poucos, porém, Bárbara vai se assemelhando a Anna, inclusive tornando-se prostituta também. Seu idealismo vai dando lugar à descrença, num processo doloroso, marcado pela morte dos homens que ela amou: Calabar e Souto.

O diálogo entre Bárbara e Anna, logo após a morte de Souto, permite definir bem a cosmovisão de ambas. Bárbara afirma ter amado a mesma coisa nos dois homens: “Uma energia furiosa que havia dentro desses homens. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias”¹⁰⁵. Anna replica: “Pois eu nem sei pra que uma morte há de ser necessária... Essa gente vai morrendo aí aos montes, faz um barulho danado e ninguém toma conhecimento”. Bárbara prossegue:

Algun veneno vai fazendo a gente desacreditar que, afinal de contas, é bonito ver um homem jogar toda sua força e todo seu amor numa luta dessas. Luta pensada ou luta confusa, certa ou errada, um homem morrer por isso não é bonito?¹⁰⁶

Ao que Anna retruca: “Morte necessária, morte bonita, eu já não sei se existem essas mortes, não.” E Bárbara vai cedendo:

E o coração continua dizendo que é bonito. Porra, como é bonito uma pessoa ainda nova largando tudo, abrindo o peito... E o meu caminho seria o mesmo caminho escuro que engoliu Calabar e Sebastião. Eu falo isso, me ouço falar e acho que soa bem... Mas tenho medo, Anna. A verdade é que eu não sou mais nada, me sugaram tudo eu não quero mais essas mortes tão perto de mim... Me dá outro gole... É horrível dizer isso, Anna, mas eu quero viver...¹⁰⁷

Por fim, Bárbara expressa o desejo de se tornar como Anna: endurecida e conformada, sem quaisquer resquícios de sonhos e esperanças. A mestiça começa a querer assumir as máscaras das convenções sociais que tanto questionou: “Eu vou contigo, Anna, deixa eu terminar... Quero ficar bonita igual a você. Com cara de festa...” Não que a mudança se opere totalmente, exasperada Anna adverte:

Não adianta, você não vai conseguir. Não há pintura que te faça igual a mim. Teus olhos... Olha aí, teus olhos ainda são capazes de se assustar com alguma coisa. A tua boca ainda arranja um jeito de dizer uma verdade¹⁰⁸.

O vínculo entre as duas mulheres advém, sobretudo, da atração entre opostos que se completam. Mais e mais Bárbara vai se tornado semelhante ao seu *duplo*, o que em cena é

¹⁰⁵ Buarque e Guerra, op. cit., pp. 106-7.

¹⁰⁶ Idem, p. 107.

¹⁰⁷ Idem, p. 108.

¹⁰⁸ Idem, p. 109.

resolvido em termos de homoerotismo entre elas. No dueto “Anna e Bárbara”¹⁰⁹ (“O meu destino é caminhar assim/ Desesperada e nua/ Sabendo, que no fim da noite, / Serei tua.”), as duas personagens celebram e lamentam tal ligação que é uma traição a elas mesmas. Assim como amou o idealismo de Calabar e Souto, agora é a vez de Bárbara se trair e amar o ceticismo de Anna, que também se trai, amando o inconformismo de Bárbara¹¹⁰.

3. O *realismo grotesco* na peça:

Realismo grotesco é um outro conceito formulado por Bakhtin no âmbito de seus estudos sobre a literatura carnalizada. O estudioso russo opõe o *realismo grotesco* à arte clássica. A arte clássica buscava a ordem e a estabilidade, enquanto o *realismo grotesco* seria uma celebração da incompletude e da instabilidade. As diferenças das duas concepções de mundo podem ser contempladas na forma como ambas tratam a imagem do corpo humano.

A arte clássica oferece um corpo humano no auge de seu vigor físico, fechado ao mundo exterior e desvinculado de suas condições biológicas mais prementes. Trata-se de um corpo idealizado, uma vez que todos defeitos físicos, estados extraordinários (gravidez, estado fetal) e manifestações fisiológicas são suprimidos na busca da ordem que exprime a perfeição. O corpo clássico nega a mudança inerente ao corpo biológico, como a cultura oficial nega a mudança histórica.

Por outro lado, as imagens do corpo grotesco “se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento”¹¹¹. O *realismo grotesco* profana o corpo clássico e o traz de volta ao mundo inferior: o mundo da natureza material e biológica de onde foi arrancado. Ao contrário da cultura clássica, o grotesco celebra a instabilidade corpórea, valorizando as mutações (infância, velhice, gravidez) e os momentos de troca com o exterior através dos seus mais diversos orifícios (boca, estômago, nariz, ânus, orelha, órgãos genitais etc.).

As festas carnavalescas comemoram esse corpo grotesco com abundância de comida, bebida e sexo. A categoria da *profanação* e o *realismo grotesco* se entrelaçam justamente porque ambos trazem para um plano inferior o que havia sido colocado pela

¹⁰⁹ No livro com o texto da peça, a canção aparece com o título “Anna e Bárbara”, mas no disco *Chico canta*, ela é identificada somente como “Bárbara”.

¹¹⁰ A cena de amor entre Bárbara e Anna sofreu modificações fundamentais da 22ª para a 23ª edição de *Calabar*. Além de enxugar o texto, os autores extirparam trechos que colocavam o homoerotismo das duas personagens como sendo uma reação à “insensibilidade machista”. Essa mudança elevou a qualidade do texto porque, se na década de 1970 tais reflexões poderiam soar revolucionárias, hoje elas soariam mais como um chavão simplório.

¹¹¹ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 22.

cultura dominante num plano inacessível. A função principal deste rebaixamento é o de celebrar a relatividade de todas as verdades e o permanente devir histórico.

Calabar mescla discurso histórico e *realismo grotesco* em mais uma *mésalliance carnavalesca*. Isso pode ser sentido desde a linguagem da peça. Os autores se sentiram à vontade para mesclar linguagem culta e popular, formal e informal, religiosa e chula, português do século XVII e português de fins do século XX.

A linguagem chula é constantemente usada na peça, sendo entremeada com missas, sermões e importantes discursos políticos. Bakhtin observa que a linguagem chula, considerada grosseira e vulgar, se liga ao corpo grotesco, pois ela enfatiza justamente a materialidade biológica do corpo que a cultura clássica repele.

Como muitos dos trechos de *Calabar* são recortados dos textos históricos para em seguida serem colocados em um outro contexto – que, no caso, é rico em *realismo grotesco* – o efeito principal de tal miscigenação lingüística é o rebaixamento ou a degradação do discurso histórico. De acordo com Bakhtin:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento¹¹².

Portanto, o *realismo grotesco* em *Calabar* profana e mata o discurso histórico tradicional e procura reconstruir um outro, em que a relatividade das verdades humanas, as dúvidas e contradições dos homens que fizeram a história estejam presentes. Ao reescrever a história utilizando o *realismo grotesco*, os autores reinstauram o caos e a instabilidade inerentes às transformações históricas, que a historiografia tradicional tende a depurar na sua busca por uma verdade absoluta.

Apesar de o corpo grotesco estar presente ao longo de toda peça, em certas cenas ele se manifesta de forma bem mais intensa. É o caso da cena da latrina, em que Mathias e o Holandês negociam o termos da rendição de Porto Calvo, o que resultou na entrega de Calabar aos portugueses.

Que o acordo foi realizado entre Mathias e o major Picard por ocasião da tomada de Porto Calvo os textos históricos relatam, a diferença é que em *Calabar* o acordo ocorre numa latrina, onde Mathias e o Holandês defecam enquanto negociam. É clara a comparação entre o ato de defecar e o acordo que culminará (os dois líderes sabem muito bem) na execução de Calabar. Portanto, o fato de a cena ser colocada na latrina é parte do destronamento de Mathias e do Holandês, ressaltando o despudor da negociação.

¹¹² Idem, p. 19.

No decorrer da cena, ambas as personagens examinam suas fezes e comentam sobre suas verminoses e demais doenças adquiridas ao longo de suas carreiras de agentes colonizadores. É difícil pensar em cena mais grotesca do que essa, porém ela foi quase inteiramente construída segundo a técnica de colagem. Por exemplo, o bizarro diálogo sobre verminoses e outras moléstias teve por base o texto de *Tempo dos flamengos*, onde Gonsalves de Mello descreve as doenças que atingiram o Brasil holandês: escorbuto, disenteria sanguínea (“roode loop”), hemeralopia ou cegueira noturna (“uma doença em que os pacientes nada viam à noite, nem mesmo uma vela acesa tão chegada aos olhos que tostava-lhes as pestanas”¹¹³), entre outras.

Buarque e Guerra concretizam em personagens específicas e importantes, do ponto de vista político, experiências que Gonsalves de Mello atribui a personagens abstratas, sem rosto, sem nome e sem voz: as “tropas holandesas” ou “os moradores de Recife”. Na peça, uma parte do diálogo entre Mathias e o Holandês segue assim:

Mathias: Preciso... (*Começa a se contorcer em cólicas.*) cagar.

Holandês: A História pode esperar.

Mathias: (*Olha as próprias fezes.*) Sanguínea... Disenteria sanguínea.

Holandês: Ah, a *Rood Loop*! Temos coisa melhor.

Mathias: Melhor? Duvido e faço pouco.

Holandês: Meus soldados têm uma cegueira noturna que chegam a tostar as pestanas à luz de velas.

Mathias: Hemeralopia? Besteira. Já ouviu falar em escorbuto?

Holandês: Perdão, dois pontos. *Sherbuik*. Até a palavra vem do flamengo. Portanto a primazia é nossa.¹¹⁴

Esse diálogo aponta para uma outra função do *realismo grotesco* na peça: abolir as fronteiras entre o público o privado. Incomodada pelas manifestações fisiológicas do corpo, a cultura oficial as encerrou na atmosfera oculta e silenciosa da vida privada. O discurso histórico tradicional, por sua vez, se detém nos aspectos públicos da vida humana. As personagens históricas são mostradas unicamente em sua *persona* pública, sendo depuradas do biologismo de seus corpos, como se não fossem seres humanos comuns.

Assim, quando Mathias avisa que precisa cagar, o Holandês assegura que “a História pode esperar”, como se o devir histórico fosse interrompido no momento em que a vida privada se manifesta. Isso pode ser verdade para a historiografia tradicional, mas não para uma história carnalizada, como é o caso de *Calabar*, que continua registrando a cena, levando a história para a latrina.

De modo que as personagens da peça aparecem tanto em sua *persona* pública quanto em sua *persona* privada, não deixando dúvidas sobre sua humanidade e suas

¹¹³ Gonsalves de Mello, op.cit., p. 45.

¹¹⁴ Buarque e Guerra, op. cit., pp. 25-6.

limitações. Por outro lado, o discurso histórico também é destronado: morre e renasce, agora com a capacidade de enxergar uma maior variedade de aspectos da vida humana.

Constantemente, *Calabar* leva o leitor/espectador a espionar a intimidade de vultos históricos, rebaixando-os à condição de homens comuns e trazendo-os para o mesmo nível que o do leitor/espectador. Desta forma, o público subitamente se vê num *livre contato familiar* com as personagens da peça, sendo capaz de perceber que os homens que fizeram a história em nada diferem dele mesmo. Essa sensação será levada ao ápice no final do segundo ato, quando Bárbara desafiar:

Que importa o que Mathias cantou, o que Dias arrotou, o que Nassau improvisou, o que Anna debochou, o que Bárbara esbravejou, o que Souto pentelhou... O que importa é o resto, que é tudo, e o resto somos nós¹¹⁵.

4. Questionando a identidade nacional:

Ao mexer com uma das narrativas de origem da identidade nacional brasileira, Buarque e Guerra mexem com o próprio conceito de “identidade”¹¹⁶. Como vimos no capítulo anterior, o discurso do regime militar se fundamentava numa tradição cultural legitimada pelo discurso histórico oficial, a qual vincula patriotismo com uma espécie de unidade sócio-cultural, que renega qualquer indício de heterogeneidade. A diversidade étnica, impossível de ser negada, é alocada num sistema hierárquico rígido, em que os negros e índios podem até ser aceitos, desde que se submetam à hegemonia do branco.

O conceito de identidade tem sido discutido desde os primórdios da filosofia e da psicologia, mas, segundo Roland Robertson, foi a partir do século XVIII que os diversos povos europeus se viram preocupados em formular identidades nacionais¹¹⁷. França e Inglaterra foram pioneiras na elaboração do conceito, servindo de modelo aos demais países. Esse empenho em se definir perante si mesmo e perante o outro (levando a pensar a “nação” como uma “entidade”, quase um “indivíduo”), teve direta ligação com o colonialismo. Os estados nacionais europeus surgiram da competição gerada pela disputa por colônias além-mar e a capacidade de estabelecer grandes Impérios Coloniais passou a ser compreendida como prova de superioridade nacional.

A identidade nacional se configura como “a contribuição da nacionalidade à auto-identidade (...) levando consigo todas aquelas definições características que associam uma

¹¹⁵ Idem, p. 119.

¹¹⁶ É preciso fazer uma distinção entre uma identidade construída democraticamente pelos diversos membros da coletividade e uma identidade elaborada e “fornecida” pelas elites a toda sociedade, é especificamente sobre esta última que refletimos aqui.

¹¹⁷ Robertson, “Identidade nacional e globalização: falácias contemporâneas”, in Barroso, *Globalização e identidade nacional*, pp. 156-7.

pessoa a uma nação”¹¹⁸. Assim, o indivíduo é levado a se vincular (emocional e psicologicamente) a uma dada estrutura sócio-político-cultural, conhecida como “nação”, de modo que ele se vê como parte dela e a sente como parte de si mesmo. É patente a força de persuasão política que um conceito desses pode exercer sobre uma certa comunidade e fica fácil compreender porque seu uso é tão recorrente na justificação de conflitos militares.

A preocupação em forjar uma identidade nacional brasileira ocorre um pouco depois, no século XIX, na esteira da independência política do país.

O século XIX brasileiro teve como tônica a(s) tentativa(s) de construção e visualização da nação. Construção que precisava ir além da questão material, ligada ao progresso da produção e ao crescimento econômico, mas que esbarrava na sua própria constituição no conhecimento da história do país e de seu povo (impossível pensar uma nação com identidade própria sem pensar nas origens e no povo que a forma, enfim na sua história, nos seus mitos e nas suas origens) seja para confirmá-la, seja para negá-la ou repensá-la dentro de novos pressupostos¹¹⁹.

Justamente nesse período, as lutas entre holandeses e luso-brasileiros pelo domínio colonial do nordeste açucareiro no século XVII foram transformadas em uma das narrativas de origem da identidade nacional brasileira. Segundo este mito, pátria e patriotismo ter-se-iam definido ao mesmo tempo e ambos se marcariam pela unidade em torno da cultura lusitana, da religião católica e da sociedade escravista e patriarcal.

Márcia Naxara chama a atenção para a influência que as idéias darwinistas do século XIX exerceram sobre a idéia de nação que a elite brasileira elaborou na época. Os darwinistas (que não podem ser confundidos com Darwin) acreditavam que era preciso superar a heterogeneidade “para através da evolução, alcançar o homogêneo, formando uma sociedade com características estáveis e uniformes, base de formação da nacionalidade”¹²⁰. Por isso a negação da alteridade foi parte inerente da construção da narrativa de origem do nacionalismo brasileiro.

Naxara também nota o incômodo que os mestiços representavam dentro desse sistema. A elite nacional sentia a complexidade de se elaborar o tema da unidade nacional dada a diversidade étnica do país, (que, obviamente, resultava em diversidade cultural). “Não se apresentava como tarefa fácil procurar uma identidade formadora do brasileiro em meio a uma população heterogênea”¹²¹. O mito dos heróis da restauração e do Calabar-traidor veio como resposta a tal dilema. Camarão e Dias surgem como representantes de negros e índios (e quanto às outras etnias?), assinalando o comportamento esperado destes: a negação de suas respectivas culturas a favor da cultura católico-lusitana. Calabar é o mestiço, o símbolo do

¹¹⁸ Albrow, “Nacionalidade e identidade na era global”, in Barroso, op. cit., p. 31.

¹¹⁹ Naxara, *Estrangeiro em sua própria terra*, p. 38.

¹²⁰ Idem, p. 39.

¹²¹ Idem, ibidem.

elemento heterogêneo, que ousa assumir outra cultura que não a da elite luso-brasileira, por isso ele é o vilão: o exemplo do que seria um “traidor da pátria”.

Segundo Martin Albrow, “é sempre importante explicar que ‘identidade’ refere-se à qualidade que identifica uma entidade ou à qualidade de ser idêntico a si mesmo, ou seja, constituindo uma entidade identificável”.¹²² E conclui: “Assim a nação é então constituída por aqueles que têm a mesma ‘identidade nacional’”¹²³. De modo que os que possuem uma outra identidade sócio-cultural além da admitida oficialmente poderiam ser considerados como não participantes da nação. Todo divergente seria assim um traidor da pátria (caso de Calabar). “Isso não é apenas essencialista; isso é perigosamente coletivista, pois o único diálogo que parece ocorrer se dá entre uma única coletividade e os indivíduos que a compõem. Ninguém mais no mundo tem a palavra”¹²⁴.

Teríamos, deste modo, uma comunidade monológica, onde só uma concepção do mundo é aceita. Fora desse padrão, tudo mais é tido por suspeito. Tais considerações nos levam a perceber o quão assustadoramente autoritárias são as tradições culturais elaboradas pelo discurso histórico brasileiro oficial. Nesse contexto, o discurso do regime militar estava em casa. Daí porque Roland Corbisier adverte:

A busca da identidade nacional é uma falsa questão já que é mais importante perguntar quem é o artífice desta identidade e da memória que a fundamenta. A que grupos sociais se vinculam e a que interesses ela serve?¹²⁵

Com *Calabar*, Buarque e Guerra tocam neste ponto, identificando alguns dos artífices da memória que fundamenta essa identidade, no caso, os historiadores que auxiliaram na edificação da narrativa de origem da brasilidade. O texto da peça, então, rebaixa essas vozes, ao parodiá-las. Em alguns momentos também são rebaixados os grupos sociais vinculados a tal conceito de identidade, como pode ser visto no destronamento de Mathias, do frei Manoel, de Nassau e de outros mais. Duas das canções de *Calabar* estão especialmente relacionadas a tal questionamento: “Não existe pecado ao sul do Equador” e “O elogio da traição”. A primeira celebra a chegada de Nassau ao Recife:

Não existe pecado do lado de baixo do Equador.
Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser seu escracho, capacho, teu cacho,
Um riacho de amor,
Quando é lição de esculacho, olhai, sai debaixo,
Que eu sou professor¹²⁶.

¹²² Albrow, op. cit., p. 31.

¹²³ Idem, p. 32.

¹²⁴ Idem, ibidem.

¹²⁵ Apud. Almeida, “Quem é o brasileiro? Em busca da identidade nacional”, in *Anais da XVII reunião anual de psicologia*, p. 368.

¹²⁶ Idem, p. 63.

À primeira vista, a canção parece versar sobre a propalada liberalidade sexual do brasileiro, mas, analisando-a melhor, ela adquire mais significados. Lucy Dias e Roberto Gambini atribuem a frase “Não existe pecado ao sul do equador” ao papa Paulo III¹²⁷ e analisam as conseqüências de tal formulação: “O Novo Mundo é uma grande válvula de escape psíquica para a sombra da Europa”¹²⁸. Para Gambini, “a sombra é a ganância, é o não-reconhecimento do outro. Portanto, é um egocentrismo narcísico, egoísta, mesquinho, que não vê valor naquilo que é diferente de si mesmo”¹²⁹. Assim, asserção do papa Paulo III liberava aqui o que era interdito na Europa: genocídio, estupro, saque etc.

Quase todos os historiadores do Brasil holandês confirmam que a frase papal havia se tornado um provérbio que os moradores invocavam para explicar e justificar o desregramento que dominava Recife. Boxer afirma que “a atmosfera de Recife era a de uma cidade portuária que atraía bandos de aventureiros, de que faziam parte não só respeitáveis homens de negócios e empresários, como também pessoas de mau caráter”¹³⁰. Netscher, por sua vez, também fala do provérbio, aplicando-o ao clima de degradação moral e violência que grassaria em Pernambuco:

Reinava, então, na colônia, uma perigosa corrupção de costumes originada, sobretudo, da falta de energia dos antigos governos [anteriores a Nassau]; a impunidade constituía regra geral. Reconhece o historiador Barlaeus; que a pilhagem, a impiedade, o roubo, o assassinio e uma desenfreada falta de disciplina haviam gerado grande desmoralização nas tropas. O soldado julgava nada existir de criminoso, além do equador, por isso se entregava a todos os excessos sem escrúpulos¹³¹.

Gonsalves de Mello aponta que “a vida moral do Brasil holandês é descrita por contemporâneos com cores negras”¹³², se referindo mais especificamente à liberalidade sexual, afirmando que a prostituição era tão grande que o Recife se tornou “um foco de disseminação da sífilis”¹³³. Mas Boxer e Calado ampliam os “pecados”, mencionando criminalidade, injustiça e corrupção, mesmo durante o governo nassoviano. O fato de, na peça, a música ser cantada na chegada de Nassau vincula o governo do conde holandês a todo esse clima de amoralidade. E a presença de Anna em cena não deixa dúvidas de que se trata de um destronamento da idéia de que “não existe pecado ao sul do Equador”.

¹²⁷ Paulo III foi papa de 1534 a 1549, tendo iniciado o movimento da Contra-Reforma ao reconhecer a Companhia de Jesus (1540), retomar a Inquisição (1542) e convocar o Concílio de Trento (reunido em 1545).

¹²⁸ Dias e Gambini, “Ao sul do Equador”, in Dias e Gambini, *Outros 500*, p. 51.

¹²⁹ Idem, p. 58.

¹³⁰ Boxer, *Os holandeses no Brasil*, p. 101.

¹³¹ Netscher, *Os holandeses no Brasil*, p. 156.

¹³² Gonsalves de Mello, *Tempo dos flamengos*, p. 147.

¹³³ Idem, p. 148.

Fazendo referência ao provérbio e à administração nassoviana, Sebastião do Souto afirma, em *Calabar*: “Mas essa tal justiça, o holandês esqueceu numa prateleira lá em cima do Equador”¹³⁴. E, a seguir, denuncia a aliança feita entre Nassau e os senhores-de-engenho como sendo uma traição aos ideais renascentistas e ao sonho de Calabar.

“Não existir pecado ao sul do equador” significaria que os códigos éticos elaborados pela cultura européia ao longo de séculos podiam ser suprimidos a favor da exploração colonial, deixando os colonizadores à vontade para usar de quaisquer meios (mesmo os que fossem contra suas convicções morais, religiosas, filosóficas etc.) para atingir seus fins¹³⁵, uma vez que:

Longe do poder central, longe da lei real, todos o interditos caem, o liame social, já folgado, arrebenta, para revelar, não uma natureza primitiva, o animal adormecido em cada um de nós, mas um ser moderno, aliás cheio de futuro, que não conserva moral alguma e mata porque e quando isso lhe dá prazer¹³⁶.

Aclamado pelos colonizadores e pela elite local, o princípio do “não existe pecado além do equador”, possibilitaria a convivência pacífica entre os ideais humanitários formulados pela sociedade ocidental e a exploração predatória de um povo e uma terra, constituindo o que Roberto Schwarz cognominou de “as idéias fora do lugar”¹³⁷. A permanência do conceito pode ser vista na imagem, ainda atual, do Brasil como país do “vale tudo”. Imagem alegremente celebrada pela elite e pela mídia de maneira especial na figura da “sensualidade da mulher brasileira”¹³⁸, e não esquecida em *Calabar*: “Vê se me usa, me abusa, lambuza, / Que a tua cafuza não pode esperar”¹³⁹. O que é uma clara menção à posição subalterna que mestiços e mulheres ocupam no sistema social brasileiro, sobre o que João Rodrigues Barroso comenta:

A idéia da falsa Democracia Racial de Gilberto Freire tornou-se modelo explicativo legitimado da identidade nacional brasileira, apesar da caricatura com que esta mostra tanto o papel do negro quanto o da mulher na família e na vida social brasileiras, mas (...) identidade coletiva não precisa de coerência, apenas de aceitação, às vezes imposta, seguida de legitimação¹⁴⁰.

¹³⁴ Buarque e Guerra, op.cit., p. 78.

¹³⁵ Um exemplo, em relação aos holandeses, foi a permanência da escravidão e do tráfico negreiro mesmo contrariando a filosofia humanista e os princípios calvinistas.

¹³⁶ Todorov, *A conquista da América*, p. 140.

¹³⁷ Schwarz examina a disparidade entre os ideais do liberalismo europeu e a sociedade brasileira, notando que “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente, o Brasil põe e repõe idéias européias em sentido impróprio” (Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, p. 23).

¹³⁸ Que, aliás, é o maior incentivo ao turismo sexual no país.

¹³⁹ Buarque e Guerra, op. cit., p. 63.

¹⁴⁰ Barroso, “Identidades coletivas e as cidades globais: triangulação com a cultura global”, in Barroso, op. cit., p. 182.

“O elogio da traição” é cantada por todo elenco no encerramento da peça. A letra simples também é um rebaixamento de um dito, desta vez enunciado nos anos da ditadura militar, “O que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”:

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
 O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
 (...)
 O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil¹⁴¹

Pode parecer um contra-senso em relação ao que dissemos até aqui sobre a rejeição a elementos heterogêneos que estaria presente no discurso oficial da ditadura militar. Todavia, trata-se de um ato falho em que um dos representantes do regime expôs os interesses que estavam por trás do golpe de 1964. Apesar de se apresentar como defensor da nacionalidade contra os “intrusos soviéticos comunistas”, o governo militar se colocava sob a área de influência americana. Tratava-se de outro “intruso”, mas agora de um intruso aceito pela elite, da mesma forma que a elite açucareira do século XVII optou por Portugal ou Holanda de acordo com o que lhe pareceu conveniente. A elite não necessariamente precisa acreditar no discurso que ela mesma constrói.

Se trair a pátria é permitir que ela seja tomada por um “outro” que não participa de sua identidade, então Calabar não foi o único traidor. Também o foram os senhores-de-engenho e os próprios restauradores, que entregaram o Brasil na mão do “outro” (no caso, Portugal), bem como o foi o regime militar, que colocou o Brasil sob a ingerência do “outro” (no caso, os Estados Unidos).

Se a brasilidade foi criada no momento em que “a nação” decidiu ser colônia portuguesa, então nossa única identidade é ser perpetuamente colônia e nossa identidade é sempre a identidade de outro. E o discurso oficial chega a um paradoxo, ele define nossa identidade como sendo uma negação do “intruso”, mas só sabe defini-la como submissão ao “intruso”. “O elogio da traição” é o fecho perfeito para *Calabar*, já que, segundo a lógica do discurso oficial, a identidade brasileira resulta traidora de si mesma, o que faz de todo brasileiro um traidor por definição. Somos sempre o “outro” de nós mesmos. Como Sebastião do Souto, todos nascemos na Baía da Traição¹⁴².

¹⁴¹ Buarque e Guerra, op. cit., pp. 120-1.

¹⁴² Barroso já avisara que “identidade coletiva não precisa de coerência, apenas de aceitação” (Barroso, op. cit., p. 182). Mas o discurso oficial não gosta de ver suas entranhas expostas e, conseqüentemente, “O elogio da traição” foi proibida pela censura.

Conclusão

A grandiloquência do aparato militar a serviço do regime de 64 levou muitos a presumirem que a ditadura então instalada no Brasil não precisou articular nenhuma legitimação simbólica perante a sociedade. Mesmo Fiorin, que se dedicou a analisar o discurso do regime, afirmou ser este praticamente desnecessário. É como se, para usar os conceitos de Althusser, os aparelhos repressivos do Estado estivessem tão obviamente ativados que quase não haveria necessidade de ativar os aparelhos ideológicos do Estado.

Discordamos, porém, desse parecer. Não se pode negar que a ditadura militar valeu-se da mais extrema violência física para impor sua dominação, mas, simultaneamente, houve um pesado investimento simbólico na validação do golpe e do governo que lhe sucedeu. Subjugação da imprensa, divulgação de slogans “patrióticos”, exaltação de vitórias futebolísticas, obras faraônicas, controle do sistema escolar, entre outros, foram alguns dos estratagemas utilizados pelo regime para se legitimar.

A eficácia de todo esse esquema pode ser constatada na sua permanência, até hoje, no imaginário popular. Mesmo que a ditadura militar tenha sido recriminada pela maioria dos órgãos de imprensa, intelectuais e educadores pós-abertura democrática, não é raro ouvirmos declarações elogiosas, e até nostálgicas, ao governo de 64. E é interessante observar que muitas delas partem de pessoas que em nada lucraram com a ditadura. Essa considerável eficiência pode ser atribuída ao fato de que o governo militar não criou um discurso inteiramente novo, ele se valeu de uma tradição cultural de autoritarismo e repulsa a elementos heterogêneos já enraizada na mentalidade do brasileiro.

Como vimos, o principal suporte desta tradição foi o discurso histórico oficial, que produziu mitos como a narrativa de origem do sentimento nacionalista brasileiro, o Calabar-traidor e o panteão das três raças. Divulgados através do sistema escolar e de outros órgãos educacionais a serviço do Estado, tais mitos têm sido inculcados durante anos no imaginário nacional, articulando um dos mais eficazes pontos de dominação simbólica à disposição na sociedade brasileira. Segundo Almeida, Marx errou ao desprezar a força persuasiva desses símbolos de identidade nacional:

A experiência mediada pela linguagem, pela cultura nacional, pelos símbolos pátrios, a história da pátria chega primeiro à consciência para a formação da

identidade nacional do que os elementos que vêm, mais tarde, formar uma consciência de classe¹.

A experiência do regime de 64 valida a proposição de Almeida, sendo um exemplo bem-sucedido do uso da tradição cívica com vistas a indispor uma sociedade contra os que pregam a luta de classes. A idéia de identidade nacional e seus pressupostos de homogeneidade sócio-cultural permitiram a conclusão de que, para os verdadeiros patriotas, a unidade pátria deveria ser mais importante do que os interesses de classe. E, em seguida, ficava assegurado que “o Estado encarna a vontade da nação, está a serviço do bem comum e, portanto, situa-se acima dos interesses particulares de grupos ou de classes”².

Althusser defende que a luta de classes tem seu lugar especialmente no âmbito dos aparelhos ideológicos do Estado, pois a “classe no poder não dita tão facilmente a lei nos AIE como no aparelho (repressivo) do Estado”³. Tal constatação parece óbvia no caso da ditadura militar, em que estava bastante clara a força do aparato repressivo a serviço do regime.

Às vozes divergentes, só restava a luta no campo simbólico⁴ (segundo a definição de Pierre Bourdieu), e esta foi a saída encontrada pelo teatro brasileiro de então. Mas estaríamos sendo omissos se não reconhecêssemos que, na época, muitos consideraram a luta simbólica inútil. Schwarz exprime bem esse sentimento de amarga impotência, ao desabafar a respeito da experiência das peças históricas do Arena: “o suporte real desta experiência são os consumidores que estão na sala, pagando e rindo, em plena ditadura”⁵.

Todavia, cremos que a luta simbólica é a própria razão de ser da literatura de resistência política. O mito tem a função de ocultar o caráter transitório das formações sócio-culturais, negando o devir histórico. Como bem percebeu Bakhtin, tal esforço visa à imposição de uma verdade absoluta que rejeita qualquer cosmovisão divergente, servindo à criação de sistemas totalitários. A eficácia do mito é tanto maior quanto menos perceptível for a sua natureza de artefato construído historicamente por uma certa sociedade humana.

Numa formação social determinada, o trabalho pedagógico pelo qual se realiza a ação pedagógica dominante consegue tanto melhor impor a legitimação da cultura dominante quando está mais realizado, isto é, quando consegue mais completamente impor o desconhecimento do arbitrário dominante como tal, não somente aos destinatários legítimos da ação pedagógica, mas aos membros dos grupos ou classe dominados⁶.

¹ Almeida, “Quem é o brasileiro? Em busca da identidade nacional”, in *Anais da XVII reunião anual de psicologia*, p. 360.

² Fiorin, *O regime de 1964*, p. 41.

³ Althusser, *Aparelhos ideológicos do Estado*, p. 71.

⁴ Alguns tentaram a luta em campos mais “concretos” (como foi o caso das guerrilhas), mas, infelizmente, os resultados só vieram comprovar a tese de Althusser.

⁵ Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, p. 86.

⁶ Bourdieu e Passeron, *A reprodução*, p. 51.

Ou seja, quanto mais “naturalizada” estiver a dominação simbólica (a ponto de nem se perceber que ela existe) mais eficiente ela será. Uma obra de resistência, como *Calabar*, trabalha no sentido de impedir a completa legitimação da cultura dominante na medida em que expõe as vísceras do discurso oficial, revelando à sociedade seu caráter de arbitrário dominante. Para desconstruir o mito, é preciso recolocá-lo de volta no turbilhão das transformações históricas e reencontrar o elemento humano por trás do fazer histórico.

Em sua última fala na peça, Nassau afirma: “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”⁷. Essa assertiva revela o principal propósito de *Calabar*: não só escrever uma outra versão da história de Calabar, mas encontrar uma outra forma de escrever a história. Não seria suficiente apenas inverter o discurso histórico oficial, é preciso recriar o discurso histórico, forçando-o a reintegrar a pluralidade de concepções que ele tende a ocultar ao apresentar uma “verdade” que pretende ser absoluta.

Recorrendo ao riso burlesco da cultura popular, os autores desestruturam a rigidez que acompanha a historiografia tradicional, permitindo que a peça profane heróis do panteão pátrio, renomados historiadores e todo o sistema sócio-cultural a que eles dão suporte (e que, por sua vez, lhes dá suporte). Buarque e Guerra vestem a máscara de historiador-bufão⁸ (ou será um bufão-historiador?) para escrever um texto que é um *duplo destronante* dos textos tomados como fonte bibliográfica, fazendo com que eles morram e renasçam, agora revigorados pela instabilidade caótica do devir histórico. Como historiadores-bufões, Buarque e Guerra têm permissão para colocar Mathias na latrina e inverter maliciosamente as palavras do frei Manoel do Salvador. Também têm permissão para recriar a voz de Bárbara e de uma prostituta holandesa, colocando-as ao lado de fidalgos e heróis. Sobretudo, têm o direito de mostrar o avesso da história e os truques do historiador, que sempre interpreta o passado à luz do presente e finge que não o faz⁹.

Numa história de bufões, não existem “grandes homens”, todos são inevitavelmente rebaixados. Nassau já havia declarado que nada aprendeu “além da certeza que só o homem faz a História do homem”¹⁰. Provavelmente, essa é a única lição que a peça quer deixar clara ao leitor/espectador em seus esforços para “re-humanizar” as personalidades

⁷ Buarque e Guerra, op. cit., p. 119.

⁸ Interessante notar que o famoso humanista holandês Erasmo de Roterdã também usa uma máscara de bufão para escrever *Elogio da loucura*, obra à qual *Calabar* faz referência em seu subtítulo e que, entre outras coisas, ridiculariza a ambição excessiva e a hipocrisia religiosa da Europa do século XVI.

⁹ Situação que as propostas historiográficas mais recentes buscam modificar.

¹⁰ Buarque e Guerra, op. cit., p. 118.

históricas (“sou o que fui e fui grande na mesquinhez de meus interesses”¹¹, apregoa Nassau). Espionando-lhes a intimidade, as incertezas e as contradições, o leitor/espectador pode compreender que é semelhante a elas e que participa da mesma imperfeição e possibilidade de transformação que marcam a vida e a história dos homens. E, subitamente, a história – este ente que, às vezes, parece viver em alguma estante empoeirada da memória humana – se faz viva e presente.

Então o mito perde a força de lei cega que o acompanha, e o leitor/espectador pode concluir que o presente e o futuro já não precisam ser iguais ao “passado” que o discurso oficial lhe concedeu. Destarte, *Calabar* desarticula uma tradição cultural fundada para servir a interesses de dominação simbólica. Não se trata, portanto, apenas de atacar a ditadura militar de 64, mas de pôr na berlinda toda uma tradição cultural que possibilita que discursos autoritários sejam assimilados de forma eficaz pela sociedade brasileira.

É provável que o receptor fique confuso com a grande quantidade de concepções expostas em *Calabar*, sem saber ao certo em qual delas acreditar. Bárbara é sempre uma possibilidade, dada a sua ligação com as vozes dos autores, mas, em seus momentos de debates com Souto e Anna, mais uma vez a platéia pode ficar desorientada. Também é plausível que algum receptor não seja capaz de detectar as vozes históricas por trás do texto e não perceba seu caráter paródico. Poderia parecer uma falha dos autores se no encerramento da peça não houvesse clara referência a esse estado de dúvida, revelando sua intencionalidade. A um público possivelmente perdido, Bárbara declara:

Esperais um epílogo do que vos foi dito até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi (...) Por isso em lugar de epílogo, eu quero vos oferecer uma sentença à guisa de charada: odeio o ouvinte de memória fiel demais¹².

Como vimos, nenhuma das vozes da peça é portadora da verdade absoluta por isso, ao leitor/espectador que procure por uma, o texto responde não com a verdade final, mas com uma charada. Sem ter conseguido destrinchar e articular todas as vozes que falaram na peça, o receptor teria que se obrigar a encontrar a sua própria voz, colocando-se (talvez até sem saber) na condição de agente histórico.

Todavia, tendo procurado reinventar o discurso histórico e trazer de volta a diversidade de concepções existentes nas sociedades humanas, um historiador-bufão não iria querer que algum leitor/espectador ambicionasse ter retido “de memória toda essa mistura de palavras”, arrogando-se o direito de articular uma verdade final que calasse todas as outras

¹¹ Idem, p. 119.

¹² Idem, ibidem.

vozes, dentro e fora da peça. A tal possível leitor fica a advertência: “odeio o ouvinte de memória fiel demais”.

Segundo Jacques Le Goff, ao observarmos as sociedades que se encontram em vias de constituir uma memória coletiva, podemos ver com nitidez a “luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória”¹³. Isso porque “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva (...) mas a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”¹⁴. Justamente por servir à criação de uma identidade coletiva, o controle da memória é um dos mais fortes meios de dominação simbólica que possa existir e, nem por outro motivo, o sistema instituído seleciona as vozes com direito a representá-la.

Depois de desestruturar um mito elaborado pelo discurso histórico, Buarque e Guerra relativizam a memória, recriminando a pretensão de que se possa detê-la por completo. Devolvendo a memória a toda coletividade, seria possível a construção de uma outra tradição cultural, desta vez marcada pela pluralidade e pela democracia. Ao invés de uma identidade nacional concebida pela elite com vistas à dominação simbólica, poderia ser criada uma identidade aberta ao devir histórico, que reconhecesse que “a cada geração cabe formular a pergunta [quem é o brasileiro?] e encontrar para ela uma resposta”¹⁵.

¹³ Le Goff, *História e memória*, p. 476.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Almeida, *op. cit.*, p. 356.

Bibliografia

1) Bibliografia primária:

BOXER, Charles Ralph. *Os holandeses no Brasil: 1624-1654*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Várias edições. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CALADO, Manoel. *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*. Recife: Fundarpe, 1985.

MELLO NETO, José Antônio Gonsalves de. *Restauradores de Pernambuco*. Recife: Imprensa Universitária, 1967.

_____. *Tempo dos flamengos*. São Paulo: José Olympio, 1947.

NETSCHER, Pieter Marinus. *Os holandeses no Brasil: notícia histórica dos Países-Baixos e do Brasil no século XVII*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

RODRIGUES, José Honório; RIBEIRO, Joaquim. *Civilização holandesa no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

SILVA, Joaquim; PENNA, Damasco. *História do Brasil*. 22^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História das lutas com os holandeses no Brasil: desde 1624 a 1654*. São Paulo, Cultura, 1943.

WÄTJEN, Hermann. *O domínio colonial holandês no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

2) Bibliografia de apoio:

ALENCAR Jr., José Leão de. “História com ficção: a confecção narrativa da história e da literatura”. *Revista de Letras*, v. 18, nº 1, Fortaleza, 1996.

ALMEIDA, Antônio Ribeiro de. “Quem é o brasileiro? Em busca da identidade nacional”. *Anais da XVII reunião anual de psicologia*. Ribeirão Preto: Sociedade de Psicologia, pp. 354-74, 1988.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado: notas sobre os AIE*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ANDRADE, Manuel Correia de et al (org.). *Seminário internacional “Tempo dos flamengos e outros tempos”: Brasil século XVII*. Brasília: CNPq; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1999.

ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da Unesp, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BARROSO, João Rodrigues (org.). *Globalização e identidade nacional*. São Paulo: Atlas, 1999.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1989.

_____. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BERHEIN, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto; CORRÊA, José Celso Martinez. “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”. *aParte*, nº 1, pp. 17-26, São Paulo, 1968.

BOSI, Alfredo (org.). *cultura brasileira: temas e situações*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *O poder simbólico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Almeida, 1982.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- _____. *A personagem*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- DIAS, Lucy; GAMBINI, Roberto. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: SENAC, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- Cronologia do funcionamento da Câmara dos Deputados: 1826-1992*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1992.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ECO, Umberto. *Baudolino*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Cosmos, 1977.
- FILHO, João Roberto Martins (org.). *1968 faz 30 anos*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp; São Carlos - SP: Editora da Universidade de São Carlos, 1998.
- FILHO, Oduvaldo Vianna. *Vianinha: teatro televisão política*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

- _____. *Ordem e progresso: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.
- _____. *Seleção para jovens*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.
- GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1983.
- GOUVEA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil holandês: correspondência com os Estados Gerais*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1998.
- GULLAR, Ferreira et al (org.). *Vianinha: 10 anos: entrevistas artigos depoimentos*. São Paulo: Novos Rumos, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira: a época colonial: do descobrimento à expansão territorial*. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1985.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KOTHE, Flávio. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1981.
- _____. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- _____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MARQUES, Fernando. “Do golpe à abertura: teatro musical e expressão política, uma introdução”. *Humanidades*, nº 44, p. 76-85, Brasília, 1998.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada: guerra e açúcar no nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Edusp, 1975.
- _____. *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

- MENDES Jr, Antônio; RONCARI, Luiz; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil história: texto e consulta*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MIGUEL, Luis Felipe. *Mito e discurso político: uma análise a partir da campanha eleitoral de 1994*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870-1920*. São Paulo: Annablume, 1998.
- ORLANDI, Eni Pucinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- ORTIZ, Renta. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- POMER, Leon. *O surgimento das nações*. 2ª ed. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Unicamp, 1986.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. 2ª ed. Lisboa: Veja, 1983.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Os brasileiros: teoria do Brasil*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ROSSUN-GUYON, Françoise Van et al (org.). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- SANT'NNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Hélio. *O poder militar*. L&PM: Porto Alegre, 1984.

SILVA, Werneck. *A deformação da história de um regime autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. 10^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOBRIÑO, Encarnación. *Ideologia e educação: reflexões teóricas e propostas metodológicas*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

TAPAJÓS, Vicente. *História do Brasil*. 11^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4^a ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.