

Calabar, o elogio da traição



Por **LUIZ ROBERTO ALVES***

Comentário sobre a peça teatral de Ruy Guerra e Chico Buarque

Introdução

A história da traição pode ser também a história dos enganos, embustes e burlas do discurso humano nos jogos de poder e na educação das gerações jovens. Raramente o discurso sobre a traição é trabalhado como fenômeno da práxis, que faz dialogar a consciência autônoma individual com a clareza dos direitos sociais e da autodeterminação na História. Ocorre, porém, na obra teatral *Calabar, o elogio da traição*, de Ruy Guerra e Chico Buarque, 1973.

No movimento esclarecedor da peça, a história da traição pode ser a história da emancipação da pessoa e de suas escolhas autônomas, via de regra rejeitada e censurada pelos discursos e práticas oficiais, especialmente no campo da educação das gentes, isto é, na sistematização da cultura. A ausência de *Calabar* do currículo e das atividades extracurriculares do ensino básico brasileiro por longo tempo, certamente atrasou o debate que a juventude deveria ter o direito de fazer sobre o conceito e as experiências humanas de escolhas e seus níveis de consciência nos processos de construção do poder, o que certamente rebate na análise da economia, da política e da cultura. *Calabar* é o que não é, ou é aquilo que não se quer que seja. Em tempos de repressão, do lado A e do lado B, desaparece ainda mais.

Têm razão, pois, a fala, a canção e a escritura da obra de Chico Buarque e Ruy Guerra, que dissolvem o processo de traições num movimento triplo que esta leitura ousa chamar de estado da história (ao lado de tantos outros estados...), uma espécie de interiorização das histórias individuais no coletivo e refundação estética das narrativas e argumentos com vistas a objetivos fundamentais da arte na tradição autoritária do território sacudido por poderes coloniais, ainda presentes nas tramas políticas e na condição das maiorias.

Os movimentos de sentidos

O tecido dramático desses movimentos tem nas personagens Frei Manoel e Bárbara seus núcleos esclarecedores do movimento dialético seja na relativização e naturalização do tema da traição na história que se move nas falas seja na vivência física e simbólica dos sentidos da traição de Domingos Fernandes Calabar e sua postura autônoma no calor da luta colonial. Cabe destacar aí os movimentos de consciência trabalhados por Anna de Amsterdã, centrais para o desenvolvimento da personagem Bárbara e sua inflexão sobre os seus mortos.

Negada a traição de Calabar como mal, ou como altruísmo e outros mitos de interesse (naquela acepção de Northrop Frye), desmistificadas todas as suas facetas de valor ético a ser transmitido pelo discurso oficial, cabe a Bárbara desafiar a história de todos e todas na inflexão que se move entre as pessoas nominais você e nós. Ainda que a língua culta não tenha destinatário naquele popular tornado passivo e bajulador, sua presença arremata cantos-chave, coerentes com o que se condensa em *Cobra de Vidro* e *Elogio da Traição* (p. 92-93).^[1] As falas de Maurício de Nassau, como também de Mathias de Albuquerque se esvaem e, no máximo, funcionam como contraponto do movimento dramático voltado para o sempre do humano circunscrito e muitas vezes enalacrado, senão descartado.

Para tanto, desaparece o próprio conceito rude e impositivo da traição do “mancebo mestiço” – ora capitão, ora major – Domingos Fernandes Calabar na história caricatural da colônia portuguesa, presente em muitos livros de uma história que deseducou gerações da escola básica brasileira. De imediato, segue-se na peça, não a geléia geral ética dos territórios abaixo do equador, mas a remoção dos entulhos religiosos e das ganâncias que teimam em negar direitos e disposições à autonomia das populações, cuja presença não passa de um eco de coro enfraquecido e distante. Do mesmo modo, a operação dialética da obra sugere uma nova historiografia, que considere um componente da discussão à página 25 da edição citada, no qual frei Manoel do Salvador diz que o ato de trair é “sutileza histórica” e, depois de vários acúmulos, define-se no canto de Bárbara *Cobra de Vidro*, cujo imperativo “preste atenção, preste atenção” comanda vários enunciados utilíssimos para pensar os equívocos e as contradições da história oficial do Brasil: a honra, a posse, a constituição da pessoa e os privilégios de classe.

Dados para analogia

Esses marcadores da obra são vistos à luz de sua constituição estética sempre atual. O comentarista pede licença para oferecer outro dado histórico associado ao tema. A experiência histórico-poética se dá no Brasil colonial muito próximo do tempo projetado pelas ações de *Calabar, o elogio da traição*. Ao final dos anos de 1590 o comentarista trabalhou com o processo inquisitorial número 5206 que incriminou o primeiro poeta luso-brasileiro, Bento Teixeira, autor de obra ao modo dos *Lusíadas* em homenagem aos feitos de membros da família Albuquerque.^[1]

Trata-se do já famoso poema em ritmo de epopeia chamado *Prosopopéia*. Ocorre que Bento era cristão-novo, expressão citada na peça à página 70, quando o elucidativo trecho usa linguagem comum às confissões do Santo Ofício e de que tomam parte o Frei Manoel, Nassau e o consultor, que traz notícias do conglomerado capitalista das Índias Ocidentais. Na leitura de Frei Manoel, bem como antes em José de Anchieta, essa terra é um lugar para o vale-tudo, pois até cristãos-novos, batizados sob os olhos da inquisição portuguesa retornam ao judaísmo e o fazem pela circuncisão em praça pública. Esse momento de inquisidor no Frei contrasta com as suas reais faces diante dos dominadores circunstanciais, portugueses ou holandeses, o que o confronta com a personagem Bárbara em busca do esclarecimento.

O poeta Bento Teixeira, pressionado pela tortura e pelo fogo, denuncia um grande grupo de judaizantes e aproveita para denunciar também supostos cristãos de origem e seus comportamentos nada evangélicos. Assim, trai juras e pactos mantidos entre prisioneiros e o grande rol de traições elogiadas o leva a um simulacro de perdão, pois no início do século XVII é encontrado agonizante numa prisão lisboeta. Como ele, centenas de brasileiros e luso-brasileiros foram condenados, ou perdoados, depois de “baterem” seus crimes contra a Igreja à luz de lista dos males perpetrado pelos colonos e fixada à porta de igrejas. Um processo inquisitorial é um vulcão de traições, invenções, tergiversações, fenômeno que certamente precisa ser considerado quando se estuda a história de então e de hoje do Brasil.

Um processo inquisitorial, fenômeno que perpassa todo o tempo cronológico da peça, tem nas traições seu valor de troca. No entanto, depois que o Santo Ofício mete os nomes dos supostos infiéis nas portas das igrejas da Colônia não há mais lugar para o falso júbilo imaginado por Frei Manoel. Pelo sim, pelo não, essa sociedade nascente não tem nada a ver com o Eldorado. No caso específico de Bento Teixeira, ele transforma a confissão também em obra ficcional, repleta de citações dos gregos, romanos e mestres da Igreja. Dentro da construção ficcional o poeta cristão-novo faz críticas, como se estivesse denunciando – e portanto traindo – outros praticantes de judaísmo, o horror das pressões e torturas sofridas pelos presos do Santo Ofício, quer no Brasil, quer em Portugal. Ele faz literatura dentro da história, o que salva sua triste condição de traidor e denunciante, moeda ilusória de barganha da vida com o autoritarismo.

Desconstruções e reorganização da história

Na terra processada, vendida, saqueada e manejada segundo os interesses das potências de ocasião e sua competência tecnológica, Calabar, o elogio da traição, desconstrói, ponto a ponto, o que poderia ser algo homólogo aos atos inquisitoriais. Nesse sentido, revela o seu caráter de história dramatizada por personagens liberados pelo horror dos

libelos e admoestações. Sinaliza, pois, autonomia e liberdade, valores pouco presentes na experiência colonial.

Sem a pretensão do exato, e menos do definitivo, cabe sugerir os três movimentos indicados no início desta reflexão. Em razão do próprio método revelado pela obra, foram indicados três momentos marcadores do tema: o estado da história, que se situa até o momento em que os senhores poderosos, Mathias e Holandês, terminam sua difícil obra fisiológica, sucedida pela limpeza solidária com folhas secas de bananeira e são sucedidos pelo grito hilário de Frei Manoel contra as tiranias e pela liberdade, que melhor sugere a tirania das diarreias e a liberdade para defecar em solo brasileiro.

Segue-se a interiorização das histórias individuais no coletivo, com subdivisões que têm como epicentro a morte de Calabar, a trama dos algozes e sua sucessão de artimanhas, indispensáveis tanto para as justificações das consciências quanto para os poderosos argumentos de Bárbara. O momento três, necessário à atitude dialética que a leitura e a audição sugerem, é um extraordinário ritual, notadamente protagonizado pelas mulheres e que aqui se denomina a refundação estética das histórias. Nele, Frei Manoel continua a exercer seu papel de capacho real que perde consistência com o fim do Nassau destituído, mas não perde sua única função de relevo, a de estafeta, cujo sentido se torna pó e, em seguida, nada. Desaparece quando os discursos escapam do maniqueísmo e da leitura autoritária de mundo, únicos lugares em que pode se agarrar.

O movimento constituinte do que se denominou primeira parte da obra contém todos os componentes do enredo: as falas que não são diálogos, mas discursos paralelos a sinalizar as distâncias dos interesses e lealdades, a musicalidade e a poética como antenas para a iluminação do futuro e verdadeira caracterização das personagens, pois, como linguagem, tais luzes escapam às personagens. Nesse movimento estão dadas todas as enunciações necessárias ao trabalho dos enunciados seguintes, sempre sinalizadas pelas violentas figuras linguísticas do eixo metafórico, como a valência de diarreia como uma epopeia, de uma traição como detalhe de sutileza, do amigo odiento, do açúcar transformado no mais importante culto, da morte feita número, avencas na caatinga e ideal do imenso Portugal. As valências por vezes, e muitas vezes, dão lugar a ambivalências, instrumentos linguísticos indispensáveis para processos de desmistificação do discurso oficial que costuma perdurar na história.

Se o eixo metafórico pode muito bem servir a discursos românticos, no jogo antinômico de poderes enfraquecidos ou decadentes sinaliza tons carnavalescos e enche a boca dos donos de pequenos poderes, como se vê nas plataformas estapafúrdias de governo da Colônia do Holandês e do sebastianista Português, estabelecidas na primeira parte da peça e dialetizadas nas seguintes em rota batida para sua dissolução. Se em 1590 a desejada epopeia brasileira dedicada à família Albuquerque por Bento Teixeira saiu como a fazer das tripas coração, pois já não havia qualquer força mítica consistente para tal empreendimento, imagine-se décadas depois de esfarelamento das forças em contenda. Daí que a melhor literatura do tempo cabe ao boca-de-brasa Gregório de Matos, que tem razão para dizer: “Deus me guarde! Do que passeia farfante/Muito prezado de amante/Por fora luvas, galões/Insígnias, armas, bastões/Por dentro pão bolorento”.

O longo movimento do que se chamou aqui interiorização dos discursos individuais no coletivo tem a exata força que lhe dão as mulheres protagonistas cujos cantos orientam os sentidos dissolvidos da traição perpetrada por Calabar, sua confissão inócua, sua morte e todo um processo de aprendizagem que organiza achados e processos de conscientização, novamente muito similares à filosofia do cotidiano presente nas obras de Agnes Heller e Paulo Freire. A continuidade do diálogo que o teatro provê se torna propício para dialetizar as aparências de poder, a mitificação de aparelhos institucionais e a grandiloquência dos discursos, sistematicamente questionada.

No entanto, vale recordar que a peça revela pleno conhecimento do modo de matar da inquisição e sua contraparte, a colônia. Frei Manoel toma a confissão de Calabar, que se arrepende “com muitas lágrimas e compunção de espírito”, o eu nada significa, pois depois de feita a confissão o réu é “relaxado ao braço secular” para usar palavras dos documentos inquisitoriais, o que significa que a Igreja lava as mãos e entrega o condenado ao poder executivo, à força armada. À execução envergonhada do mancebo consciente e autônomo, o Albuquerque deixa a cena, que se organiza por um amálgama de discursos de senso comum sobre a traição, fortemente sacudido pelo poder dos cantos e falas de Bárbara e Anna. As duas pontas desse movimento de consciência e realizam pelo canto do corpo engrandecido que há tantas décadas acompanhamos *Tatuagem* e seu rebatimento no corpo reunificado pela consciência, *Cobra de Vidro*, já no terceiro movimento. Os contrapontos indispensáveis são dados na voz de Anna, seja pelo esculacho do frevo *Não existe pecado ao sul do Equador*, posterior aos diálogos sobre as ambivalências da traição (ou como dissera o Frei, traição depende da sutileza histórica) ou pelo sinal irônico da consciência presente em *Vence na vida quem diz sim*, cantado em momento do

diálogo em que já nenhum poderoso existe.

Como o Albuquerque, também a Nassau só resta o discurso final para a partida, sem distinção ou glória, iludido pela grandeza do açúcar e pelas visões de uma nova organização capitalista, panaceias das nossas alternâncias de ciclos, no meio dos quais o único ciclo que não se firmou no Brasil foi o da democracia e da justiça social. Por isso, vence na vida quem diz sim é teste e desafio, bem como tudo o que é bom prá qualquer um é bom para o Brasil.

Os grandes debates histórico-morais do segundo movimento garantem a coerência da última parte. Souto e Calabar podem até se confundir, mas não são os mesmos. De fato, ele é o único antagonista com algum peso histórico para fazer soar as argumentações de Bárbara no último movimento da peça. As diferenciações se aclaram como desafio, de modo que perde lugar na história a personagem que se pretende ser transversal a tudo e de tudo se aproveitar, Frei Manoel do Salvador, que já não serve para seu mínimo mister de confessor e que se diminui na suposta grandeza de suas louvações. O que se levanta é uma linha longa e penosamente costurada da autonomia (que contraria a fala de Nassau, de que tudo é traição), do exercício de direitos, fortemente debatida na intersubjetividade das personagens em momentos anteriores da peça.

As autonomias traidoras do poder, ainda quando esquartejadas e despedaçadas, são capazes de se multiplicar e ganhar consistência num domínio simbólico superior, que é o da sanidade, da alegria, da práxis que educa e produz sentido na colcha de retalhos da história. Como já fora submetido o discurso do Albuquerque, também se esvaem as falas do Nassau e seu religioso bajulador. O discurso “do que é bom para a Holanda e é bom para o Brasil” (panaceia discursiva) deste último, em frase nominal (muitas vezes um mote político banalizado) se transforma em sentença para ser trabalhada nos mistérios das práticas sociais que a cultura de elite usou sempre a seu favor.

Nesta peça extraordinária, tal apropriação indevida é fortemente questionada e tornada ainda mais sólida na canção final. *Calabar, o elogio da traição*, é a criação que nossos filhos e netos não deveriam ter deixado de ler e/ou ver antes de terminar o último ano da educação básica, sob a mediação de um bem formado educador ou educadora. A instituição da sociedade democrática e da cultura da cidadania poderão garantir novas e frutíferas leituras, capazes do melhor entendimento e da explicação acerca dos “celebérrimos iniciados nos mistérios da traição”.

***Luiz Roberto Alves** é professor sênior da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Referência

Ruy Guerra & Chico Buarque. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

Notas

[i] Aqui se trabalha com a 6. Edição da Civilização Brasileira, 1974.

[ii] A obra referente à análise histórica e textual do processo 5206, que resultou de dissertação de mestrado do autor deste texto, foi publicada pela editora Ática em 1984, sob o título *Confissão, Poesia e Inquisição*.