



## TEMPOS DE INTOLERÂNCIA: CHICO CONTA CALABAR

Christian Alves Martins\*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

[revistafenix@revistafenix.pro.br](mailto:revistafenix@revistafenix.pro.br)

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo recuperar a historicidade da peça *Calabar – o elogio da traição* (1973) escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra. Produzida em plena Ditadura Militar, o que criou obstáculos à montagem da peça, é uma alegoria histórica passada na época das Invasões Holandesas, no Brasil, do século XVII. Aborda a questão da lealdade e da traição, numa clara alusão à conjuntura política do período em que foi escrita. A partir da compreensão da História através do Teatro, buscaremos analisar os embates políticos e relações de poder a partir da relação passado/presente, além da utilização da alegoria histórica como estratégia artística para denunciar as mazelas sociais.

**ABSTRACT:** This work aims to bring back the historicity from the play *Calabar – The praise of betrayal* (1973) written by Chico Buarque and Ruy Guerra. Made under the Military Dictatorship, which provided some obstacles to the play montage, is a historical allegory lived into the Dutch Invasions time, in Brazil, of the seventh century. The issue about loyalty and betrayal is approached, in a clear allusion to the political conjuncture of the period in which it was written. From the understanding of History through Theatre, we will search to analyse political resistance and power relations from the past/present relation, besides the use of the historical allegory as artistic stratagem to report social troubles.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chico Buarque – História e Teatro – Calabar

**KEYWORDS:** Chico Buarque – History and Theatre – Calabar

“Há homens que lutam um dia e são bons;  
Há outros que lutam um ano e são melhores;  
Há aqueles que lutam muitos anos e são muito bons;  
Mas há os que lutam toda a vida,  
Esses são imprescindíveis”.

Bertolt Brecht

---

\* Aluno Especial do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e integrante do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura).

Ele fez 60 anos. Francisco Buarque de Hollanda, o compositor, ou seria dramaturgo, ou melhor escritor, ator, boleiro! Chico Buarque, este versátil artista, agora é um sexagenário.

O artista que fora considerado por Millôr Fernandes como “a única unanimidade nacional” tempos atrás, continua ostentando esta epígrafe mais do que nunca. Afinal, ninguém há de questionar o legado artístico buarquiano, seja pela sua qualidade ímpar, seja por sua trajetória que confunde com a própria história nacional.

Falar deste consagrado poeta não é nada fácil, pois Chico Buarque é o que chamaríamos de uma figura poliédrica, sem rótulos. Contudo, nas próximas linhas procuraremos refletir sobre sua relação explícita com a política, a justiça e o protesto.

Sabemos do perigo do reducionismo que muitos artistas são submetidos, do tipo “Chico – o amante” ou “Chico – o malandro”, porém por se tratar de um breve texto, optamos estrategicamente por estudar, não o militante, sobre o que sempre manifestou aversão, mas o artista humanista e, portanto, consciente da função social de sua arte.

Vejamos como o conhecido lexicógrafo define a palavra arte: “Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação”. É como se Chico Buarque soubesse perfeitamente o local social da arte, que encarnasse em si o sentido proposto pelo dicionarista.

“Suscitar Renovação”! É desta questão que queremos refletir, pois desde a juventude parece ela estar ligada (consciente ou inconsciente) à vida de Chico Buarque, esse verdadeiro observador da complexa colméia social em que vivemos. Aliás, essa inquietação pode ser facilmente identificada na vida e obra do conhecido compositor de Roda-Viva.

Aquele rapaz, que muitos anos depois das singelas marchinhas de carnaval compostas na Itália, aos nove anos, ou nas operetas encenadas com as irmãs em São Paulo, três anos depois, agora universitário e participante da *Sambafo*, as reuniões étlicas do tempo da faculdade, compõe uma música chamada *Marcha Para um Dia de Sol* que dizia:

Eu quero ver um dia  
Numa só canção  
O pobre e o rico  
Andando mão a mão

Que nada falte  
Que nada sobre  
O pão do rico  
O pão do pobre<sup>1</sup>

Nestes singelos versos já se reconhece o Chico profundamente inquieto, política e socialmente falando, e apresentando uma verve perceptível, posteriormente em composições consagradas como *Cálice*, *Apesar de Você*, *Construção* e *Deus lhe pague*.

Ora, observando o conjunto da obra deste grande artista, ao longo de sua história, não fica difícil perceber, também, a politização que parte de seu legado está impregnada. Isto nos leva a uma instigante interrogação: Há ou não intencionalidade inerente na sua produção artística?

Em um depoimento, no ano de 1973, recuperado pela pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes, na obra “*Desenho Mágico – poesia e política em Chico Buarque*”, o compositor nega qualquer “intencionalidade social” na música *Construção*, afirmando que:

Na hora que componho, não há intenção – só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas<sup>2</sup>.

Por outro lado, contrariando o poeta sexagenário, a autora já asseverava que: “há que se equacionar devidamente a afirmação segundo a qual não existe ‘intenção’ na hora de criar. Pode não haver a intencionalidade de uma denúncia, de um recado político, mas, conforme o próprio Chico diz, há o artesanato verbal. E só com ‘emoção’ dificilmente ele encontraria as proparoxítonas certas para seu desenho lógico”<sup>3</sup>.

Política e arte em Chico nunca estiveram tão em evidência como no início da década de 1970. Historicamente, estes anos testemunharam os reflexos do Ato Institucional n.º 5, em outras palavras, a supressão das liberdades individuais e políticas, período mais áspero da Ditadura Militar que dominava o Brasil.

O país, neste período, estava sob o comando dos militares desde o golpe de 1964. A censura e a repressão, nessa época, tentavam anular a produção cultural,

---

<sup>1</sup> SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 32.

<sup>2</sup> O Globo, 15/07/79 Apud MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 149.

<sup>3</sup> Ibid, p. 150.

principalmente aquela que questionava o autoritarismo do governo militar. Neste período, a dramaturgia nacional era alvo de um intenso patrulhamento que cerceava a liberdade de autores teatrais e, por extensão, também de músicos, de políticos, de escritores, de educadores e tantos outros.

Visado pela sua popularidade neste período, Chico Buarque, opta pelo drama do auto-exílio, indo residir na Itália, interrompendo os seus projetos, e sendo “obrigado a cortar uma seqüência profissional”<sup>4</sup>. De volta à pátria, Chico, foi forçado a compreender a dura situação em que se encontrava o país, e naturalmente reconhecer seu compromisso, como artista, na ação política democrática e de transformação social. Corroborar nossa idéia a fala do poeta:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda ‘ame-o ou morra’ nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. ‘Muito bem, é aqui que eu vou viver’. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você*<sup>5</sup>.

Chico reporta muito bem esse período em que o Brasil era governado pelo general Emílio Garrastazu Médici (1964-1974). Seu governo foi marcado pelo emprego de várias campanhas publicitárias para estimular o ufanismo em nosso país. Ao mesmo tempo que a nação vivia a euforia do “Milagre Econômico” (de 1970 a 1973, o PIB cresceu a taxas superiores a 10% ao ano) e do tricampeonato mundial de futebol, também conviviam com a forte oposição armada.

Trechos de músicas como “Pra frente, Brasil” ou “Eu te amo, meu Brasil” e slogans como “Ninguém mais segura este país” ou o adesivo “Ame-o ou deixe-o”, além da campanha vitoriosa da Seleção Brasileira, no México, em 1970, se tornaram armas ideológicas por potencializar o sentimento de brasilidade contra a resistência de alguns setores da sociedade.

Foi nesta atmosfera histórica que emerge a fascinante história do homem que abandonou os portugueses para auxiliar os holandeses a conquistar parte do Nordeste Brasileiro do século XVII, recebendo a alcunha de “traidor” e executado em Porto

---

<sup>4</sup> O Globo, 15/07/79 Apud MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 22.

<sup>5</sup> Ibid, p. 36.

Calvo aos 35 anos, através da peça teatral de 1973, escrita pelas mãos de Chico Buarque e Ruy Guerra intitulada *Calabar – O elogio da traição*<sup>6</sup>.

Domingues Fernandes Calabar, este “nome maldito” por onde se gravitam toda a trama da peça, faz parte da chamada história oficial (quem nunca ouviu falar, no ensino fundamental, sobre os heróis e vilões da Invasão Holandesa no século XVII?), e que, portanto, como outros “traidores” transitam pela memória coletiva.

No caso de *Calabar*, sua suposta traição é rememorada, sobretudo, em assuntos que implicam a relação entre a nação e o capital estrangeiro. Para corroborar isto, basta lembrarmos do episódio em que o político Leonel Brizola, em um discurso no diretório do PDT em 2002, denominou o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso de Calabar: “Agora, vocês sabem, nós temos um Calabar nos tempos modernos. Que é como comparo o papel que o senhor Fernando Henrique Cardoso faz. Ele está entregando o Brasil! É um governo que vende a pátria! Isso aí não há a menor dúvida...”<sup>7</sup>.

Recuperando esse discurso do falecido político que se faz valer da historiografia para ilustrar seu discurso, lembramos da interessante obra “*A teia do fato*”, de Carlos Vesentini. Nela, o autor discute sob o ponto de vista teórico-metodológico a memória histórica enquanto campo de luta entre vários agentes sociais.

Ele explica, em seu livro, que idéias como “Calabar, o traidor” vão se construindo a partir das lutas de representações durante as disputas de poder. Afirma, ainda, que “Como vencedor, a apropriação da idéia garante-lhe legitimidade para dirigir a obra, a ser, como ainda faculta-lhe cindir o tempo, instaurando um passado capaz de caracterizar um vencido, abrir um futuro, e localizar uma realização”<sup>8</sup>.

Assim, quando refletimos sobre a formação da memória histórica, nos perguntamos: quem merecerá ser lembrado pela História? Afinal, quais os critérios para classificar um traidor? E quem são, de fato, os heróis e os vilões?

Revisando a historiografia brasileira, Chico Buarque e Ruy Guerra, apropriam-se do processo histórico brasileiro, seguindo o rastro artístico de espetáculos como *Arena*

---

<sup>6</sup> Os autores definiram o título da peça com base no famoso *Encomium moriae* (1509; Elogio da loucura), escrito pelo filósofo holandês Erasmo de Roterdã, na Inglaterra, na casa de Thomas More. Por meio de uma aparente crítica da razão, o autor critica a corrupção eclesiástica, o dogmatismo da filosofia escolástica e a superstição.

<sup>7</sup> Disponível em: [www.pdt.org.br/personalidades/bz110200.htm](http://www.pdt.org.br/personalidades/bz110200.htm) Acesso em: 01 de junho de 2004.

<sup>8</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 132.

*conta Zumbi e Arena conta Tiradentes*, inspiradas nas obras do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, para expor alegoricamente as mazelas políticas e sociais de uma época.

Recordando a assertiva de Carlos Queiroz Teles que afirmava que “se for fazer peça histórica, precisa admitir rigor histórico”, percebemos que Ruy Guerra percebeu esta ligação quando afirmou, na época: “Foi preciso frearmos um pouco nossa sapiência, para que a peça não acabasse uma aula e a gente não ficasse ostentando erudição. Mas o que lemos dava para até para fazer conferências sobre a fascinante e incrível época de Calabar”.

Este depoimento certamente é um forte indício de que os dois teatrólogos sabiam da importância do rigor histórico na confecção da peça, daí a exaustiva pesquisa sobre o assunto.

Afinal, como seria possível a dramaturgia resgatar processos históricos que não estivessem coadunados com o patrimônio histórico de seu público? Como escrever sobre a vida e morte de Tiradentes sem falar do enforcamento?

Roger Chartier, importante historiador francês, sobre este assunto afirma que “a ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído”<sup>9</sup>.

A sátira musical *Calabar – o elogio da traição*, recupera a saga histórica das Invasões Holandesas do século XVII e seus personagens, (momento importante, sobretudo para a historiografia militar) para retratar sentimentos unificadores, como a lealdade e a traição, que resumiriam o espírito do Brasil de 1973, ano em que a peça foi escrita.

O impressionante emprego da alegoria histórica no texto dramático, neste caso, constrói um campo representativo que merece ser analisado. Afinal, a linguagem figurada, durante os *Anos de Chumbo* no Brasil, representou importante estratégia de luta política contra a Censura Federal. Pressionados pela ameaça da mordaza na produção cultural brasileira, os artistas converteram essa repressão em estímulo criativo.

A repressão possui relação direta com a explosão criativa no meio artístico, neste período, bastando para isto ver a enorme produtividade teatral no chamado “Teatro de

---

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger. *Formas e Sentido* – Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003, p. 119.

Resistência”<sup>10</sup>. A peça “*Calabar*”<sup>11</sup> escrita sob olhos cerrados do AI-5 e a Censura, provoca nos dramaturgos, o emprego de linguagens metafóricas em seus textos. Muitos, na forma integral, foram proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos depois.

Para justificar a hipótese da explosão criativa, ocorrida sob a coerção de ditaduras, busquemos a abalizada opinião do filósofo do Existencialismo, Jean Paul Sartre que discute essa temática relativa à Resistência Francesa, durante a II Guerra Mundial, afirmando que:

A própria crueldade do inimigo levava-nos até aos extremos de nossa condição, obrigando-nos a fazer a nós próprios perguntas que são iludidas em tempo de paz: aqueles de nós – e que francês não esteve uma vez ou outra neste caso? – que conheciam alguns pormenores relativos à Resistência interrogavam-se angustiosamente: ‘Se me torturarem, agüentarei?’. Assim se punha o próprio problema da liberdade e estávamos à beira do conhecimento mais profundo que o homem pode ter de si próprio. Porque o segredo dum homem não é o seu complexo de Édipo ou de inferioridade, é o próprio limite da liberdade, é o poder da resistência aos suplícios e à morte<sup>12</sup>.

Além da questão alegórica que nos surpreende em *Calabar*, outro aspecto que nos suscita importantes reflexões, está ligado à relação passado/presente entre o Nordeste do século XVII e o Brasil de 1973.

Nesse sentido, uma atenção especial se faz necessário na trilha sonora da peça que parece estar perfeitamente associada ao texto dramático.

Há intertextualidade presente nas composições de Chico Buarque, sua marca registrada, ao lermos que “...a mais breve sutileza intertextual, consegue censurar e

---

<sup>10</sup> O termo Teatro de Resistência qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 64. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolveu-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da censura) e 1980 (início da distensão).(...) Duas realizações coroam este movimento de resistência: A encenação em 1979 de *Rasga Coração*, texto de Oduvaldo Vianna Filho datado de 1972, que tem de enfrentar dura e longa batalha com a censura, sendo liberado apenas após sua morte. E a visita de Augusto Boal em 1980, vivendo no exílio, com seu *Teatro do Oprimido*. O Texto de Oduvaldo Vianna Filho trata das lutas do Partido Comunista, e o *Oprimido*, idealizado por Augusto Boal, disponibiliza técnicas teatrais às vítimas de situações opressivas. Tais eventos coroam um movimento que, tendo partido do protesto, amadurece até a defesa do direito à liberdade de expressão (Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro)> Acesso em: 01 de junho de 2004)

<sup>11</sup> As próximas citações que se referirem à peça *Calabar – o elogio da traição* serão representadas apenas pela palavra “*Calabar*”.

<sup>12</sup> SARTRE, 1971, p. 71, apud SANTOS, Cláudia Regina. *Malandragem em questão: reflexões sobre a “Ópera do Malandro”* de Chico Buarque. Monografia do Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, 1998, p. 89.



reverter a postura ideológica e cultural encontradas no texto-fonte”<sup>13</sup>. Sem tirar os créditos de Ruy Guerra, Chico, este artesão da palavra, soube transformar em poesia o protesto, ou o protesto em poesia, como podemos verificar na música *Vence na Vida Quem Diz Sim* em que, se discutem temas candentes daquele período como liberdade, tortura e traição:

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.  
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 para mim.  
Vence na vida quem diz sim,  
Vence na vida quem diz sim.  
Se te jogam lama,  
Diz que sim.  
Pra que tanto drama,  
Diz que sim.  
Te deitam na cama,  
Diz que sim.  
Se te criam fama,  
Diz que sim.  
Se te chamam vagabunda,  
Montam na cacunda,  
Se te largam moribunda,  
Olha bem para mim.  
Vence na vida quem diz sim,  
Vence na vida quem diz sim.  
Se te cobrem de ouro,  
Diz que sim.  
Se te mandam embora,  
Diz que sim.  
Se te puxam o saco,  
Diz que sim.  
Se te xingam a raça,  
Diz que sim.  
Se te incham a barriga  
De feto e lombriga,  
Nem por isso compra a briga,

---

<sup>13</sup> BARROS, Maria Irenilce Rodrigues. *As canções de Chico Buarque numa perspectiva intertextual*. Dissertação de mestrado do Curso de Letras. Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 15-17.



Olha bem pra mim.  
Vence na vida quem diz sim,  
Vence na vida quem diz sim<sup>14</sup>

Ou então a emblemática *Fado Tropical*, com seus arranjos melancólicos e melodia lusitana, que fala sobre patriotismo, autoritarismo e ingratidão:

Oh, minha mãe gentil.  
Te deixo, consternado,  
No primeiro abril.  
Mas não sê tão ingrata,  
Não esquece quem te amou.  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal<sup>15</sup>

Desta forma, fica claro, a partir de um exame lúcido da peça, que “*Calabar*” não pode ser considerado uma obra inocente, e muito menos concluir que o texto está envelhecido. É bom lembrarmos que o livro está na vigésima quarta edição, achando-se esgotado nas principais livrarias do país. Isto mostra a contemporaneidade da peça, apesar dos 30 que se passaram.

Nesse sentido, fica claro o valor da obra artística como documento histórico, quando podemos identificar no texto dramático, marcas, códigos, enfim questões de âmbito geral de um processo histórico, como o patriotismo, formando um certo paralelismo com a realidade histórica dos dramaturgos, e com nosso próprio tempo.

O uso do processo histórico como estratégia artística para conduzir a mensagem da peça, justifica a importância do emprego do passado nos embates políticos e sociais de seu tempo. Le Goff<sup>16</sup> desenvolve a questão do envolvimento do passado na disputa de poderes escrevendo que relativamente ao pretérito: “Não podemos rejeitá-lo, temos é de o pôr ao serviço das lutas sociais e nacionais”.

A partir desta relação passado/presente poderemos levantar algumas hipóteses que indicariam a rica historicidade que “*Calabar – o elogio da traição*” carrega.

---

<sup>14</sup> HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 80-81.

<sup>15</sup> HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 14.

<sup>16</sup> LE GOFF, J. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 36.

A luta armada liderada por Calabar durante as Invasões Holandesas possui relação com a guerrilha durante a Ditadura Militar? A revisão de sua história, evidenciada pela questão da traição, não seria alusiva a Carlos Lamarca, capitão do exército que desertou no final na década de 1960 para colaborar com a luta armada contra os próprios militares? Em um depoimento a Regina Zappa, Chico comenta que:

A idéia da peça era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça<sup>17</sup>.

Realmente são fortes os indícios que estabelecem uma relação entre Domingos Fernandes Calabar condenado e enforcado em 1635 por traição à coroa portuguesa, com Carlos Lamarca, líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), morto por agentes da repressão militar em setembro de 1971, pouco tempo antes da criação da peça, após ser caçado no sertão da Bahia.

Outra hipótese: Chico Buarque e Ruy Guerra não teriam intenções desveladas durante a confecção da obra, ao refletirem sobre a Ditadura Portuguesa, interrompida poucos meses depois da publicação da peça? O moçambicano Ruy Guerra não teria motivos especiais para discutir a questão colonial, haja vista que sua terra natal obteve sua independência apenas em abril de 1974, pondo fim no regime salazarista em Portugal?

Quando a peça foi escrita, do outro lado do Oceano Atlântico, Portugal estava na eminência de um movimento militar que tinha como objetivo a derrubada do regime do ditador Marcelo Caetano e a redemocratização do país, que mais tarde ficou conhecido como Revolução dos Cravos.

A partir da frase, mencionada no texto teatral, “o que é bom para Portugal, é bom para o Brasil”<sup>18</sup> seria possível buscar na relação colônia/metrópole equivalência com a relação Brasil/Estados Unidos na década de 1970? Não seria uma crítica ao chamado “Milagre Brasileiro”, a fantástica aceleração da economia e os altos investimentos em obras públicas, que nos custaram um vultuoso endividamento externo?

---

<sup>17</sup> SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 75.

<sup>18</sup> HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 32.

O simbolismo dos “macaquinhos de marfim”<sup>19</sup>, célebre imagem representada por três chipanzés, o primeiro com as mãos na boca, o segundo com as mãos nos olhos e o terceiro com as mãos nas orelhas, não denotariam a omissão de algumas lideranças nacionais frente à Ditadura?

Os três primatas não seriam a representação da presença das três raças brasileiras: Branco (Sebastião Souto), Negro (Henrique Dias) e Índio (Filipe Camarão), e seus conflitos relativos à identidade nacional que persistem desde o Brasil colonial?

Não estariam criticando a acomodação e o medo da população em relação ao governo autoritário e repressor do presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985)? A busca pela identidade representada por Calabar e Mathias de Albuquerque possui relação com os impasses da esquerda e do papel dos intelectuais e artistas pós-64?

A fala de Sebastião Souto, um dos personagens da peça, ilustra muito bem esta suposição:

Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber porque faço e porque me arrependo a cada instante. Queria que as coisas fossem mais imediatas. Queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas<sup>20</sup>.

Além do mais, em 1970 o que significava ser herói ou traidor? A frase: “Vence na vida quem diz sim”<sup>21</sup> questiona a submissão (pretensão da ditadura) e a convivência que se opõe à rebeldia da esquerda a ser combatida? As relações de força e a valorização da obediência, mascarada pelas palavras de ordem durante a Ditadura, fica evidente na música *Você Vai me Seguir*:

Você vai me seguir  
Aonde quer que eu vá.  
Você vai me servir,  
Você vai se agachar,  
Você vai resistir,  
Você vai se acostumar.  
Você vai me agredir,  
Você vai me adorar,  
Você vem me pedir,  
Você vai se gastar.  
E vem me seduzir,  
Me possuir, me infernizar.

---

<sup>19</sup> Ibid, p. 42.

<sup>20</sup> HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 40.

<sup>21</sup> Ibid, p. 81.

Você vai me trair,  
Você vem me beijar  
Você vai me cegar,  
E eu vou consentir.  
Você vai conseguir  
Enfim me apunhalar.  
Você vai me velar,  
Chorar, vai me cobrir,  
Vem me ninar, me nina, nina, menina<sup>22</sup>

Que tipo de traição estaria sendo elogiada no presente? Afinal, quem eram os traidores da pátria? Os exilados ou os omissos que permaneceram no Brasil durante o truculento Regime Militar? Então pensamos no recente 25 anos da promulgação da Lei de Anistia, pelo então presidente João Baptista Figueiredo, e percebemos que continua sendo uma lei inacabada.

É bom não nos esquecermos de que a impunidade, talvez a maior ferida provocada pela repressão militar durante o Regime, ainda continuam expostas. Tanto a punição dos torturadores e esclarecimento do paradeiro daqueles considerados “desaparecidos” pelos órgãos oficiais ainda continuam sem desfecho.

Calabar é morto “para que não diga as coisas que não devem ser ditas”<sup>23</sup> e “...os grandes culpados não estão na arraia-miúda”<sup>24</sup> seria um indicativo de que os verdadeiros traidores não estariam entre a população brasileira e sim representado pelos próprios militares?

No trecho “eu quase me surpreendo a contestar as ordens que me chegam não sei de onde ou em nome de quem”<sup>25</sup> não teria relação com a insegurança de alguns agentes do governo que, segundo os autores, ao contrário de Calabar, não seguiam suas convicções?

A música “*Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)*” de Geraldo Vandré possui uma estrofe que parece coadunar perfeitamente com nossas suposições

Há soldados armados, amados ou não  
Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição

---

<sup>22</sup> HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 60.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 31.

De morrer pela pátria e viver sem razão<sup>26</sup>

Por fim, o desprezo da interpretação, sob a ótica dos colonizadores, por Calabar não teria relações com os valores nacionais pregados pelos militares como lealdade e disciplina? O tema é recorrente se observarmos boa parte de alguns manuais de História. Neles, não há reflexão e a história oficial dificilmente é questionada.

Fica evidente como o texto dramático demonstra um excelente material de pesquisa, a partir do ponto de vista da estratégia alegórica, a partir da apropriação do passado, para discutir uma época, através da relação passado/presente. Ainda assim “*Calabar*”, proporciona outras reflexões, uma vez que a peça representou “um dos marcos mais rumorosos de todos esses anos de luta entre o teatro e a censura”<sup>27</sup>.

Recordemos que a montagem original da peça fora proibida definitivamente em 1974, depois de meses da chamada “censura econômica”. A produção da primeira encenação de “*Calabar*” fora muito trabalhosa, pois o espetáculo contava com um grande elenco, além da técnica, figurinos e cenários. A morosidade da Censura Federal, durante as intermináveis exames da peça, provocaram complicações na manutenção financeira do espetáculo, sufocando a produção da peça.

Por parte dos consumidores da obra, os chamados leitores sociais, é possível notar outras interpretações durante a recepção a partir do movimento de circulação da peça, nesse caso de “*Calabar*”. O receptor social produz resignificações a partir de sua própria realidade, provocando “reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência”<sup>28</sup>.

Para nós, refletir sobre a importância da análise da recepção, fica ainda mais claro quando lembrarmos que após ser liberada, a remontagem da peça “*Calabar – o elogio da traição*” é realizada em 1980, mas sem provocar entusiasmo ao público, pois, fica evidente que os receptores sociais já eram outros, o momento político havia mudado e a normalidade democrática não motivava mais o público.

Já para os profissionais do teatro, por exemplo, a não-encenação da peça “*Calabar*” em 1973, devido à avaliação da peça pelos censores, provocou uma

---

<sup>26</sup> A música chegou ao 2.º lugar no Festival de Música da TV Globo. Apesar de perder o 1.º lugar para *Sabiá* (Chico Buarque/Tom Jobim), a música, preferida pelo público, é cantada em uníssono, proporcionando um dos momentos mais emocionantes da MPB.

<sup>27</sup> MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1985, p. 56.

<sup>28</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002, p. 53.

repercussão negativa na classe teatral, e que, supostamente, tiveram que repensar seus projetos a partir de então.

Pensando, teoricamente, após a censura de *Calabar*, já em 1974, o acontecimento teria sido apropriado pelos diretores teatrais, que após serem resignificados, foram transformados em práticas sociais, como a reelaboração de seus planos estéticos a partir de então.

Nem por isso a resistência democrática foi invalidada na peça, pois apesar da censura da encenação, e até mesmo da proibição da imprensa notificar o nome da peça, a alegoria e a poesia do texto ficaram marcados para a posteridade como armas artísticas de denúncia, como podemos verificar no trecho em que fica claro a reflexão sobre temas como nacionalismo e imperialismo:

Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses...Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz<sup>29</sup>.

Fica evidente a importância desta peça teatral para a compreensão do passado. *Calabar – o elogio da traição* é um exemplo marcante de como a obra artística pode contribuir na pesquisa histórica, por proporcionar aquilo que são os fundamentos da História Cultural, ou seja, analisar os propósitos através da arte – aqui, no caso, o texto teatral - e sua relação com a realidade em que foi produzido.

Todo o esforço na busca pela historicidade da peça *Calabar – o elogio da traição* significa compreender a partir das representações nela contidas, as práticas sociais dela surgidas. É materializar a importância do estudo da História para compreender o mundo em que vivemos, para que os historiadores não sejam meros colecionadores de histórias.

No caso da arte teatral, parafraseamos Carlos Queiroz Teles, lembrando que história é história, ficção é ficção. Mas recordemos que sendo o texto dramático fomentador de resignificações, como por exemplo, novas práticas sociais, a peça teatral incorpora em sua materialidade, lutas simbólicas, ou seja, a consagração da imagem

---

<sup>29</sup> Texto encaminhado ao Serviço de Censura e Diversões Públicas. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1 / reg. 2.079-NA/DF Apud ALENCAR, Sandra Siebra. A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. Acervo. Rio de Janeiro. V. 15, n.º 2, p. 101-114. jul/dez 2002.

como instrumento de força na sociedade. Esta idéia amplia a área de observação do historiador, na medida em que ele poderá transitar pelos mais diferentes campos de linguagem.

Assim o historiador ao embrenhar-se por estes outros campos de linguagens poderá ampliar o lugar social da História. Sem essa relação, a produção de conhecimento não teria fins, e, conseqüentemente, como já afirmamos, desconstruía sua identidade.

Aproveitando o ano do sexagésimo aniversário de Chico Buarque, fazemos um convite para a leitura atenta de *“Calabar, o elogio da traição”*, observando sua historicidade e refletindo sobre sua contemporaneidade. Seguramente, será uma bela forma de homenagear este artista que, inegavelmente, procurou através de sua obra “suscitar a renovação” da sociedade em que viveu.