Elogios da traição,
de José de Alencar a Chico Buarque e Ruy Guerra

Regina M. A. Machado*

Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso canavial
Calabar, de **Chico Buarque e Ruy Guerra**.

Resumo

Este ensaio se propõe verificar textualmente como a literatura brasileira, entre os séculos XIX e XX, tratou o tema do traidor da pátria, já que essa figura parece ter fornecido pretexto a diferentes obras literárias preocupadas com aspectos contraditórios de conflitos históricos determinantes.

Palavras-chave: Traidor; Calabar; Jesuíta

Abstract:

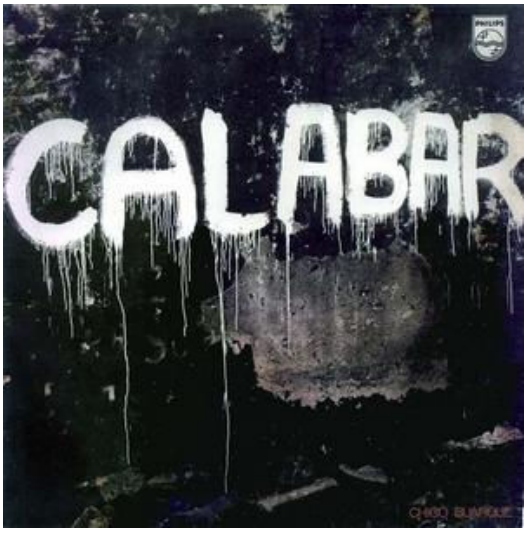
This essay aims at verifying in the texts how Brazilian Literature, between the 19th and the 20th centuries, looks at the figure of the traitor to one's country. This character provides a subject for several literary works dealing with differing aspects of significant historic conflicts.

Key words: Traitor; Calabar; Jesuit.

Résumé: Cet essai se propose de vérifier dans les textes littéraires comment la littérature brésilienne a accueilli le thème du traître à sa patrie entre les 19e et 20e siècles. En effet, ce personnage semble avoir fourni leur sujet à différentes œuvres littéraires traitant d'aspects contradictoires de quelques conflits historiques déterminants.

Mots-clés: Traître; Calabar; Jésuite

* **REGINA M. A. MACHADO** é Doutora pela universidade Paris 3/La Sorbonne Nouvelle - 2007 - literatura brasileira - titulo: Ficção e café no vale do Pariba - Três romances da fazenda escravagista. Tradutora e pesquisadora em literatura e história, associada ao CREPAL – romantismo, 2° reinado, José de Alencar, fazendas de café, vale do Paraiba.



Este artigo pretende chamar a atenção para a incidência do tema da traição em conflitos da história nacional, tal como retratados na literatura, campo em que aparecem várias obras com o título de "Calabar", nome do traidor oficial da história pátria, que oscila entre o colonizador português e o invasor holandês. No século XIX, achei referências a Antonio Joaquim Rodrigues da Costa, e a José da Silva Mendes Leal que, em 1863, publica "os quatro volumes de *Calabar*, impressos na tipografia do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, onde haviam sido publicados em folhetim" (MARTINS, 1996, p. 191). Também do século XIX é o drama de Agrário de Meneses, de grande sucesso em 1858. No século XX, o poeta Geir Campos escreve um drama histórico, Ledo Ivo, um poema dramático, e o escritor João Felício dos Santos, um romance com o título de *Major Calabar* em 1960.

A figura do traidor histórico/literário é situado por Dante no último círculo do Inferno, depois dos alquimistas, com seus crimes contra o conhecimento autorizado, e dos hereges. A *Divina Comédia*, por sua vez, é vista por Édouard Glissant como uma das epopeias fundadoras do que ele chama de "comunidades atávicas", em cuja origem se encontram os "gritos poéticos" tais como o Antigo Testamento, a Ilíada e a Odisseia, etc., produzidos por uma consciência comunitária ainda ingênua mas excludente, o que se nota ainda mais fortemente em obras "imperiais" como a Divina Comédia enquanto expressão do universo católico (GLISSANT, 1996, p. 34), o qual está no centro dos conflitos retratados nas obras de que trataremos mais detalhadamente: as de José de Alencar, em que se desdobram instigantes figuras de conspirador/traidor, na peça de teatro, *O Jesuíta* e no romance *As minas de Prata*, e a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar, o elogio da traição*. Note-se que, além das afinidades temáticas, o recurso estilístico de utilização de um episódio histórico longínquo para satirizar o presente, uma constante em José de Alencar, é também empregado por Chico Buarque e Ruy Guerra nessa peça escrita durante a ditadura militar, entre 1972 e 1974. A censura impediu sua representação, proibiu qualquer difusão do nome da peça, além de interditar a divulgação da proibição. Só seis anos mais tarde ela pôde ser encenada.

Alencar também teve uma peça, *As asas de um anjo,* impedida de montagem pela censura, mas a que nos interessa aqui, deixou de ser montada por ter sido recusada pelo grande ator e figura dominante no teatro da época, João Caetano. O porquê desta recusa pertence à história do teatro brasileiro, mas a personagem do traidor parece se desdobrar entre *O Jesuíta* (1861) e *As Minas de Prata* (1862), sem que a precedência da uma ou outra nos interesse aqui, dada a quase contemporaneidade da escrita dessas duas obras.

Além da figura do traidor à ideia vigente de pátria enquanto colônia,

contestada pelos protagonistas, as duas peças de teatro têm em comum o fato de terem sido privadas de encenação no momento de sua concepção. Com isso, tanto *O Jesuíta* de Alencar, quanto o *Calabar* de Chico Buarque, parecem ter perdido, ao menos em parte, a força de impacto que teriam tido se tivessem sido representadas no momento para o qual foram criadas.

Nas suas obras que nos interessam aqui, José de Alencar desenvolve um personagem proteiforme de traidor da ordem estabelecida sob o nome bíblico de Samuel em duas obras de gêneros diferentes. No drama *O Jesuíta*, Samuel é um personagem multifacetado, em que uma primeira máscara de médico italiano revela oportunamente, pelas artes da dramaturgia, o superior dos jesuítas que ocupavam o mosteiro do Morro do Castelo, antes de serem expulsos pelo Marquês de Pombal. No romance *As minas de prata*, Samuel é o nome de um rabino conspirador que toma o partido dos holandeses, os dois personagens mantendo uma tensão constante entre ideais e sentimentos pessoais.

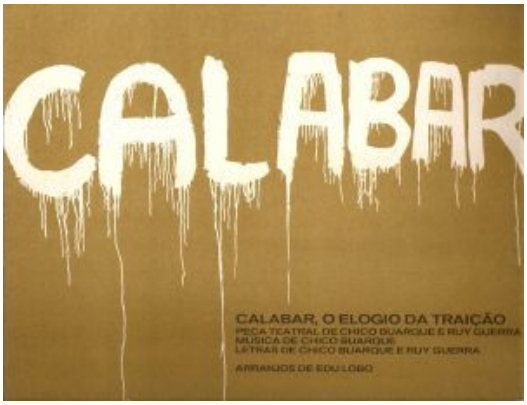
Neste romance reaparece o jesuíta visionário num tipo ainda mais instável, verdadeiro camaleão, que é o Pe. Gusmão de Molina, personagem já anunciado no aventureiro Loredano, do *O Guarani*, que renasce nas *Minas de Prata* como o irrequieto e ambicioso menino Vilarzito, para encarnar o oportunismo e a constante traição, bem mais do que os designados como tais. Este personagem migrante é assim caracterizado por Valeria De Marco:

> *A cobiça de Loredano espalha-se pelos subterrâneos, dissemina a revolta contra a ordem estabelecida, estimula a traição e a fraude. Estas forças malignas são consumidas pelo fogo, pois elas instituem as práticas que podem perturbar a estabilidade do processo de colonização.* (DE MARCO, 1993, p. 83)

Em 1872, ano da publicação de *O Seminarista*, por Bernardo Guimaraes, e da excomunhão dos católicos pertencentes à maçonaria pelo bispo Dom Vital, explodira a chamada "questão dos bispos", incidente que no entender de Wilson Martins interessa sobretudo como uma das centenas de episódios em que a "questão religiosa" se manifestou na vida brasileira, práticamente desde a descoberta. Este crítico nota que já em 1869, "o anticlericalismo e o abolicionismo eram apenas as faces complementares da mesma moeda; em 1872, o jornal *A República*, orgão diário do Partido Republicano criou uma seção permanente sob o título de "O Jesuitismo", esta questão alcançando em 1873 seu ponto culminante. É nesse ano que Alencar, inspirando-se confessadamente no *Hissope*, publica *O Garatuja*, "sátira endiabrada e saborosa da 'questão dos bispos'." Nessa novela de sabor picaresco, "O Doutor Almada queria mudar a igreja matriz, assim como D.Vital queria fechar as irmandades leigas que tivessem maçons entre os seus membros". A questão religiosa retrata assim nesse período em que se acentua o desprestígio da realeza brasileira, os conflitos que opunham "o liberalismo ao reacionarismo, a Monarquia à Republica, a liberdade de consciencia ao Estado teocrático. [porém] foi apenas um dos marcos miliários [...] um sintoma, não era a doença (MARTINS, 1996, p. 382).

O posicionamento de Alencar tem sido cada vez mais perscrutado pela crítica, que começa a se interessar pela questão da investigação estética e histórica conduzida pelo ficcionista através de caminhos diversos dos do político e

mesmo do jornalista, buscando-se geralmente determinar o alcance de sua obra, desde sua estreia no romance com *O Guarani*, que inaugura um projeto ambicioso e abrangente de construção de uma literatura e de um pensamento nacionais. Wilson Martins acentua também o aspecto ambíguo de sua criação, as rachas e quebras de um projeto grandioso onde vão poder se inserir os necessários traidores, tal como assinalado por Valéria de Marco, acima.



Frequentemente visto como um romance indianista, *O Guarani* parece ampliar sua significação se visto como epopeia histórica, tal como faz Wilson Martins, para quem, entre passado e futuro, entre 'civilização e barbárie' – dilema central no *Facundo* – "o Brasil escolheu a síntese dialética que *O Guarani*, com a clarividência misteriosa das obras de arte, soube exprimir de forma lapidar." (MARTINS, 1996, p. 58).

A complexidade do escritor não é notada apenas por estes críticos. Lucia Helena chama a atenção para este aspecto da criação alencariana, nem sempre reconhecido.

> *Avanço a hipótese de que em seus textos, ainda que sob o peso de algumas concessões e imperfeições, entrelaçam-se cintilações e reflexões que conduzem atilada perspectiva teórica e de consciência crítica tanto da literatura como um fazer em si mesma, quanto da prática social do segundo Império.*
>
> *[...]*
>
> *De certa forma incompatibilizado com as elites nacionais, e sem contar com "o povo", até hoje uma categoria à margem de qualquer direito entre nós, o terreno em que se movia sua preocupação com a "hipótese Brasil" e as dores da nacionalidade era singular*. (HELENA, 2004)

Na construção de sua pioneira "hipótese Brasil", os diversos ensejos em que a traição vai criar a peripécia romanesca são profusão na obra de José de Alencar. Peri é um herói romântico que abandona seu povo por amor de Ceci; Iracema, além de seu povo, trai sua missão de guardiã do segredo da Jurema por amor de Martim, ou seja, as encarnações nacionais do herói e da heroína românticos criados por Alencar traem sua nação e religião para viver a aventura amorosa da mestiçagem numa transcrição romanesca da violência dos conflitos da colonização. Traindo os vencidos e aderindo aos vencedores históricos, estes heróis são legitimados, pois se seus gestos e aspirações amorosas são heróicos na fábula, no desenrolar da história eles já se cumpriram quando o romancista os toma por tema. O que os diferencia dos traidores designados como tais é a permanência da ilegitimidade destes últimos, personagens problemáticos até o presente, pois o colonizador traído por eles, vencedor dos indígenas e dos outros invasores europeus, parece encarnar ainda o modelo de civilização e o ancestral tradicionalmente legitimado pela nossa historiografia.

No século XX, essa figura torna-se ainda mais provocante, ambígua e instigante, tal como é desdobrada na peça de Chico Buarque. A cena abre

com Matias de Albuquerque se barbeando enquanto um frade canta loas à colonização portuguesa no Brasil que, até a chegada dos holandeses, teria sido "a mais deliciosa, próspera, abundante [...] de quantas ultramarinhas" colônias tinha o Rei de Portugal. Matias de Albuquerque dita ao escrivão uma carta a Calabar, personagem desejado e odiado que "Sabia dos caminhos escondidos/Só sabido dos bichos desta terra", que permanece um enigma para o comandante português, pois "Pensa dum jeito impossível de pensar". Continuando sua cantoria, o frade introduz Bárbara, apresentando ao mesmo tempo os dois protagonistas:

> Frei (off) – *Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado.* (BUARQUE, 1974, p. 4)

Ele precisa que "quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela". (BUARQUE, 1974, p. 25) Entretanto, Mathias de Albuquerque confessa ao frade que sofre a "tentação" de pensar em seu próprio país, já que é um brasileiro que se encontra a serviço da Espanha, à qual está submetido Portugal até a metade da peça: "Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!" (BUARQUE, 1974, p. 31)

Calabar não tem voz própria, ele é visto, comentado, descrito por todos os outros participantes em seu drama. Quando finalmente é executado, os heróis consagrados pela história oficial na guerra contra a ocupação holandesa, Henrique Dias o negro, Felipe Camarão (que em *Iracema* ainda era o indio Poti), aqui mostrados como traidores de suas origens, de suas tribos, de sua raça, discutem com Sebastião Souto, o português:

> *[...] só sei que também sempre fiz o que era para ser feito. [...] Achei tudo normal porque não sou louco. Só um louco é que faz perguntas que não se pode responder. Se tem um louco nessa história é ele.* (BUARQUE, 1974, p. 41)

Assim, se Calabar é um louco, é porque vai contra "os interesses do rei", qualquer que ele seja, da Espanha ou de Portugal. Para Bárbara, ele é um herói, enquanto Sebastião Souto é um simples delator, que "engole o estrume do rei de passagem":

> *... Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição.* [O que ele defendia era] *A terra e não as sobras do rei. A terra e não a bandeira. Em vez de coroa, a terra.* (BUARQUE, 1974, p. 63)

No drama musical de Chico Buarque, onde letras e música rivalizam em qualidade, das três variantes do refrão do *Fado colonial*, o único "ideal" proposto à então colônia portuguesa que é contestado sucinta e claramente no desenrolar da peça é o terceiro, citado em epígrafe, de "tornar-se um imenso canavial".

O refrão apresenta ainda duas variações, "um imenso Portugal" e "um império colonial" que, por estarem no cerne temático da peça, diluem-se em todas as discussões em torno do invisível traidor e seu gesto que provoca e arrasta a situação dramática para o vórtice. Ao responder a Nassau que se despede, Bárbara canta *Cobra de vidro* (BUARQUE, 1974, p. 90), explicando que "um dia este país há de ser independente" de todos os que lhe cobiçam as riquezas, mas que para que

um país seja independente "seja lá do que for", é preciso "muito traidor", que matar Calabar não basta, porque ele revive sempre: "Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz."

Quanto ao *O Jesuíta,* na abertura da peça, a indicação "A cena é no Rio de Janeiro no ano de 1759", situa o drama às vésperas da expulsão da ordem de todas as colônias portuguesas pelo Marquês de Pombal. Personagens de ficção misturam-se a personagens históricos, como o Conde de Bobadela e Basílio da Gama, autor do *Uraguai*. Estevão é o filho adotivo do falso Dr. Samuel, criado para lhe suceder em sua missão patriótica de organizar uma rebelião contra a metrópole. Esta missão é toda a sua vida e ele pretende que Estevão também sacrifique tudo para segui-lo. Este, no entanto, apaixona-se por Constança de Castro, filha natural do conde. Inicialmente pronto a sacrificar qualquer sentimento pessoal à sua grande empreitada, Samuel defende sua crueldade: "Ignoras que muitas vezes os homens chamam crime às grandes abnegações que eles não compreendem." Mas, frente ao horror que provoca em Estevão, começa a duvidar de seu direito a sacrificar vidas e sentimentos a ideais, por mais generosos que sejam: "Quem sou eu? ... Não sei, Estevão; talvez um fanático, um insensato, que corre atrás de uma sombra; talvez o autor de uma grande revolução e o arquiteto obscuro de uma obra gloriosa. O futuro responderá." (ALENCAR, 1965, p. 818)

Para Alencar, Samuel não é um traidor; ele parece ter necessidade de defendê-lo, como o faz no *O Globo* (26/09/1875), dando início à polêmica com Joaquim Nabuco:

> *O Dr. Samuel era um político da escola veneziana, que Maquiavel popularizou [...]* (cita vários governantes absolutos*)Também foram [...] monstros constitucionais que a todo instante invocam o pretexto da necessidade pública e do bem geral para calar a lei [...] Outrora derramava-se mais sangue; nos tempos modernos corre mais o dinheiro; no fundo a tática é a mesma*. (*in* CORREIA, 1977, p. 271)

Fica claro, neste final de citação, a intenção satírica do autor em relação ao seu próprio tempo. Mas também, por vezes, Samuel parece prenunciar o sonho de Calabar:

> *Brasil!... Minha pátria!.. [...] Quanto tempo ainda serás uma colônia entregue à cobiça de aventureiros, e destinada a alimentar com as tuas riquezas o fausto e o luxo de tronos vacilantes?...* (ALENCAR, 1965, p. 820)

Samuel opõe ao conde de Bobadela, que representa "o poder da velha Europa", ele próprio, encarnando "a alma da jovem América". Para povoar o novo país, ele se aliaria aos índios remanescentes das Missões jesuíticas," restos de povos selvagens no Brasil" e aos ciganos, "raças vagabundas" da Europa, mas também aos "judeus, família imensa e proscrita"... . Além destes, as intolerâncias religiosas dos países da Europa "lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia erguer seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro." (ALENCAR, 1965, p. 858)

Esta tirada de Samuel no final da peça entusiasma a tal ponto Estevão que ele

esquece tudo e brada "Oh! Eu vos seguirei!" e é Samuel que lhe mostra Constança adormecida: "E ela?..." (ALENCAR, 1965, p. 858)

Assim, apesar das hesitações do jovem herói romântico, grandes planos e ambições são sacrificados ao amor e aos sentimentos pessoais, regra geral para os finais grandiosos desses afrescos históricos, mas não sem antes desenvolver os conflitos que movem personagens tais como o rabino e o jesuíta, dando cores vivas e precisas à sociedade retratada na peça de teatro e no romance histórico.

Antes de passar a à segunda obra em que Alencar vai criar outro personagem complexo com o nome de Samuel, vale a pena ver como a figura original, o profeta bíblico aparece em conferência pronunciada por Araripe Jr. em Fortaleza em 12/07/1874 sobre "O papado"[1]. Fazendo a história da religião em torno dessa instituição, ele recusa o controle das consciências pela religião, aceitando como único fundamento desta "o coração", alinhando-se com Alencar ao declarar que, a uma religião reduzida a um "instrumento de infernal astúcia", ele preferiria perder-se, "como Colombo, nos mares tormentosos e desconhecidos que os teólogos anatematizavam./ Ao menos descobrirei novos mundos!". Desta vez, Samuel é o iniciador remoto do poder real e papal, tal como descrito por Volney[2] sob o título *História de Samuel, o inventor da Sagração dos Reis*, publicação que vem apontar para a monarquia e a autoridade religiosa como alvo universal das mesmas reprovações expressadas pelo escritor e pelo crítico brasileiros. Na formulação de Araripe, o profeta encarna o autoritarismo arbitrário, "Estude-se e aprofunde-se bem estes traços, e acredite quem quiser na missão do homem que se faz intermediário de Deus na terra.". Note-se que aqui a complexidade e a ambiguidade dos personagens literários de Alencar deram lugar a uma veemente ação panfletária.

As Minas de Prata começa com a chegada de D. Diogo de Menezes e Siqueira, no dia 17 de dezembro de 1608, portanto também durante o período em que Portugal está sob domínio espanhol, como na peça de Chico. Imediatamente apresentado, ele diz a que vem:

> *Durante o tempo em que se demorara em Pernambuco, D. Diogo de Menezes tinha revelado sua força de vontade, e mostrara o firme propósito de repelir a intervenção que o Bispo D. Constino Barradas e a Companhia de Jesus exerciam anteriormente sobre o governo temporal.* (ALENCAR, 1964, p. 418)

Note-se que o papel desempenhado pelos jesuítas frente ao governador está longe de qualquer simplificação maniqueísta, como se poderia imaginar num romance supostamente "antijesuítico", pois são os padres que defendem os índios contra "*os senhores de engenho, que formavam a classe nobre e rica da Bahia.* (ALENCAR, 1964, p. 418) [3]

Como no drama teatral, condena-se "A ambição insaciável dos reis de Espanha [que]...sugavam o sangue da América" (ALENCAR, 1964, p. 316), além de se justificar a necessidade urgente que tinha o rabino Samuel de salvar sua

[1] ARARIPE JÚNIOR, 1958. "Escola Popular – O papado" – conferência 12/7/1874, publicada em seguida no jornal *Fraternidade*, Fortaleza, 31/07/1874.

[2] Filósofo e orientalista francês, 1757-1820.

[3] Sobre as representaçõe do Segundo Reinado em *As minas de prata*, vf. FREITAS, 2009.

comunidade das reviravoltas das leis portuguesas, além de defender seus interesses, contrários aos dos jesuítas e ligados ao "comércio da Índia e do Brasil, [que] ofendia os interesses da Companhia."

Paralelamente à luta do rabino, Alencar alinha vários clichês raciais, cuja violência banalizada é assim posta em evidência, como no capítulo VII da III parte das *Minas de Prata*:-" Fora o herege!.../ - Se o cão é mouro!... Não lhe veem o focinho!/ - Qual mouro! Judeu arrenegado, que é a pior besta. – À fogueira com ele!..." (ALENCAR, 1964, p. 697) Mas Samuel é sobretudo o sábio narrador dos conflitos históricos:

> *A lei que tão caro resgatamos do primeiro dos Filipes já nos ameaçaram de tirá-la e breve no-la roubarão, para ver se lhe pomos maior preço ainda; pois quando as coisas de governo se mercam, ficam em almoeda a quem mais dá*. (ALENCAR, 1964, p. 573)

Cabe assim ao rabino do século XVII formular a crítica do autor ao mercantilismo de sua própria época. Mas todos esses personagens, desde Samuel o jesuíta libertário que quer a independência de todo um continente aberto a todas as formas de humanidade e Samuel o rabino, obrigado a tudo sacrificar pela sobrevivência de sua comunidade e personagem encarregado de desmistificar a história dos diferentes interesses em choque durante a colonização, até Calabar que, multifacetado como cobra de vidro que é, nos desafia a compreender seu gesto poético e heróico, todos são condenados em nome de sua própria concepção de pátria independente. Se eles próprios não são compreendidos por seus contemporâneos, muitos dos narrados sobre esses personagens históricos ou ficcionais aguardam leituras diversificadas e esclarecedoras de sua constante tentativa de discernir o que é fundamental do que é acessório na construção de uma escrita que se quer literariamente responsável.

Referências

ALENCAR, José de. **As minas de prata.** Obra completa, vol. II - Romance histórico. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1964.

ALENCAR, José de. **O Jesuíta.** Obra completa, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar Editora, 1965, vol. III.

ARARIPE JÚNIOR, **Obra crítica** - Coleção Textos da Lingua portuguesa moderna – Vol. I – 1868-1887 – Rio de Janeiro Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa – 1958.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy, **Calabar – O elogio da traição.** Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1974.

CORREIA, Marlene de Castro, "O Jesuita de José de Alencar: Projeto e execução", **José de Alencar – Teatro completo 1** – Col. Clássicos do teatro brasileiro. Rio de Janeiro, SNT/DAC-FUNARTE/ MEC – 1977.

DE MARCO, Valeria.– **A perda das ilusões – O romance histórico de José de Alencar.** Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.

FREITAS, Renata Dal Sasso. "José de Alencar e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: apontamentos sobre a concepção do romance As Minas de Prata (1862-1865) e a cultura histórica brasileira nos oitocentos", **AEDOS – Revista do corpo discente do PPG-Historia da UFRGS,** n° 5, vol. 2, julho-dezembro 2009.

GLISSANT, Édouard, **Introduction à une poétique du divers**. Paris, Gallimard, 1996.

HELENA, Lucia. "A solidão tropical e os pares à deriva: Reflexões em torno de Alencar", **Luso-Brazilian Review** 41.1 (2004) 1-18.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira,** São Paulo, T.A.Queiroz, 1996. Vol. III (1855-1877).