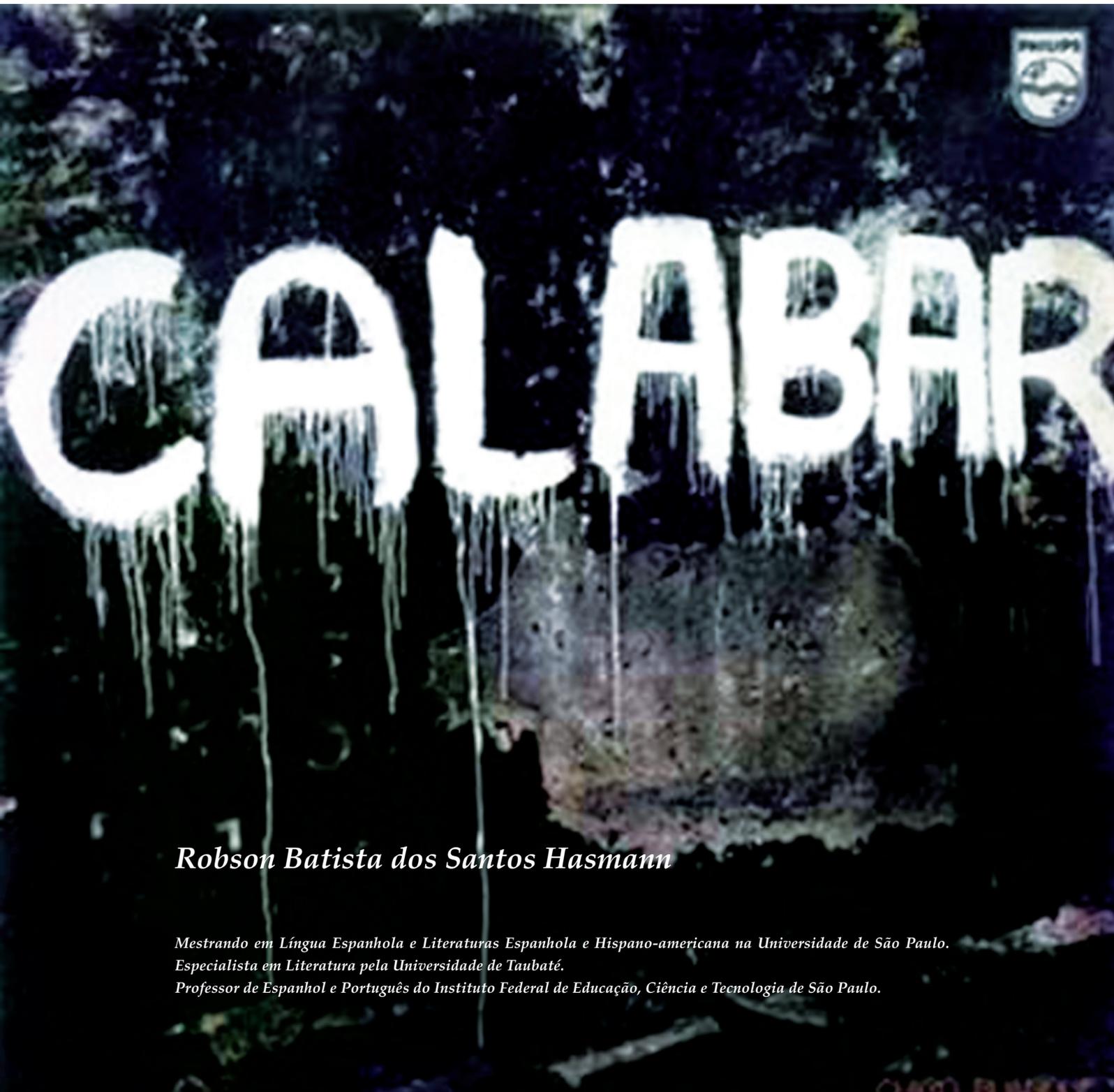


Lirismo e contestação política em *Calabar*, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra



Robson Batista dos Santos Hasmann

*Mestrando em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana na Universidade de São Paulo.
Especialista em Literatura pela Universidade de Taubaté.*

Professor de Espanhol e Português do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

INTRODUÇÃO

“Brasil, ame-o ou deixe-o”. A propaganda oficial da ditadura militar brasileira na década de 70. Esse *slogan* serve de ponto de partida para as discussões da obra **Calabar: o elogio da traição**, de Chico Buarque e Ruy Guerra, que trata do período de permanência dos holandeses em Pernambuco à época do Brasil Colônia, antes da chegada de Maurício de Nassau e durante sua permanência.

A peça, construída como um musical, gira em torno do nome de Calabar e sua “traição”. Apesar de diversas personagens invocarem o nome de Calabar, seus atos, suas lutas e suas ações, não há movimento dele em cena. Dentre essas personagens, destaca-se Bárbara, mulher de Calabar. A partir dessa ausência de *dramaticidade*, está o centro da peça: mais do que apontar e tentar confirmar a fidelidade ou infidelidade de Domingos Fernandes Calabar, personagem real da História brasileira, os dramaturgos pretendem questionar o que está por trás de interesses da historiografia oficial ao passar o brasileiro Calabar como um traidor.

A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra foi escrita durante a ditadura. Após o golpe de março de 64, a censura cresceu progressivamente, atingindo o ápice em dezembro de 1968, com a imposição do Ato Institucional nº 5 (AI – 5), com o qual, nas palavras de Oswaldo Martins (2004, p.54): “Aí sim [...] o pau comeu”. Com esse decreto, os militares implantaram a censura, cassaram mandatos, fecharam o Congresso, suspenderam o *habeas corpus*, revogaram a Constituição, instituíram pena de banimento, liberaram a tortura e toleraram as execuções sumárias. Ainda que do ponto de vista econômico tenha sido uma das épocas de melhor desempenho do Brasil, chegando o crescimento a uma média de 10% ao ano, os anos 70 foram uma ruptura do crescimento cultural e do desenvolvimento da brasilidade.

A resistência ao regime manifestou-se de diversas maneiras. Neste estudo objetivamos apresentar uma das formas de contestação ao estado, a saber: a criação artística. Para isso, pretendemos analisar os recursos literários utilizados por Chico Buarque (compositor e romancista brasileiro) e Ruy Guerra (cineasta moçambicano) para contestar período ditatorial brasileiro.

Em sua oposição ao regime, os artistas da década de 70 precisaram aprimorar técnicas de composição e estruturação das obras.¹ Dentre os recursos utilizados para a subversão, está a revisão histórica. O Teatro de Arena, por exemplo, liderado por Celso Martinez Correa, representa essa tendência com peças como **Arena Conta Zumbi** e **Arena Conta Tira-dentes**, entre as décadas de 50 e 70.

Estudos historiográficos, como Christian Alves Martins (2004), discutiram a traição ou não de Calabar. O autor ainda elenca uma série de questionamentos históricos que podem ter sido feitos por Ruy Guerra e Chico Buarque na peça **Calabar**. No entanto, não desenvolve nenhuma desses questionamentos. Por outro lado, Harlon (2009) aprofundou as discussões acerca da traição presente na peça e no imaginário brasileiro sob a perspectiva da evolução da arte teatral.

No presente estudo, por outro lado, não focaremos em demasia a questão histórica e os diversos posicionamentos sobre se Calabar foi ou não um traidor. Interessa-nos verificar os recursos literários da peça, entre eles o uso da História como ponto de partida para a criação literária, bem como os recursos linguísticos, como a ironia e o lirismo.

A PRESENÇA HOLANDESA NO BRASIL

Em 1630, cem anos depois de a Coroa Portuguesa ter, definitivamente, empreendido a colonização brasileira, a cidade mais importante da capitania de Pernambuco, Olinda, é tomada pelos holandeses. À esta época, o Brasil era colônia da colônia, pois desde 1580, após o desaparecimento de D. Sebastião, Filipe II, rei de Espanha, mantinha Portugal.

Ao longo dos 24 anos de dominação holandesa em Pernambuco, podem-se distinguir três momentos distintos. O primeiro de 1630 a 1636, marcado pela resistência ibérica e o fortalecimento do domínio holandês. O segundo é de 1637 a 1644, o qual é marcado pelo florescimento da capitania, por causa da presença do conde Maurício de Nassau Siegen. O terceiro período vai de 1644 a 1654, quando se dá o declínio das forças holandesas e sua consequente expulsão do território (MELLO, 2010). A peça que estamos a debater recupera os dois primeiros períodos, cada um correspondente a um ato.

Nos primeiros anos, várias batalhas foram mantidas. As tropas ibéricas eram financiadas, muitas vezes, por cristãos novos. As forças permaneciam equilibradas até 22 de abril de 1632. Nesta data, Domingos Fernandes Calabar, brasileiro de pai português e mãe indígena, educado em colégio jesuíta, nascido em Porto Calvo (Alagoas), conhecedor das regiões onde se passavam as batalhas, passa para o lado holandês. Durante três anos Calabar lutou ao lado dos holandeses contra os portugueses, antigos aliados.

Casado com Bárbara Cardoza, Calabar se adaptou muito bem aos holandeses. Teve um filho batizado na Igreja Reformadora, em Recife, e angariou muitas conquistas. Mathias de Albuquerque, general português junto a quem Calabar lutara antes de aliar-se aos batavos, tentou de todas as formas convencer o guerreiro a voltar para o lado português, chegando a pedir a um primo irmão de Calabar que o matasse. A tentativa foi feita, mas a morte não foi do esposo de Bárbara. A sentença de enforcamento foi dada a 22 de julho de 1635.

A bibliografia que trata desse período e da história de Domingos Fernandes Calabar é extensa. Geralmente, as discussões dos fatos giram em torno da questão de ser Calabar um traidor ou não. Motivos de sobra tinha o guerreiro para ficar de um ou outro lado. Não é nosso interesse, no entanto, debater sua postura e se ele foi ou não um traidor. O que está em jogo em nosso trabalho é a criação literária feita a partir da historiografia. Passemos, então, às discussões preliminares de **Calabar, o elogio da traição**, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

O ENREDO DE CALABAR

Como vimos apontando, **Calabar** trata do momento em que a Holanda está no Brasil e pretende tomar aos portugueses regiões de Pernambuco e Alagoas, no Nordeste brasileiro. A peça é composta de dois atos.

No Ato I, vê-se a “caça” dos portugueses a Calabar, que antigamente fora do exercício luso, mas que, nesse momento, luta ao lado dos holandeses. O ano é 1635, conforme atesta Mathias de Albuquerque, português, Governador de Pernambu-

co: "Arraial do Bom Jesus. Ano da Graça de 1635..." (BUARQUE; GUERRA, 1996, p.3).

Paralela à celebração de uma missa, Mathias de Albuquerque está escrevendo uma carta justamente a Calabar, pedindo que ele se desvincule dos "malditos luteranos e calvinistas" (BUARQUE; GUERRA, 1996, p.3) e volte para o lado português. Já no levantar do pano, percebe-se que, além da luta por território, a questão política marca também sua presença. Intensificando a problemática religiosa, o frei que celebra a missa lamenta a presença dos luteranos e calvinistas.

No Ato II, já está em terras brasileiras o Conde Maurício de Nassau para ser Governador-Geral de Pernambuco, portanto, as terras já haviam sido tomadas aos portugueses. Buscando promover uma renovação na estrutura político, social e artística do país, Nassau promete muitos agrados ao povo ali presente, inclusive mulheres, que faltavam muito.

Com uma tentativa de resumir o governo de Nassau no Brasil, Chico Buarque e Ruy Guerra, em quase todo o Ato II, colocam em cena as atitudes do Conde. De maneira nitidamente cômica, as falas do holandês mostram que, em verdade, seus atos mais serviram para prejudicar o país do que promover a melhora tão prometida no início.

O final do Ato II, e da peça, ficam em cena Maurício de Nassau e Bárbara. Na última fala, todos cantam "O elogio da traição".

A canção em si vem carregada de derrotismo e submissão. Tudo o que é bom para outros países e para os originários deles é bom para o Brasil: Holanda, Angola, Japão, Alemanha, Gabão, Espanha, gregos, troianos etc. À visão pessimista e melancólica, originada pelo excesso de perda e de erros, que aparecem nas falas de Maurício e Bárbara, a canção traz uma "alegria". Essa mudança no tom do texto parece refletir muito bem uma característica do brasileiro nato: a habilidade de aceitar pacificamente a tudo, inclusive os abusos de poder.

Da mesma opinião parece compartilhar Sérgio Buarque de Holanda (pai de Chico Buarque) em **Raízes do Brasil**. Discutindo as relações dos governos com os governados no Brasil, o sociólogo aponta que, desde o Império, o Brasil acredita-se superior por ser um gigante cheio de bondades; dessa crença em sua superioridade, decorreria a falta de ambição de prestígio país conquistador e a opção pela resolução pacífica de conflitos.

À passividade objetivando a paz interna e internacional, Gilberto Freyre (2004, p.114), em **Casa-Grande e Senzala**, a respeito das características gerais da colonização portuguesa no Brasil aponta que a relação entre o sadismo do senhor e o masoquismo do escravo fez-se sentir nas esferas social e política.

A nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica, é antes aparente e limitada, foco de fácil profilaxia política: no íntimo, o que o grosso do que se pode chamar "povo brasileiro" ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático. Mesmo em sinceras expressões individuais (...) de mística revolucionária, de messianismo, de identificação do redentor com a massa a redimir pelo sacrifício de vida ou de liberdade pessoal, sente-se o laivo ou o resíduo masoquista: menos a vontade de reformar ou corrigir determinados vícios de organização política ou econômica que o puro gosto de sofrer, de ser vítima, ou de sacrificar-se. (FREYRE, 2004, p. 114).

O que está posto em cena, portanto, no último ATO de **Calabar** é justamente uma crítica à atitude pacífica em um momento em que era necessário sair às ruas e pedir a liberdade para exercer direitos fundamentais, retalhados pelos Atos Institucionais.

Sigamos, então, para a visão crítica da História posta em um texto literário.

INVASÃO, RESISTÊNCIA E TRAIÇÃO

Nas relações políticas, na atualidade ou na democracia grega, está inerente a concepção de que fazer política é defender interesses. Próprios ou alheios, não importa. Política é defesa de interesses. Portanto, não poderia ser diferente nas relações políticas internacionais.

Entretanto, há que se pensar nas formas de defender os interesses. Quando se trata de defesa entre países, há diversas nuances que não cabem aqui ser discutidas. Cabe, neste momento, pensar como as tentativas de manter os interesses podem manifestar ações que, dependendo da forma como forem relatadas, passarão à História de diferentes maneiras. Assim, tendo como exemplo o contexto da peça, o que é visto como traição de Calabar, para Bárbara é visto como resistência. No segundo ato de **Calabar**, o Frei diz a viúva do guerreiro: "[...] o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo." (p.115).

A fala do Frei é reveladora do quão importante é o registro dos fatos. Dessa forma, como classificar a ação de Calabar na História brasileira: traição ou resistência?

O debate desses conceitos, recriados como revisão histórica e como resistência ao regime institucionalizado a partir de 1964 no Brasil é o que se manifesta na obra do compositor Chico Buarque e do cineasta Ruy Guerra.

OS GÊNEROS LITERÁRIOS

A ironia e o sarcasmo dão o tom da peça. Correm na boca das personagens, inúmeras vezes, falas, expressões, provérbios e palavras que exprimem o contrário do que querem (ou deveriam querer) dizer. Não faltam também cenas grotescas.

Seria extensivo em demasia discorrer sobre as nuances semânticas que diferenciam a ironia, o sarcasmo, o humor, a zombaria, o deboche etc. Mas para que não falte norte em nossa leitura, algumas considerações sobre a comédia são necessárias.

A **Poética** de Aristóteles trata de diferenciar os tipos de imitação do teatro: a tragédia e a comédia. A primeira seria "a representação de uma ação elevada" (p. 43), enquanto a segunda seria "imitação de gentes inferiores" (p.42). A afirmação de Aristóteles ganha força se for levado em consideração um grande número de obras teatrais clássicas que seguem esse pressuposto.

Aristóteles, por exemplo, um dos principais nomes da comédia helênica, usava esse gênero dramático para censurar e criticar a sociedade (instituições e indivíduos) de sua época. Na literatura portuguesa, o exemplo mais marcante é Gil Vicente. Utilizando o princípio do *ridendo castigat mores* (rindo se corrigem os costumes), o português conseguia expor os defeitos e vícios da



sociedade portuguesa do século XV.

As personagens de **Calabar** são, em sua maioria, “seres superiores”, cujas ações foram elevadas, segundo a História oficial. Na ficcionalização da histografia, porém, os autores colocaram em cena ações inferiores. Por isso o aspecto grotesco. Ainda conforme Aristóteles, “o grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor.” (p.42). Ao colocar as grandes personagens históricas em ações ridículas e elevar as ações de pessoas ditas sem importância para a História oficial (como a prostituta Anna de Amsterdã), os autores apontam os defeitos dos que detêm o poder e ridicularizam o autoritarismo.

Vale ressaltar ainda que a comédia foi bastante usada para censurar os defeitos de indivíduos e das instituições. Ao pensarmos em censura, vemos novamente a subversão feita pelos autores. A censura imposta por militares durante os anos de regime ditatorial, na peça, volta-se para eles. Os militares querem calar as contestações; os autores querem apontar os defeitos daqueles que os querem calar.

A cena mais representativa do uso da comédia como ridicularização dos responsáveis por passar os grandes feitos humanos para a História é o diálogo entre Mathias de Albuquerque e o Holandês, com uma breve intervenção do Frei. Neste episódio, eles discutem sobre a possibilidade ou não de Mathias invadir Porto Calvo, que se encontrava em mãos dos holandeses.

Mathias: - Em matéria de traição, vocês não têm muito do que se queixar.

Holandês: - Não estou entendendo.

Mathias: - Porque não lhe convém. Estou falando de Calabar, já percebeu? C-a-l-a-b-a-r!

Holandês: - Não aceito imposições.

Mathias: - Aceita sim. E eu imponho que Calabar me seja entregue, mãos e pés atados, como despojo de guerra. Essa é a cláusula um da rendição de Porto Calvo.

Holandês: - Ora, o cerco está apenas começando. E Porto Calvo ainda tem três companhias de soldados.

Mathias: - Tudo esfomeado.

Holandês: - Estamos habituados a comer qualquer coisa... Porto Calvo tem cachorros, gatos, cada rato deste tamanho...

Mathias: - (Enojado) Pffffffiiiiiii...

Holandês: - Não é tão ruim assim. Depende do jeito de preparar. Uma ratazana à brasileira, com dendê, farofa, pimentinha...

Mathias: - Um raminho de coentro.

Holandês: - Tá, não tem nada a ver, coentro. Onde é que já se viu rato com coentro?

Mathias: - Vossa Excelência pode ser muito bom de cozinha, mas como militar Vossa Excelência é uma compota de merda. (BUARQUE e GUERRA, 1996, p. 21-22)

Se pecamos pela extensão do texto citado, ganhamos em clareza. Vários os aspectos são aqui passíveis de atenção. O primeiro é o tratamento dado por Mathias enquanto a conversa de desenvolve sobre um assunto sério. O português usa “vocês” para se referir aos holandeses.³ À continuação, o assunto ficará mais tenso, porquanto as atitudes serão de ameaças físicas. No entanto, a discussão sobre a comida e o modo de prepará-la, acompanhada

do tratamento “Vossa Excelência” suaviza (ou melhor, ridiculariza) o efeito tenso do iminente ataque militar, responsável pelas alterações históricas no Brasil.

Ainda nesse trecho, há que se ressaltar que o aparecimento de animais como cachorro e rato possuem conotação depreciativa quando são colocados ao lado de seres humanos em conversas diárias. O rato, aliás, na cultura brasileira, é usado como sinônimo de ladrão, enganador, falso. Unir uma “ratazana” temperada com “dendê, farofa e pimentinha” cria não um efeito sincrético, mas sim irônico. Portanto, encontramos nesse trecho, lado a lado, uma dicotomia: a seriedade com tratamento leve, com vocabulário inadequado à situação é o que causa o humor.

Outro momento de uma dicotomia semelhante à que expusemos acima aparece no “Fado Tropical”, canção que ironiza o colonialismo português praticado no Brasil. Nela, porém, o tom, a melodia e o ritmo da canção, que demonstrariam a tristeza típica, tão disseminadora da cultura lusitana, passa a ser tão exagerada que acaba gerando o riso. Causando, assim, um efeito irônico. Vejamos como se dá a ação.

Após o fado, com versos como “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, / Ainda vai tornar-se um Império Colonial” (BUARQUE e GUERRA, 1996, p. 17), o Holandês aparece com uma bandeira branca. Dessa trégua, nasce a discussão sobre o destino de Calabar. O debate é travado enquanto Mathias e o Holandês defecam. Ao final “os dois trocam as folhas secas, cerimoniosamente, e se limpam” (BUARQUE e GUERRA, 1996, p. 29). Cada um, durante a conversa, tenta mostrar, indiretamente, porque seu país deve permanecer no Brasil e eliminar Calabar. Para isso, expõem o que têm de “melhor”: nomes de doenças. Podem ser contabilizadas, pelo menos, quatorze, nomes de origem portuguesa ou de origem holandesa.

A participação da Igreja católica, que ao longo da História esteve junto ao poder, também é significativa, apesar de breve. O Frei Manuel Calado, que assistira Calabar antes do enforcamento⁴, funciona, dentro da peça, como metonímia da Igreja Católica, fica encarregado de levar as folhas de bananeiras para que os Mathias e o Holandês se limpem.

O rebaixamento dos personagens que fizeram a História segundo a historiografia oficial chega a níveis extremos. É praxe tratar de assuntos diplomáticos de maneira formal e ter um protocolo pleno de requintes e cuidados. Com a inversão da maneira como as relações internacionais são resolvidas decorre o grotesco na cena.

Essa visão dos personagens aproxima-se do que Rosenfeld (2006) explica a respeito dos heróis do dramaturgo alemão George Buechner (1813-1837), sobretudo em obras como **Morte de Danton e Woyzeck** (1836). Rosenfeld mostra que Buechner desqualifica a imagem do herói trágico, que era glorificado. Woyzeck, a personagem central da peça homônima, não consegue dominar o músculo constritor. Assim, “essa redução grotesca do herói trágico, imagem da dignidade humana, à sua pobre condição fisiológica é essencialmente tragicômica.” (ROSENFELD, p. 80).

Calabar, a peça teatral, possui, ainda, mais uma subversão no tocante aos gêneros literários e suas formas de composição. Assim como é usada uma comédia com “seres inferiores”, há,

no subtítulo da peça, uma referência ao **Elogio da Loucura**, de Erasmo de Rotterdam. O subtítulo é: *o elogio da traição*.

O dicionário **Aurélio** define o elogio como “um discurso em louvor de alguém”. Se tomarmos o texto de Rotterdam como parâmetro, isso fica bem claro. O discurso da Loucura é em louvor a ela mesma. Já na peça, não é a traição quem fala, mas ela está presente em toda a peça, assim como Calabar: as ações giram em torno dele, apesar de não manifestar-se.

O LIRISMO: RECURSO ESTILÍSTICO OU FORMA DE RESISTÊNCIA?

No início de nossa exposição, foi feita a seguinte pergunta: “o amor a um país pode assemelhar-se àquele destinado à (o) amante?” Ao iniciarmos com esse questionamento, queremos alertar ao leitor a necessidade de se olhar **Calabar** como uma peça de alto teor lírico, e não apenas como uma forma de resistência aos anos da década de 70.

As relações entre lirismo e crítica política oscilam o tempo todo na peça. Nas canções, aliás, o que as tornam mais belas consiste na junção desses dois elementos, gerando uma polissemia que está em consonância com todo o texto.

Atualmente, Chico Buarque, como músico, tem reconhecimento por suas letras carregadas de sensibilidade, sobretudo feminina. O eu lírico feminino se manifesta de várias formas em suas canções. Em **Calabar**, a emotividade da voz lírica feminina está presente, de maneira intensa, em Bárbara, esposa de Calabar. No primeiro ato, figura quase ausente, ela se mostra, política e emotivamente, mais no segundo ato, quando o esposo já está morto.

A revista **Literatura e Sociedade** (1997) traz um artigo de Adélia Bezerra de Meneses (uma das principais estudosas da obra de Chico Buarque) destacando o seguinte:

... é inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social — exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). (Meneses, 1997, p. 173)

Nesse breve estudo Adélia Bezerra procura definir algumas formas de que se expressa a voz lírica feminina nas canções de Chico Buarque. Uma dessas formas, como se viu, é a mulher protagonizando a situação, apesar de marginalizada. Mas não se restringe a isso. O lirismo e a erotização também confluem para um mesmo ponto. Essa confluência, aliás, é uma das maneiras de se velar o que seria um discurso unicamente político.

Por isso é que se pode dizer que o lirismo está personalizado, principalmente, em Bárbara, ainda que ele se multiplique nos personagens em vários pontos da peça, não deixando de existir até mesmo em Maurício de Nassau. Bárbara é personagem chave na peça. Para ela confluem as funções de resistência ao regime; ela é o elemento cênico de continuidade das ações e de passagem do Primeiro Ato ao Segundo. Essa confluência se dá desde seu aparecimento, quando pede, que, a exemplo da Loucura no livro de Erasmo de Rotterdam, os espectadores

lhe deem atenção. Mas “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 rua” (BUARQUE; GUERRA, 1996, p.6).

As variações entre as classes e as personagens da peça demonstram uma característica forte do caráter de Bárbara: a ambiguidade, a sensibilidade para perceber os acontecimentos ao redor. Essa ambiguidade, característica que permite a confluência das funções e resistência ao regime, já aparece também na primeira aparição de mulher de Calabar.

Na canção “Cala a boca, Bárbara”, é feito um jogo semântico. A ambiguidade com a qual jogam Chico Buarque e Ruy Guerra permite outra interpretação de Bárbara. Ouvindo a canção ou lendo a letra fora do contexto da peça, percebe-se que o foco está na relação erótica entre homem e mulher. A voz poética, tão comum nas cantigas de amigo do Trovadorismo português, se expressa manifestando saudade do amado. No entanto, dentro do contexto da peça, abre-se uma nova leitura. Calabar, na canção, desvenda o corpo de Bárbara. Mas ele também “sabe dos caminhos / dessa minha terra” (p.5). A terra é o corpo da mulher, mas também é a terra brasileira. A historiografia destaca em Calabar a sagacidade e o grande conhecimento das terras brasileiras, o que possibilitou vencer tropas, tanto de portugueses, quanto holandeses.

Adélia Bezerra de Meneses, no ensaio a que já nos referimos, aponta que “ao registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o político” (MENESES, 1997:184); houve, para a crítica, uma “politização do amor”. Tanto que Bárbara passa a agir politicamente no Ato II, quando Calabar já estava morto.

Seguindo a análise da letra da canção, a expressão *cala a boca*, no registro escrito, é marcada, primeiro, por travessão. Esse sinal gráfico é a indicação de outra voz. Na interpretação de Chico Buarque, no disco **Chicocanta** (1993), no momento do “— Cala a boca, Bárbara”, outras vezes aparecem, confirmando, assim, a omissão já apontada pelo travessão no texto verbal escrito. Essas vezes externas seriam como a tentativa de calar a mulher. Como ardilosa que é, a repetição da expressão por Bárbara (quando no texto escrito desaparece o travessão e na interpretação de Chico sua voz fica junto às outras) poderia parecer uma aceitação da mudez que querem impor-lhe. No entanto, como já dissemos, a dissimulação e a busca de novas formas de manifestação do pensamento são essenciais em regimes autoritários. “Cala a boca, Bárbara” gera, por metáforas, “Cala a boca, Bárbara” > Calabar.

O mesmo recurso de imersão ao sistema, não como traidora, mas como alguém frágil frente a ele, será explorado no segundo ato, quando da conversa entre Anna e Bárbara. Essa cena e outras aliadas às canções trazem o lirismo acentuado, junto, também, da resistência política.

Bárbara é constante em suas posições ao querer o melhor para o Brasil, como queria Calabar. Entretanto, com o tempo, descobre que o silêncio e a dissimulação são seus aliados, pois as forças estrangeiras, externas, são maiores e tão fortes a ponto de fazerem-na desanimar da luta. Aliás, o silêncio não é apenas seu aliado: é sua fortaleza.

Vejamos como essa descoberta da necessidade do silêncio se dá.

Bárbara, após presenciar o assassinato de Sebastião

do Souto, canta “Fortaleza”. Em um dos versos da canção, afirma: “minha fortaleza é de um silêncio infame”(p.104). Depois, aparece Anna de Amsterdã, com a qual conversa sobre roupa e maquiagem. A maquiagem é uma maneira de esconder as expressões e linhas das faces que não agradam as pessoas ou é usada pelo ator quando quer ressaltar uma característica da personagem diferente de sua própria personalidade. Com efeito, Bárbara quer esconder a tristeza pela morte de Souto e de Calabar. E joga, no princípio do diálogo, com a compreensão de Anna.

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. Me pinta mais. (p.106)

À continuação da conversa com Anna, diz amar os dois homens mortos — Calabar e Sebastião do Souto. Ama nelas a “energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias.” (p.106). Ou seja, o que move o amor de Bárbara a esses dois homens é o desejo de acabar com a opressão. No entanto, para ela fica cada vez mais difícil continuar acreditando na libertação.

Do ponto de vista estilístico, da criação ficcional, Bárbara, dentro da peça, está representando a terra brasileira. Seu nome, referência aos povos bárbaros, condiz com essa hipótese. Obviamente, não é como os povos que foram destruindo aos poucos o Império Romano. Ela é Bárbara do ponto de vista do europeu: Portugal e Holanda. No segundo ato, frente a todas as dificuldades, a mulher de Calabar percebe que a melhor saída é fundir-se ao regime. Essa fusão se dá ao fim do diálogo com Anna de Amsterdã, quando juntas cantam “Anna e Bárbara”⁶. A saída, nas palavras de Anna, é “ceder à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro / De nós duas.” (p.110). O que é aceito por Bárbara: “Eu vou viver agonizando / Uma paixão vadia, / Maravilhosa e transbordante / Feito uma hemorragia.” (p. 110). É preciso lembrar, a propósito, que Bárbara já havia, também, se tornado prostituta.

CONSIDERAÇÕES

Embora a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra tenha recebido mais atenção da historiografia, acreditamos que ela pode ser ainda mais valorizada se pensada sob a perspectiva da crítica literária.

No século XIX, o Romantismo brasileiro apropriou-se da figura do índio. Essa apropriação fazia parte de um projeto cujo foco estava na intenção de construir a identidade brasileira, de um país “recém-independente”. O primeiro momento de nosso Modernismo também apostou no resgate histórico como forma de identificação. Se em ambos a cultura foi resgatada, no entanto, apenas no Modernismo ela veio acompanhada de uma visão crítica. Na década de 70, momento em que mais uma vez as questões de identidade,

do ser brasileiro e da brasilidade são postas em cena, **Calabar** pode ser inserida em uma tradição literária que, se não fixa caminhos para a História da sociedade onde se insere, possibilita reflexões profundas não apenas em seu contexto imediato, mas também futuro.

Dessa forma, sem querer reduzir a peça a uma na análise historiográfica nem restringir à identificação de recursos estilísticos, este trabalho procurou enfatizar os meios literários expressivos pelos quais Chico Buarque e Ruy Guerra tentam recontar o passado, o presente e o futuro do Brasil ditatorial de 70.

NOTAS:

1. O aprimoramento, porém, em alguns casos, como o cinema, afastou o grande público das manifestações culturais que exigiam mais sagacidade de leitura, por serem mais complexas. Não cabe, neste espaço, aprofundar essa questão.
2. Dicionário Eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa. V. 5.0, 2004
3. É de se notar que no uso de “você” não há tentativa dos autores de representar a linguagem do século XVII.
4. Na História Oficial, há dois freis com o nome de Manuel. Um deles foi Manuel Calado, que ouviu as confissões de Calabar antes de ser enforcado. Há ainda outro, que mudou de lado duas vezes: Manuel de Morais. Ele deixou o sacerdócio, casou-se, voltou para a Holanda, cobrou da Companhia das Índias Ocidentais pagamento pelos serviços prestados no Brasil, não os recebendo, voltou para o Nordeste como negociante. Quando na revolta, foi capturado pelos portugueses, passou, de novo, para o lado lusitano.
5. Com relação a gregos e troianos, no Brasil, é comum se falar em “agradar a gregos e troianos” quando uma pessoa tenta ser simpática a todos e apaziguar relações de conflito.
6. Esse nome está dado na peça. No entanto, no disco em que usamos para relacionar música e letra ao contexto da obra, o nome da canção é simplesmente “Bárbara”.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. “Poética”. Trad. Baby Abrão. In: **Os Pensadores: Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.33-75.
- BUARQUE, Chico. **Chico Canta**. Polygram, 1993.
- BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. 22 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- FREITAS, Ludmila Sá de, RAMOS, Rosângela Patriota. “CALABAR – O tema da traição no teatro da resistência: Democrática e o debate historiográfico”. **Projeto de pesquisa nº G. 051/2002**. Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em http://72.14.205.104/search?q=cache:_P2P--J0hzYJ:www.propp.ufu.br/revistaelectronica/edicao2005/humanas2005/calabar.PDF+uberl%C3%A2ndia+calabar+freitas&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=3&gl=br. Acesso em 6/1/2008.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**.
- MARTINS, Christian Alves. “Tempos de intolerância: Chico conta Calabar.” **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Universidade Federal de Uberlândia, 2004, n.1, p. 1-15. Revista digital. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 6/1/2008.
- MARTINS, Oswaldo. “Aos nascidos em 1964”. **Cult**. n. 78, p.54-55, mar. 2004.
- MELLO, Evaldo Cabral de. (ORG.) **O Brasil holandês**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2010.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “O “eterno feminino”: modulações (a propósito das letras de Chico Buarque)”. **Literatura e Sociedade**, 1997, n. 2, p.170 -185, São Paulo, Marca D’Água, p. 243.
- ROSENFELDO, Anatol. **O teatro épico**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Trad. Torriero Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.