
**CALEM-SE BÁRBARAS: AS TRAIÇÕES DISCUTIDAS EM
CALABAR DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

*Shut up Barbaras: the betrayals discussed in Calabar by Chico Buarque
and Ruy Guerra*

Fernanda Verdasca Botton¹

RESUMO: Escrita entre os anos de 1972 e 1973, época em que a censura do governo militar agia diretamente na cultura brasileira, a peça teatral *Calabar* utiliza-se da história passada e presente para discutir o significado da traição. Analisando o texto escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra, este artigo tem dois objetivos: primeiramente, cotejar o tempo da escrita e o tempo histórico da ação, bem como observar de que modo os autores revisitaram o passado para criticar a traição que deve causar ojeriza; posteriormente, verificar como a figura do duplo é uma maneira de representar a traição a ser elogiada.

PALAVRAS-CHAVE: teatro histórico; estudo do duplo; Calabar.

ABSTRACT: Written between the years 1972 and 1973, time when the military government's censorship acted directly on the Brazilian culture, the play *Calabar* makes use of history and present to discuss the meaning of treason. Analyzing the text written by Chico Buarque and Ruy Guerra, this paper has two objectives: first, to compare the time of writing and the historical time of the action and to observe how the authors have revisited the past to criticize the concept of betrayal that should cause aversion; then see how the figure of the double is a way to represent the betrayal to be praised.

KEYWORDS: historical drama; study of double; Calabar.

CALE-SE CHICO!

Em 1972, quando começou a escrever a peça *Calabar* em parceria com o cineasta Ruy Guerra, Francisco Buarque de Holanda, que assina seus textos como Chico Buarque, já tivera várias obras proibidas pelos órgãos censores da ditadura militar brasileira.

Em 1965, a canção *Tamandaré* foi proibida porque o governo e, particularmente, a marinha brasileira não gostaram da crítica que o autor

1 Professora da Fatec. Doutora pela USP. Participa do Grupo de pesquisa *O outro eu: fragmentações e desdobramentos do sujeito na contemporaneidade* da Universidade Presbiteriana Mackenzie (cujos estudos originaram este artigo).

fazia à desvalorização da moeda por meio da figura que estava estampada na nota de um cruzeiro: a do almirante Joaquim Marques Lisboa, o marquês de Tamandaré. Dois anos depois, foi a vez de *Ano Novo*, canção que não poderia ser executada nas rádios, pois criticava a “alegria por decreto que o governo gostaria que reinasse entre a população” (HOMEM, 2009, p. 53).

Em 1968, a punição seria ainda maior. Após seis meses em cartaz, o teatro onde se encenava a peça *Roda-viva* foi invadido por 110 pessoas da organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e, na noite de 17 de julho, os cenários foram depredados e os atores do espetáculo foram violentamente espancados. Como o texto de *Roda-viva* não era essencialmente político, apenas criticava o ambiente capitalista que então reinava no *show business*, muitos consideraram a ação um engano²; outros, contudo, atribuíram a proibição ao fato da peça ter cenas agressivas, dentre elas a que “os atores brandiam pedaços de fígado cru de boi, salpicando de sangue, às vezes, o rosto de pessoas do público” (GUINSBURG, 2006, p. 19).

Roda-viva não fora proibida de subir aos palcos nas noites posteriores à ação do CCC, todavia, em dezembro do mesmo ano, Buarque seria interrogado nas dependências do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e decidiria, por se sentir constrangido e perseguido pelo governo, autoexilar-se com a família na Itália.

Cerca de dois anos depois, já de volta ao Brasil, Buarque escreveu a música *Apesar de você*, que foi gravada e vendeu 100 mil compactos, até que o autor insinuou, na imprensa, que “você era na verdade o presidente Médici” (HOMEM, 2009, p. 86). A declaração custou à gravadora a perda do estoque e a retirada da música das rádios.

Mesmo assim, nos anos seguintes, Chico Buarque continuou a utilizar, por diversas vezes, a arte como meio de denúncia e os órgãos da censura, por sua vez, reagiram aplicando à obra do autor as mais diversas formas de repressão.

2 Em *Histórias de canções: Chico Buarque*, temos o seguinte relato: “Chico suspeita, não sem motivos, que o CCC pretendia atacar o elenco do espetáculo *Feira paulista de opinião*, dirigido por Augusto Boal, que acontecia em outra sala do mesmo teatro. Como a função da *Feira* havia terminado, o grupo resolveu atacar a *Roda-viva*, para não perder a viagem. O que torna essa hipótese plausível é que o general que o interrogou em dezembro de 1968 referia-se a uma cena em que o ator defeca num capacete militar. Chico pensou: Ih! O Zé Celso exagerou’. Tempos depois ele soube que a cena descrita acontecera na *Feira paulista de opinião*” (2009, p. 56). Não podemos desdizer o próprio autor do texto, mas atentamos para o fato de que em *Calabar* Buarque coloca uma cena semelhante: o representante do governo luso, Mathias de Albuquerque, e um representante da Holanda, em cena escatológica, “cagam” (BUARQUE, GUERRA, 1975, p. 22) enquanto discutem a política nacional e o destino de Calabar.

Em 20 de outubro de 1974, foi a vez de *Calabar*. O texto, escrito em parceria com Guerra, havia sido liberado pela censura em abril de 1973, mesmo assim, após a encenação pronta, a peça foi proibida de estrear. O motivo não foi revelado nem ao público nem aos artistas, mas determinou-se que Guerra e Buarque seriam qualificados de subversivos e o nome *Calabar* seria vetado até como título do disco do músico.

Ver *Calabar* como uma releitura do passado que revela críticas ao presente dos autores é, portanto, o primeiro modo de abordar a peça de Guerra e Chico. Contudo, a esse cotejo entre momentos históricos devemos acrescentar uma outra perspectiva de análise que, sugerida pelo próprio subtítulo da peça, observa a traição como objeto de elogio ao “eu” Calabar e aos “duplos” que foram mutilados por uma sociedade governada pela lei do “Cale-se!”³.

OS QUE CALAM

Na peça *Calabar*, os autores não utilizaram as divisões de ato ou cena comuns aos textos teatrais, mas trouxeram um elemento que pode, didaticamente, guiar-nos em uma separação das partes do enredo: há quatro momentos em que a personagem/atriz Bárbara fala diretamente ao público de maneira, poderíamos dizer, brechtiana.

Este expediente teatral dialético, que ficou conhecido como quebra da quarta parede, possibilita que o texto realize a junção dos princípios de identificação e de distância. Ou seja, o texto faz com que a plateia se envolva com o enredo por saber que ele retrata o mundo no qual ela está inserida, porém, em momentos críticos desse envolvimento, a fala direta ao público coloca-o como testemunha da ação e como ser que deve conscientizar-se criticamente em relação ao que é encenado.

Trazemos aqui a primeira inserção desse signo teatral em *Calabar*:

Se fazeis questão de saber porque motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumais prestar aos oradores e sacros. Mas a

3 Após esta data, a obra de Chico Buarque ainda seria muito censurada pela ditadura militar. Como exemplo, citamos a música *Cálice* (1973) à qual se faz aqui alusão e o fato de o autor ter escrito músicas como *Acorda amor* (1974) com os pseudônimos de Julinho Adelaide e Leonel Paiva.

que prestais aos charlatões, aos intrujões e aos bobos de rua. (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 05 - 06).

Bárbara fala ao público no momento em que o enredo apresenta os lados que, geralmente, são colocados como antagônicos no Brasil do século XVII: o lado dos portugueses (católicos) e o dos holandeses (luteranos e calvinistas).

Como representantes dos católicos, temos as personagens Frei e Mathias. Nas falas, o Frei constrói o Brasil colônia-portuguesa como um paraíso terreal, no qual as riquezas são abundantes e, por isso, uma terra em que todos querem habitar; Mathias, por sua vez, indaga-se porque Calabar, um soldado de confiança, traiu os portugueses. Na ação, entretanto, a tortura que Mathias exerce em um prisioneiro mostra o motivo, no enredo criado, da escolha de Calabar.

Os luteranos e calvinistas, por sua vez, são simbolizados pelo Chefe Holandês e pelo coro. As palavras por eles ditas revelam o “Brasil Holandês” como uma terra democrática desde que se estabeleça que a liberdade depende do bom pagamento dos impostos e de se saber que “o mais importante culto/ é o açúcar, que é nosso” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 07). Como homem cujo único interesse é ganhar dinheiro, o Chefe Holandês concorda em deixar Calabar em Porto Calvo para ser aprisionado pelos portugueses, se esses lhes derem bois, carruagens e riquezas.

Ao analisar a questão ideológica do discurso, observa Bakhtin (1895-1975):

O indivíduo humano só se torna historicamente real e culturalmente produtivo como parte do todo social, na classe e através da classe. Para entrar na história é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história. É necessário algo como o segundo nascimento, um nascimento social. O homem não nasce como um organismo biológico abstrato, mas como fazendeiro ou camponês, burguês ou proletário: isto é o principal. Ele nasce como russo ou francês e, por último, nasce em 1800 ou 1900. Só essa localização social e histórica do homem o torna real e lhe determina o conteúdo da criação da vida e da cultura. (2009, p. 11)

Domingos Fernandes Calabar nasceu em 1600 e, apesar de mulato, em uma época em que a escravidão ainda era lei no Brasil, estudou com os jesuítas. Não se sabe ao certo como, muitos dizem que pelo contrabando,

Calabar chegou na idade adulta a senhor de terras e engenhos. Quando os holandeses fizeram suas primeiras tentativas de tomar posse do território brasileiro, Calabar lutou ao lado dos lusos. Todavia, não se sabe ao certo o porquê e, em 1630, decidiu tomar partido dos holandeses e trouxe a eles a vitória por ser um exímio conhecedor dos terrenos em que se travavam os combates. Mas, em 1635, os portugueses retomaram a posse de Porto Calvo e, com o objetivo de mostrar o destino aplicado àquele que designaram de “traidor”, garrotearam e esquartejaram Calabar.

Entretanto, se levarmos em consideração a teoria bakhtiniana e as primeiras palavras de Bárbara ao público, o significado da palavra “traidor” atribuído a Calabar pode ser diverso.

Pela visão dos “charlatães, intrujões e bobos da rua” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 06), Calabar nasce ideologicamente em meio ao verdadeiro antagonismo existente não só no século XVII, mas também no século XX, a oposição dos que são senhores (sejam eles portugueses ou holandeses) e dos que não o são. Nesse sentido, Calabar foi considerado traidor, não porque lutou contra os portugueses, mas sim porque ousou ir contra a elite que estava no poder.

Esse entendimento da traição fica explícito quando os holandeses entregam Calabar aos portugueses e, ao comentar o ocorrido, diz Bárbara que o amado foi morto porque pertence a uma “Arraia-miúda [que] não muda [...] /Arraia-miúda [que] está muda,/Carrancuda, tartamuda/Bochechuda, barriguda/Arraia-miúda [que] só ajuda./A traição graúda,/Chifruda e nariguda,/Sisuda, trombuda e papuda” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 30).

Portanto, Calabar foi qualificado de traidor pelos portugueses, porém, se a ele coube esse signo, existem outros que não são julgados ou sequer assim qualificados: os traidores graúdos.

No século XVII, esses traidores são personificados pelos chefes portugueses e holandeses, pois ambos representaram países que tinham como principal interesse explorar as riquezas do Brasil.

Para compreendermos, no tempo da escrita, quem exerce essa “traição graúda”, devemos destacar também como elemento dessa primeira parte da peça, a interpretação da música *Fado Tropical*.

A música é cantada pelo português Mathias e nela fala-se do amor por uma pátria lusitana, uma pátria de homens que torturam, esganam, trucidam e que têm corações que fecham os olhos e, sinceramente, choram; homens que executam sentenças brutas e que se contestam, mas se perdoam por agir sempre no calor da luta. Que homens são esses? A música mesmo nos responde: os que, vindos de Portugal, aqui chegaram no 1º abril.

A data de “1º abril” é um signo que só faz sentido para um determinado tempo e uma ideologia, o do século XX e das pessoas que eram

contra o Golpe Militar que implantou a ditadura em 1964. Utilizamos aqui “golpe” por ser a palavra mais pertinente para a escolha da data feita pelos autores. Historicamente, os militares conseguiram o poder na madrugada do dia primeiro de abril, mas como a data tinha o significado de “dia da mentira” ficou estabelecido, pelos que se chamariam de “revolucionários”, que se comemoraria o evento como tendo ocorrido no dia 31 de março.

Quanto ao fato de termos “herdado” dos portugueses esse regime ditatorial, precisamos lembrar que essa expressão refere-se inicialmente ao passado, aos séculos de XVI a XIX, época em que o Brasil era colônia de Portugal e recebia de lá os governos e as leis que acabam por explorar as riquezas que aqui havia. Mas também podemos compreendê-la como alusão a um presente, o da escrita do século XX, uma vez que os lusos já estavam, desde o final da década de vinte, sendo governados por uma ditadura.⁴

Após a execução de Calabar, Bárbara se dirige ao público pela segunda vez. Sob o cenário vivo formado por Camarão, Dias e Souto a representarem “a imagem dos três macaquinhos de marfim” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 42), ela canta:

Ninguém sabe de nada/Ninguém viu nada/ ninguém fez nada/Ninguém é culpado./Bichos de estimação./Nesse jardim./Cuidado/Estão todos gordos/Sempre cem por cento cegos/Cem por cento surdos-mudos/Cem por cento sem perceber/A agonia/Da luz/ Do dia/Você/Seu ventre inchado/Ainda vai gerar/um fruto errado/ Um bonequinho/Um macaquinho de marfim/Castrado. (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 43).

Nesse segundo momento do enredo, vemos os autores criticarem um passado no qual as raças do índio (Camarão), dos negros e mulatos (Dias), e do branco (Souto) se omitiram diante do assassinato de seus iguais⁵.

4 Este irmanar da ditadura brasileira com a portuguesa acontece também na música *Tanto mar* (1975), na qual Chico Buarque comemora a Revolução dos Cravos e pede para que os que já navegam em novos mares enviem aos doentes daqui “algum cheirinho de alecrim”. É relevante frisar que o próprio Chico Buarque modificou a letra desta música quando, em 1978, acreditou serem frustradas as expectativas da mudança de governo (“Já murcharam a tua festa, pá”).

5 As personagens aqui colocadas são históricas. Antônio Felipe Camarão foi um indígena brasileiro da tribo Potiguar e ficou conhecido como o índio que foi convertido ao catolicismo e lutou bravamente junto aos portugueses contra os inimigos da pátria; é dessa maneira, inclusive que ele é retratado no livro *Iracema* (1865) de José de Alencar, nesse, ele luta contra os tabajaras ao lado de seu irmão branco Martim; nas Invasões holandesas, Camarão auxiliou a resistência organizada por Matias de Albuquerque. Henrique Dias era filho de escravos africanos libertos e ficou conhecido por ter recrutado para lutar a favor de Portugal um grande número de escravos

Essa omissão é justificada, no enredo, pelo dinheiro que eles receberam dos chefes, pelo cumprimento de ordens superiores e porque, principalmente, são todos eles pertencentes a uma raça de homens passivos que “sabe o seu lugar” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 39).

Na obra teatral, Felipe Camarão luta com os brancos porque o destino do índio sempre foi morrer. Henrique Dias, porque sabe ser o negro somente livre quando compra sua alforria. Sebastião Souto porque, apesar de branco, aprendeu que na guerra é normal se mudar os lados conforme nos mandam (matar os índios porque são hereges, depois, porque são batizados; matar por dinheiro ou por qualquer bandeira: por ouro e prata, pelo açúcar e depois, pelo sal). Em comum todos eles têm o fato de se justificarem como “o vassalo” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 42) que cumpre “ordens superiores” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 37).

A discussão feita nessa parte do enredo não trata mais daqueles que são os senhores, dos “traidores graúdos”, mas sim dos que, mesmo sendo vassalos, de forma indireta – pela omissão – e direta – pela delação ou pela ação violenta – colaboraram (e colaboram) para a(s) morte(s) de Calabar(es).

De 1964 até 1985, período em que a ditadura militar governou o Brasil, vários órgãos foram fundados para que a direita assegurasse seu poder hegemônico. O Serviço Internacional de Informação (SNI) foi um deles. Criado em 13 de junho de 1964, o órgão, por meio de informações secretas e de delações, deveria catalogar e fichar todos aqueles que eram considerados inimigos do Estado. Menos burocráticos e mais repressivos, o Destacamento de Operações de Informações e o Centro de Operações Interna (conhecidos conjuntamente como DOI-CODI) passaram a existir em 1970 e eram órgãos que tinham como missão investigar, e capturar os opositores ao sistema. Além disso, com anuência do próprio governo, não raro, os soldados dessas instituições exerciam torturas e matavam seus prisioneiros. Os que eram acusados de serem subversivos, por estes ou por quaisquer outros órgãos de repressão do governo, eram processados e criminalizados por Inquéritos Policiais Militares (IPMs).

Para termos uma pequena ideia do poder desses órgãos, trazemos aqui números relativos à ação deles até a época em que foi escrita *Calabar*:

dos engenhos conquistados pelos holandeses; salientamos, contudo, que Dias não concordou com Portugal quando houve a trégua entre os lusos e os holandeses, fato não trabalhado em *Calabar*. Sebastião Souto, por fim, tem sua história ligada à de Calabar, pois foi ele quem se ofereceu aos portugueses para se infiltrar nas fronteiras inimigas dos neerlandeses e auxiliar os lusos na reconquista de Porto Calvo e na prisão de Calabar. Atentamos para o fato de que a visão histórica acerca dessas personagens não é de traição, mas sim de comprometimento com a pátria luso-brasileira.

Entre 1964 e 1968 foram 308 as denúncias de torturas apresentadas por presos políticos às cortes militares. Durante o ano de 1969 elas somaram 1027 e em 70, 1206. De 1964 a 1968 instauraram-se sessenta IPMs contra organizações de esquerda; só em 69 abriram-se 83 novos inquéritos. O da Ação Libertadora Nacional formou doze volumes, com 3 mil páginas e 143 indiciados. Em apenas cinco meses, de setembro de 1969 a janeiro de 70, foram estourados 66 aparelhos, encarceradas 320 pessoas e apreendidas mais de 300 armas. (GASPARI, 2002, p. 160)

Frisamos que, na peça *Calabar*, fala-se de tortura, de delação e de omissão, mas um leitor/espectador que não esteja atento à situação histórica da época não vincularia, sequer por metáforas, estes enunciados aos órgãos aqui citados. Isto nos leva a uma outra questão: além de denunciar o que ocorria na época, a peça quer discutir a culpabilidade de todos que vivem em momentos históricos de extrema violência.

Para compreendermos essa culpabilidade é pertinente trazeremos à nossa análise palavras do filósofo que a explicou do mesmo ponto de vista que ela é abordada na peça *Calabar*, Jean Paul Sartre (1905-1980):

A consequência essencial de nossas observações [...] é de que o homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Tomamos a palavra *responsabilidade* em seu sentido corriqueiro de 'consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto'. Nesse sentido, a responsabilidade do Para-si é opressiva, já que o Para-si é aquele pelo qual se faz com que haja um mundo, e uma vez que também é aquele que se faz ser, qualquer que seja a situação em que se encontre, com seu coeficiente de adversidade próprio, ainda que insuportável, o Para-si deve assumi-la com a consciência orgulhosa de ser o seu autor, pois os piores inconvenientes ou as piores ameaças só adquirem sentido pelo meu projeto; e elas aparecem sobre o fundo de comprometimento que eu sou. (SARTRE, 1997, p. 678)

Ou seja, tanto Buarque e Guerra, quanto Sartre mostram-nos que os indivíduos são culpados por seus atos, pois cada ser é responsável por suas

escolhas (nas palavras do filósofo francês, o Para-si é o nada, a consciência que é livre e indeterminada pelo mundo).

Sendo assim, os que colaboram com a(s) morte(s) de Calabar(es) são responsáveis pelas escolhas que fizeram e não podem atribuir a outrem, ou a órgãos do governo, a culpa que devem carregar. Salientamos, como veremos posteriormente, que, em determinado momento da peça, Souto é o único que reconhece esse tipo de liberdade de escolha e, por isso, será colocado como “duplo” da personagem Calabar.

Na terceira vez em que Bárbara encara o público, a temática é o desprezo que os que lutam devem sentir pelos mortais que são ingratos, covardes ou fingidos. A fala de Bárbara nos remete ao que já fora encenado até este momento do enredo, pois eram ingratos, covardes e fingidos Mathias, os holandeses, os portugueses, Camarão e Dias, mas também anuncia um acréscimo, uma vez que Nassau e outros brasileiros, inclusive Bárbara, também serão colocados nessa categoria.

Em cena, temos a alegria de um tempo em que o território parece estar em bonança. Tempo em que Nassau traz para o Nordeste Brasileiro a cultura (com a vinda de pintores como Eckhout e Frans Post), as grandes obras da arquitetura (com a construção de pontes, canais, palácios, museu, jardins e observatório astronômico) e a tolerância religiosa (com a aceitação de cristãos e judeus). Entretanto, esta bonança é relativizada, uma vez que a prosperidade monetária (vinda principalmente da importação de escravos e da exportação de açúcar) não bastava para os gastos excessivos de Nassau (representados, no texto, principalmente pela ponte Maurícia).

A construção de Nassau como um homem fingido faz parte das primeiras falas que esse governante profere acerca de Calabar:

Eu, Maurício simplesmente,/sem nenhuma testemunha/e sem Bíblia nas mãos,/duvido firmemente,/em nome dos Santos Mártires,/que algum dia algum homem/tenha conhecido morte que não fosse vã. [...] Não, não morreste em vão./Ou será em vão que rasguei esses trópicos,/será em vão que adivinhei a terra nova,/será em vão que piso a terra nova,/que beijo a terra que beijavas,/e essas palavras serão vãs/de um holandês sem palavra. (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 48 - 49).

A efemeridade das lembranças históricas e o narcisismo dos governantes são as temáticas do discurso acima. Nele, Nassau começa falando da importância de Calabar, mas acaba colocando a si mesmo e a seus interesses acima de qualquer fato histórico que deva ser lembrado.

Posteriormente, para comprovar a “megalomania” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 88) como característica histórica dos governantes, o enredo aproxima três homens: Maurício de Nassau (1604-1679), Juscelino Kubitschek (1902-1976) e Emílio Garrastazu Médici (1905-1985).

Governantes, respectivamente, do Brasil Holandês (entre os anos de 1637 a 1644) e da República Federativa do Brasil, democrática (entre os anos de 1956 a 1961) e ditatorial (entre 1969 e 1974), Nassau, Kubitschek e Médici têm em comum serem os que queriam realizar, segundo as metáforas inseridas em *Calabar*, o grandioso governo dos “cinquenta anos em cinco”. (BUARQUE, GUERRA, 1975, p. 52).

Historicamente, o lema atribuído a Nassau foi cunhado por Kubitschek quando lançou seu Plano Nacional de Desenvolvimento, em 1956. Também designado como Plano de Metas, o projeto consistia no investimento em áreas consideradas prioritárias para o desenvolvimento econômico, principalmente, infraestrutura (com a construção de rodovias, hidroelétricas, aeroportos e até da nova capital Brasília) e indústria (com a entrada de grandes montadoras estrangeiras como a Ford, General Motors e Volkswagen). Nos anos iniciais do plano, houve crescimento econômico, mas o custo desse desenvolvimento foi uma dívida externa que, ao final do governo, chegava ao montante de 3,8 bilhões de dólares.

O paralelo entre o governo de JK e o de Médici é construído em 1972, pois o governo militar também lançou um Plano Nacional de Desenvolvimento. Anunciado como plano que traria o “milagre econômico” de que necessitava o país, o projeto pautava-se em obras faraônicas (como a Transamazônica), abria a indústria para o capital estrangeiro e estimulava os fazendeiros a produzir com o objetivo de exportar.

Nas alusões ao passado recente e ao passado remoto, os autores revelavam aos brasileiros que o Plano de Médici poderia trazer somente a fama ao presidente e a momentânea bonança ao país.

Observamos que, ao colocar as palavras de Juscelino Kubitschek sendo proferidas por Nassau, os autores possibilitaram que identificássemos quem seria o “duplo histórico” do “eu” traidor que causa ojeriza.

O duplo histórico é uma das sete categorias do duplo nomeadas por Keppler (1972). Essa categoria consiste em aproximar em um texto literário, por meio de marcas linguísticas, personalidades históricas que estão distantes temporalmente.

Até este momento do enredo, apesar do constante cotejo entre o passado e o presente, além de Nassau somente outro personagem tem o seu “duplo histórico” identificável por marcas linguísticas: o “eu” Mathias e seus “duplos” representados pelos militares do “primeiro abril”.

A pouca utilização de elementos textuais que liguem diretamente o passado ao presente é pertinente, uma vez que eles poderiam ser tomados como prova incriminatória pelos órgãos de repressão.

Voltaremos a observar outras categorias do “duplo” no segundo momento de nosso trabalho, pois lá, ao contrário do que vem acontecendo na traição que causa ojeriza, o “eu” Calabar, talvez, por ser arraia-miúda, pode ter outros “eus” revelados.

Bárbara também finge e, porque quer ser feliz, pensa que o Brasil de Nassau é aquele pelo qual “Calabar sempre lutou” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 59), pensa que “ninguém é mais inimigo de ninguém” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 75) e que a “guerra não tem mais sentido” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 76). Contudo, após desfrutar de banquetes, de orgias, de visões espetaculares de bois que podem voar e de uma vida cotidiana de amor familiar, Bárbara é acusada de ser mais um dos que cometem a traição a Calabar. Segundo Souto, Bárbara virara “uma puta de palácio” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 77) e ela conscientiza-se de que isso é verdade quando os holandeses atiram e matam Sebastião Souto. Bárbara, então, declara: “Queria que Calabar estivesse vivo, só para ter uma ideia do que se chama traição” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 85).

Essas ainda não são as palavras finais de Bárbara, mas elas nos servem para recuperar quem são, para os autores de *Calabar*, os verdadeiros traidores que devem causar ojeriza ao Brasil: os da arraia graúda que gerem o país segundo seus próprios interesses, os vassalos que com eles colaboram e agem de forma atroz ou branda, e os que acreditam, por fingimento, em mentiras para serem momentaneamente felizes.

Na última vez em que Bárbara se dirige ao público não é para falar dessa traição que deve nos causar ojeriza e sim para recuperar uma outra, a traição a ser elogiada, representada, como veremos a partir de agora, pelos “duplos” de Calabar.

OS QUE SÃO CALADOS

Em 1971, acusado de traição pelo governo brasileiro, o ex-capitão do exército Carlos Lamarca (1937 – 1971) foi morto no interior da Bahia. A punição e o fato de Lamarca ter desertado para forças consideradas inimigas, no caso, para a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), podem ter sido o mote que estimulou Ruy Guerra e Chico Buarque a escreverem *Calabar*. O próprio Buarque, ao responder a uma entrevista acerca da peça, assim aproximou os dois homens históricos: “A ideia 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 traidor”. (BUARQUE, 2010, p. 19).

Todavia, mesmo tomando a declaração de Buarque como verdadeira, não podemos pensar ser Lamarca o “duplo histórico” de Calabar, uma vez que não há, no enredo da peça teatral, elementos linguísticos que sejam capazes de unir os dois.

No enredo, o único elemento de proximidade que encontramos é a proibição de se falar da morte de Calabar assim como fora proibido se referir à morte de Lamarca. Trazemos aqui os dois trechos em questão:

Referindo-se à morte de Lamarca, assim ordenou o comunicado do diretor da Censura Federal a todos os meios de comunicação, em 22 de setembro de 1971:

Por determinação do presidente da República, qualquer publicação sobre Carlos Lamarca fica encerrada a partir da presente, em todo o país. Esclareço que qualquer referência favorecerá a criação do mito ou deturpação, propiciando imagem de mártir que prejudicará interesses da segurança nacional. (GASPARI, 2002, p. 358).

Deste modo fala o frei acerca da morte de Calabar: “Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete e quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar.” (BUARQUE, GUERRA, 1975, p. 88).

Observando que os trechos acima estabelecem um possível vínculo entre essas duas personagens históricas, mas não constituem uma marca linguística suficiente para estabelecermos o “duplo histórico”, pois, por decreto, também não se podia falar de tantas outras mortes ocorridas no DOI-CODI ou da proibição de tantas obras literárias (fato que ocorreu, inclusive, como vimos, com a proibição da peça *Calabar*).

Além disso, como vimos, foram muitos os calados na época em que os autores escreviam o texto. Podemos dizer, portanto, que Calabar é o “eu” que representaria não um outro específico, mas sim tantos “outros”, que tiveram suas vozes cerceadas por serem considerados subversivos (como ocorreu com os próprios Guerra e Buarque).

Seguindo o raciocínio de voz que fora calada, não há no texto frase alguma enunciada por Calabar. Mas os “outros”, que são construídos como seus duplos, expressam ideias que demonstram quais são as traições que merecem ser elogiadas.

“O reconhecimento do duplo, já não é, em si, mesmo, um resultado, mas um novo ponto de partida.” (BRUNEL, 1997, p. 281).

Tomando a frase anterior como verdadeira, podemos iniciar este segundo momento de nossa análise, observando cada duplo que é atribuído a Calabar: Bárbara, Sebastião Souto e Anna de Amsterdam.

A primeira música cantada da peça é protagonizada pela personagem Bárbara.

Ele sabe dos caminhos/Dessa minha terra./No meu corpo se
escondeu,/Minhas matas percorreu/ Os meus rios,/Os meus
braços./Ele é o meu guerreiro/Nos colchões da terra./Nas
bandeiras, bons lençóis,/Nas trincheiras, quantos ais, ai./Cala a
boca,/Olha o fogo,/Cala a boca/Olha a relva,/Cala a boca,
Bárbara [...] (BUARQUE, GUERRA, 1975, p. 05)

No trecho anterior, temos dois duplos identificáveis: Bárbara/terra/Brasil e Bárbara/Calabar. Metaforicamente, Bárbara se coloca como aquela que é terra, como a que tem matas e rios e como quem, ao ser amada por Calabar, identifica nele a heroicidade patriótica a ser elogiada. Mas no Brasil, amar a pátria pode ser motivo de traição e *Cala* a boca *Bárbara* (com os grifos nossos) é a voz dos antagonistas que querem calar a perfeita simbiose que existia entre o “eu” (Calabar) e seu “duplo” (Bárbara). Nos dois sentidos, amando a terra ou Bárbara, a relação de harmonia e de identidade entre o “eu” e seu “duplo” é dilacerada pela opressão já analisada no primeiro momento de nosso estudo.

Bravo (*in* BRUNEL, 1997), ao pontuar obras literárias que utilizaram as várias manifestações do duplo, destaca *O banquete* de Platão (pontualmente, o discurso de Aristófanes), como texto que iniciou o mito literário do duplo amoroso que vive em constante busca. Trazemos aqui a explicação da autora, pois ela nos será de grande valia para compreendermos o que ocorre com Bárbara:

O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógono representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam aos deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem que se segue [...] representação importante para as recaídas literárias do mito, pois implica uma maleabilidade do ser humano, cujo destino se converte em busca: a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte [...] (p. 262).

Bárbara estava em Calabar, no seu nome, no seu corpo (“feito tatuagem”, “feito cruz”, brincando e descansando no amado (BUARQUE; GUERRA, p. 33)), mas dele foi cindida. Calabar foi enforcado, seu corpo esquartejado foi atirado aos quatro cantos. E Bárbara inicia sua busca por representações possíveis de Calabar e encontra “duplos” do amado em Sebastião Souto e em Anna de Amsterdam.

No início do enredo, porque se infiltra nas tropas holandesas e entrega Calabar aos portugueses, Sebastião Souto também é identificado, por diversas personagens, pela palavra “traidor” (BUARQUE; GUERRA, p. 25). Mais tarde, na época em que Nassau está no comando, o próprio Souto, ao encontrar Bárbara, assim declara: “Sou eu, Capitão Souto! Não, assim ninguém entende... [...] Como é que se diz matem esse... traidor [...]” (BUARQUE; GUERRA, p. 58). Souto então diz a Bárbara que será seu companheiro e ela assim o aceita “Porque estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar perto dele” (BUARQUE; GUERRA, p. 61).

Além disso, identificando tanto em Calabar, quanto em si a escolha pela traição, Souto aceita ser culpado de tudo que fizera, mas não aceita acreditar nas ilusões criadas pelos governantes. Por fim, após o assassinato de Souto pelos mesmos que assassinaram Calabar, os governantes estrangeiros, Bárbara conclui a amálgama formada por ambos: “Misturei Sebastião Souto e Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições, misturei os corpos, misturei tudo [...]” (BUARQUE; GUERRA, p. 84).

Embora diversos, Souto e Calabar são misturados e a relação de cumplicidade ou de alteridade entre o “eu” Calabar e o seu “duplo” Souto é ambígua.

Souto é cúmplice do “eu” quando percebe o que Bárbara finge não ver, que o Brasil de Nassau não é o da terra sonhada por Calabar, que o inimigo existe e ele pode ser tanto os portugueses, quanto os holandeses, e que, enfim, a paz é falsa e a “guerra continua e as pessoas vão continuar se matando, se torturando, se endoicando”, enquanto houver os que se iludem e começam a feder “a palácio” (BUARQUE; GUERRA, p. 77).

Entretanto, Souto pode ser tomado como negativo ao “eu” por dois motivos: o primeiro, porque não trai apenas por amor a terra, mas também sem ter um porquê definido (trai por dinheiro ou “por convicção”, sem saber a quem trai ou sabendo, ou seja, trai “por trair” simplesmente (BUARQUE; GUERRA, p. 63)); o segundo, porque, sendo assim, é capaz de trair, por inveja ou por qualquer outro motivo, até o seu igual, Calabar, entregando-o aos portugueses.

Porque se assemelha a Calabar, mesmo sem ter nascido de sua interioridade, mas é o responsável pela morte trágica dele, sendo

iminentemente um traidor sem limites, poderíamos dizer que Souto é o “duplo” que se opõe ao “eu” e pertenceria à categoria do “perseguidor” (KEPPLER, 1972): o “eu” que fora excluído e, por isso, flagela o seu igual leva-o, na maior parte das vezes, a um desfecho trágico ou de morte.

O momento que concretiza Anna como o duplo de Calabar vem por meio de uma rubrica: “Anna canta para Bárbara e Bárbara canta para Calabar, mas Calabar nesse momento tem o rosto de Anna.” (BUARQUE; GUERRA, p. 46).

Bárbara está coberta pelo sangue do amado e chora a perda do seu homem; Anna também perdera amados, mas soube enterrá-los e se acostumar aos amores passageiros. Neste momento, “abraçadas, de joelhos, como um corpo só, ligadas pelo sangue de Calabar” (BUARQUE; GUERRA, p. 46), as duas cantam:

BÁRBARA: O meu destino é caminhar assim/desesperada e nua/sabendo que no fim da noite/Serei tua. [...] ANNA: Deixa eu te proteger do mal/Dos medos e da chuva/Acumulando de prazeres/Teu leito de viúva. [...] Vamos ceder, enfim, à tentação/Das nossas bocas cruas/e mergulhar no poço escuro/de nós duas. BÁRBARA: E vou viver agonizando/Uma paixão vadia/Maravilhosa e transbordante/Feito uma hemorragia. [...] (BUARQUE; GUERRA, p. 47).

O canto causou muita polêmica na época, não só pela “paixão vadia” elogiada, mas também e principalmente, por essa ser representada tanto pelo “eu” Calabar com Bárbara, quanto pela união homossexual entre Anna e Bárbara.

Atentamos para o fato de que é Anna de Amsterdam a figura principal dos banquetes e orgias encenados durante o enredo. Além disso, é ela quem canta, com todas as metáforas possíveis, a música “Não existe pecado do lado de baixo do Equador” (BUARQUE; GUERRA, p. 49). Sendo assim, Anna representa a alegria e a sexualidade plena: o pecado safado, o realizado pelas pessoas inundadas por riachos de amor, o dos que, sendo brasileiros ou estrangeiros, se lambuzam e gozam nos prazeres dos órgãos sexuais. Observamos ainda que esta sexualidade plena também está presente no amor de Calabar e Bárbara, uma vez que a relação entre ambos é feita de carne, de gozos e de sofrimentos (como nos conota trechos da música *Tatuagem*: “Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva,/ marcada a frio, a ferro e fogo/ em carne viva.” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 33).

Mas, como já dissemos, o escândalo maior ocorreu porque a moralidade do tempo da escrita era pela família convencional (formada por

um homem e uma mulher) e os autores trouxeram um casal formado por duas mulheres.

Aos que reprovaram (ou reprovam) a formação desse duplo “bem-amado”, lembramos que, em *O Banquete* (380 a.C.), a personagem de Aristófanes fala não só dos seres andrógenos que foram cindidos em homem e mulher, mas também dos descendentes de Hélios (masculino) e de Geia (feminino) que têm no outro do mesmo sexo sua metade complementar. Desse modo, a união eu e duplo não se dá somente entre os de sexo oposto, mas sim entre todos os unos que foram separados.

Sendo assim, Bárbara é o duplo de Calabar porque representa o uno que fora cindido. Já Anna o é porque, assim como ele, vive a sexualidade plena do amor que transgride a moralidade de um tempo.

Porém, Bárbara não permanece com Anna, pois não pode concordar com aquilo que Chico Buarque designara, ao cantar a música *Vence na vida quem diz sim* para o especial da Rede Bandeirantes, como uma “moral duvidosa da história”.

Bárbara ouve Anna cantar essa música, porém decide trair não somente a moral da sexualidade, mas também a política. Sendo assim, decide dizer “não” cantando no proscênio:

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 cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz. (BUARQUE; GUERRA, p. 90)

“ESPERAIS UM EPÍLOGO DO QUE VOS DISSE ATÉ AGORA?”

A última vez que Bárbara se dirige ao público é para evidenciar que a obra que fora encenada não se encerra no palco: “Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, oh celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.” (BUARQUE; GUERRA, p. 93).

Como obra pautada na concepção moderna de teatro, *Calabar* colocou o espectador diante da ação, mas quebrou a possível empatia dos que estão na plateia para que esses, mais do que pessoas a se verem no palco,

percebam que o teatro é o maior dos duplos existentes, pois ele é a imagem e representação do que foi e é a vida vivida pelos seres humanos.

Desse modo, não cabe ao enredo dar soluções, cabe sim ao homem conscientizar-se das várias traições que existem e, como iniciado nos mistérios da traição, escolher o caminho a ser seguido.

Mas não poderíamos deixar de salientar que Ruy Guerra e Chico Buarque parecem ter escolhido, dentre tantas traições apresentadas, a que deve ser a cobra-de-vidro e se propagar: a traição cometida por Bárbara, traidora que é o “duplo” de Calabar e que acredita no amor sem limites, na terra a ser amada e nas liberdades tomadas pelos que escolhem lutar contra os que ainda os querem calar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. *O freudismo: um esboço crítico*. (trad. de Paulo Bezerra). São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAVO. *Duplo*. (in) BRUNEL, Pierre (dir.). *Dicionário de mitos literários*. (trad. Carlos Sussekind... [et al.]). Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Estudos de teatro*. (trad. Fiama Pais Bandão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1975.

_____. *Calabar, o elogio da traição ou Chico canta*. São Paulo: Abril, 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de Lima. *Dicionário do Teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

KEPPLER, Carl F. *The literature of the second self*. Arizona: Press Tucson, 1972.

LIMA, M. de Oliveira. *Pernambuco seu desenvolvimento histórico*. 3ª edição. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1997.

LOPONDO, L. (Org.); ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (Org.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Editora da Universidade Mackenzie, 2011.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates. Banquete*. (trad. Jean Melville). São Paulo: Martin Claret, 2002.

SCHALKWIJK, Frans Leonard. *Por que Calabar?* Disponível em <http://www.longoalcance.com.br/brecife/calabar/calabar1.htm>. Acesso em 04/mar./2012.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia e fenomenológica*. (trad. e notas de Paulo Perdigão). Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

Data de recebimento: 15 fev. 2013.

Data de aprovação: 30 abril 2013.