

CALABAR OU O SILÊNCIO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p372-390>

Adelia Bezerra de Menezes

RESUMO

Calabar ou o silêncio. Depois de apontar a “funcionalidade” da poesia e da prosa num texto teatral, propôs-se demonstrar que a temática fundamental de “Calabar ou o Elogio à Traição”, de Chico Buarque e Ruy Guerra é antes a questão do silêncio imposto, do que a “traição” (que no entanto comparece explicitamente no título e estigmatiza a ação de quase todas as personagens.) Identificam-se as várias modulações do silêncio imposto pela repressão, desde a censura, o apagamento da memória, o medo silente dos que calam, até a situação limite do silêncio, que é a morte. Mas há também na peça a contrapartida perversa do silêncio, o seu avesso: o silêncio conspurcado pela delação voluntária, o rompimento do “sigilo da confissão” para informar os donos do poder; o silêncio violentado na tortura, que faz o preso falar, e o silêncio driblado pela força da palavra poética, que o rompe — é o silêncio enfrentado no nível formal, quando Bárbara, repetindo o refrão “CALA a boca BÁRbara” faz ressoar o nome proibido, fragmentado em sílabas, CALABAR. E aponta-se que esse silêncio (imposto pela censura, violado, radicalizado na morte, driblado) é o traço estrutural da sociedade que engendrou esse texto, início da década de 70, tempos da Ditadura implantada pelo Golpe de 64. Como ensina Antonio Candido, o “externo”, quer dizer, o social, tornou-se “interno”, elemento estruturante da obra. O “Cala a boca” pulsa em Calabar.

PALAVRAS-CHAVE: “Calabar ou o Elogio da Traição”; Chico Buarque e Ruy Guerra; Silêncio imposto; Repressão; Ditadura Militar.

ABSTRACT

Calabar or the Silence. After pointing out the “functionality” of poetry and prose in a theatrical text, we proposed to demonstrate that the fundamental theme of “Calabar or the Praise of Treason”, by Chico Buarque and Ruy Guerra is rather the issue of imposed silence, than the “Treason” (which, however, appears explicitly in the title and stigmatizes the action of almost all the characters.) The various modulations of the silence imposed by repression are identified, from censorship, the erasure of memory, the fear of those who remain silent, until the limit situation of silence, which is death. But there is also in the play the perverse counterpart of silence: the silence compelled by voluntary denunciation, the breaking of the “secrecy of confession” to inform those in power; the silence violated during torture, which makes the prisoner speak, and the silence circumvented by the force of poetic words, which breaks it — is the silence faced at the formal level, when Bárbara, repeating the refrain “Shut up, Barbara” — “CALA a boca BARbara” — makes the sound resound forbidden name, fragmented into syllables, CALABAR. And it is pointed out that this silence (imposed by censorship, violated, radicalized in death, circumvented) is the structural feature of the society that engendered this text, at the beginning of the 70s, times of the Dictatorship implemented by the Coup of 64. As Antonio Candido teaches, the “external”, that is, the social, became “internal”, a structuring element of the work. “*Cala a boca*” pulses in *Calabar*.

KEYWORDS: “Calabar or the Praise of Treason”; Chico Buarque and Ruy Guerra; Imposed silence; Repression; Military Dictatorship.

Nas peças de teatro de Chico Buarque há sempre a presença marcante de canções, numerosas, de altíssima qualidade e que por vezes ganham autonomia, sendo percebidas pelo público como objetos independentes, desvinculadas do contexto dramático-narrativo do qual fazem parte. É assim que em “Calabar: o Elogio da Traição”¹, que Chico criou em parceria com Ruy Guerra, as canções — um elenco de espantosas obras primas que, segundo declaração do próprio Chico, por vezes precederam a escrita do texto dramático, fornecem uma espinha dorsal à peça.²

A voltagem lírica da obra, é garantida pelas canções de amor, de alta qualidade (“Cala a boca Bárbara”, “Tire as mãos de mim”, “Tatuagem”, “Você vai me seguir”, “Fortaleza”, “Anna e Barbara”), sendo que, por seu lado, o texto, bem como a encenação de Fernando Peixoto, tende para a sátira, o burlesco, o deboche. Essa mesma dicção irônica marcará as canções “Vence na vida quem diz sim”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Boi Voador”, “Anna de Amsterdã”. Quanto a “Fado tropical” — que

¹ Há duas versões desse texto: a primeira, publicada em 1973, por ocasião da primeira tentativa de encenação da peça, abortada pela censura; e a segunda, com várias modificações, que saiu em 1980 (quando, finalmente a peça foi estreada) e que é aquela que utilizo: Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*. 39^a. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

² E aqui, uma advertência necessária: tratando-se de canções, em que a melodia exerce um papel de construtora do significado, e uma vez que só abordo as *letras*, há que se apelar para a memória musical do leitor. Numa linha semelhante, importa precisar que os meus comentários dirão respeito ao *texto* da peça, e não propriamente ao espetáculo, dirigido por Fernando Peixoto.

problematiza o conceito “pátria”, um dos motivos temáticos importantes da peça, cantado pela personagem Mathias de Albuquerque, Governador de Pernambuco — esconde nas dobras de um lirismo pungente (*Mas não sê tão ingrata /Não esquece quem te amou / E em tua densa mata /Se perdeu e se encontrou*) a ironia desmascaradora, que alude até ao “primeiro de abril” do Golpe de 64. Aliás, em sua fala inicial, Mathias, português de sangue mas brasileiro de nascimento, transita da prosa para a poesia e da prosa para a canção — como também farão outras personagens, ao longo da peça. E o que é extremamente interessante é que essa migração prosa-poesia-canção se dá não aleatoriamente, mas em momentos de intensificação do tônus emocional. Pois bem, tratando das diferenças entre teatro em verso e teatro em prosa, diz T. S. Eliot³ que “a poesia tem de justificar-se teatralmente, e não simplesmente ser bela poesia modelada numa forma teatral” (p. 106). A transição de prosa para verso, segundo Eliot, seria justificável “quando o autor deseja produzir esse choque, isto é, quando ele deseja transpor violentamente o auditório de um plano da realidade para outro” (p. 107). Mas diferentemente da época elisabethana, em que os personagens rústicos e mais humildes falavam em prosa, por vezes de baixo calão, enquanto os de categoria superior falavam em versos, aqui no caso de Chico, na fidelidade ao “pensamento radical” teorizado por Antonio Candido, e do qual Sergio Buarque tinha sido um dos militantes (focando a atenção no dominado, e não na elite⁴), também o povo fala em versos, como nas extraordinárias canções entoadas pela mameluca Bárbara, viúva de Calabar, pela prostituta Anna, e pela “arraia miúda”, como literalmente se nomeia o povaréu na peça, e que canta as canções de cunho satírico acima citadas. Mathias, que é da “elite” começa a falar em prosa, mas quando a emoção se intensifica, passa para a poesia, depois canta o *Fado tropical*, no qual se embute um soneto. E isso acontecerá com as demais personagens, como Souto, Nassau, Anna de Amsterdam etc. Ou com o

³ T. S. Eliot: “Poesia e Teatro”, in *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaios*. (trad. Maria Luiza Nogueira), Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972, pp 106-113.

⁴ “Pensamento radical”: a postura de se privilegiar o povo, não a elite; de focar antes o oprimido que o opressor. (Cf Antonio Candido: “Radicalismos”, in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3ª. ed. revista e ampliada, 1995.) É no recorte do “pensamento radical” que deve ser interpretada a fala de Bárbara, no 1º. Ato, em que ela se dirige ao público e pede que lhe prestem atenção: “Não a atenção que costumam prestar ao sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua.” (Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*, op. cit, p. 33).

povo, que por exemplo canta entusiasticamente “Boi voador não pode”. Diz ainda Eliot que a passagem para a poesia se fará “...quando a situação dramática já tenha chegado a um ponto de intensidade tal que a poesia se torne a fala natural, porque nesse momento a poesia é a única linguagem em que as emoções podem ser totalmente expressas.” (p. 109).

Com efeito, para Eliot, o verso, cujo efeito inconsciente sobre nós é ressaltado, não é uma simples formalização ou um efeito decorativo, mas intensifica o aspecto dramático. Creio que não será necessário explicitar que aquilo que Eliot declara a respeito de poesia pode ser transposto, com mais forte motivo, para a canção, vetor privilegiado de emoção. É o que também diz o filósofo Gianbatista Vico, no século XVII: “Os homens aliviam as grandes paixões através do canto, como se constata nos sumamente batidos por dor ou por alegria”.⁵

Insisto nesse *topos* de a poesia ser a linguagem em que as emoções podem ser expressas — que diz respeito ao “poder adâmico” da poesia. Mas além de o poeta deter essa capacidade de dar nome, a poesia é *condensação*, como queria Pound.⁶ Ela diz muito mais do que aquilo que seria formulado num texto em prosa, e abriga uma multiplicidade de significados. É assim que a canção “Cala a boca Bárbara”, que abre o espetáculo e que será retomada no seu centro dramático, condensa os *topoi* mais significativos da peça, como se verá mais adiante.

Antes, importa uma contextualização histórica: de 1630 a 1645, o Brasil foi ocupado pela Holanda, e as lutas entre portugueses e holandeses travadas aqui ressoam como eco das disputas que ocorriam na Europa. E havia interesses muito precisos em jogo, como o açúcar, imenso potencial econômico. Em “Calabar: o Elogio da Traição”, Chico Buarque e Ruy Guerra empreendem uma reconsideração do papel histórico dessa personagem, estigmatizado como o traidor por excelência na historiografia nacional. Protagonista ausente das cenas, mas em torno do qual tudo gira, Domingos Fernandes Calabar foi um mulato (ou um mameluco, segundo outras fontes) que, depois de lutar ao lado de Portugal, durante a ocupação dos holandeses

⁵Gianbattista Vico: *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2a. ed., São Paulo: Abril Cultural- Coleção “Os Pensadores” — 1979, aforisma 59.

⁶ Cf Ezra Pound: *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

passou para o lado destes, dando-lhes condições de vitória em várias batalhas. Mas, traído por um amigo, Souto, é entregue de volta aos portugueses, que o executarão. Não se trata, no entanto, de uma "reabilitação", no sentido de fazê-lo passar de bandido a herói, mas apenas uma tentativa de rever os fatos com olhos independentes, livres da ótica de Portugal, que, por ter sido o vencedor da guerra, foi quem orientou a interpretação histórica. Num diálogo entre Maurício de Nassau e o representante da Companhia das Índias Ocidentais, o que vale dizer, da Metrópole holandesa, está admiravelmente bem configurada a diferença de colonização proposta por Nassau e a que os portugueses realizavam aqui. Mas surgem também os índices das desavenças entre a ação civilizadora de Nassau e os interesses exclusiva e imediatisticamente financeiros da Companhia das Índias Ocidentais. Por isso, Nassau, com todas as suas contradições, mas que é a favor do liberalismo tanto econômico como religioso, contra a monocultura e impulsor do desenvolvimento artístico e científico para além do que permitiria a margem de lucro, é chamado de volta para a Holanda.

Quando a peça se inicia, Calabar já está preso pelos portugueses, que logo em seguida o enforcarão como traidor. Mas restou sua mulher, Bárbara, que conduzirá a trama da peça até o fim e que procurará, a fim de entender o seu homem, mergulhar até o fundo no seu mundo. Por isso, ela vivenciará a traição de uma maneira muito concreta, traindo afetivamente a memória do seu homem. Ela terá relações com Anna de Amsterdam, a prostituta que viera com as tropas holandesas para o Brasil, e que acaba se apaixonando por ela (e isso, diga-se de passagem, propiciará a primeira canção de temática lésbica da MPB, "Anna e Bárbara"); e sobretudo Bárbara acabará se entregando, nessa sua busca angustiada e apaixonada pelo sentido das coisas, a Souto, o homem que entregou Calabar aos portugueses, pois "estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele". Mas o quanto essa sua relação com Souto é circunstancial e responde ao objetivo de, paradoxalmente, aproximá-la de Calabar, aparece na belíssima canção "Tira as mãos de mim", em que Bárbara revela o que os dois homens significam para ela. É assim que ela se dirige ao traidor de Calabar: "Ele era mil/ tu és nenhum /Na guerra és vil/ na cama és mocho [...] E vê se o fogo dele /guardado em mim /te incendeia um pouco". Mas é sobretudo na estrofe subsequente que ela escancara a Souto sua ligação apaixonada com Calabar:

“Éramos nós / estreitos nós / enquanto tu / és laço frouxo”. É este um trocadilho expressivo, criado por “paronomásia”, e que consiste na utilização de palavras que se assemelham no som, mas que têm sentidos diferentes. Aqui, o primeiro *nós* é pronome pessoal, enquanto o segundo é substantivo. Esse significado de “laços apertados” contamina, num certo sentido, o pronome pessoal, revelando-lhe uma outra dimensão: *eu + ele* num vínculo intenso. Os dois *nós* semelhantes, ou melhor, idênticos no som (e na escrita) interagem no nível do significado, e dessa interação saem modificados, enriquecidos, interpenetrados.

Bárbara contrapõe uma traição afetiva à traição política de Calabar. Alias, esse amálgama de político / afetivo, a que se acrescentará o telúrico, marcará singularmente a canção — pedra angular do espetáculo, a que acima me referi, “Cala a boca Barbara”, a mais significativa da peça. Trata-se de uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira. Vamos a ela:

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 de 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

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Ele sabe dos segredos

Que ninguém ensina:

Onde guardo o meu prazer

Em que pântanos beber,

As vazantes,

As correntes,

Nos colchões de ferro

Ele é o meu parceiro

Nas campanhas, nos currais

Nas entranhas, quantos ais, ai

Cala a boca,

Olha a noite,

Cala a boca,

Olha o frio

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

(*Cala a boca, Bárbara*, p. 32-33)

Como se vê, é este um texto em que o corpo feminino, com a sexualidade feminina intensamente presente, se sobrepõe a elementos da terra: matas, rios, vazantes, enchentes, relva, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico: eles evocam a um só tempo a paisagem e uma geografia simbólica do corpo feminino, marcam inequívocas referências (por alusão e/ou analogia) à mulher. Chico Buarque aqui restaura a

expressão geográfica “braços de rio”, restaurando-a na sua literalidade, ou melhor, desvelando o mecanismo de composição de uma metáfora, através da aposição, em contiguidade, dos termos em comparação, “os meus rios/os meus braços”. Aí se efetiva, como via Vico⁷, teorizando sobre o processo de nomear, a projeção do corpo humano sobre a paisagem (braços / rios): o homem se faz regra do universo, ao dar nome às coisas inanimadas.

No entanto, essa terra/mulher não há que ser considerada só do ponto de vista telúrico-erótico, mas também do político: é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar. (Apesar de o conceito de “pátria” ser nesse contexto dos tempos coloniais do século XVII um assunto problemático.) Calabar era um “guerreiro”, ao mesmo tempo que “parceiro”, e a mulher que aí aparece é a guerrilheira, misturada ao combate e identificada com o país pelo qual se luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-terra, possuidora de trincheiras/entranhas, povoadas de ais (de dor e prazer, respectivamente). As bandeiras estão para os lençóis, assim como as trincheiras estão para as entranhas. Reitero: ao registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o político — o que é uma marca de Chico Buarque.

Quando Bárbara canta a canção no meio da peça, Calabar já está morto e esquartejado, executado pelos portugueses, que também promulgaram um edito de “*Damnatio memoriae*” (Condenação da memória), uma regra vigente desde o Império Romano, mas que se estendeu por toda a Idade Média e foi transplantada para o Brasil Colônia. É isso que atesta o pregão, em que o oficial, em meio a rufos de tambores, proclama a sentença de Calabar:

“Que seja morto de morte natural para sempre na forca... (Rufos)... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... (Rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos... (Rufos) [...] E seus bens confiscados e seus

⁷ Gianbattista Vico. *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2ª. ed., São Paulo: Abril Cultural — Coleção "Os Pensadores" — 1979.

descendentes declarados infames até a quinta geração ... (Rufos.)
 ... para que não perdurem na memória (Rufos.)” (p. 56)

Exigia-se não apenas que o nome do réu fosse apagado de qualquer registro onde pudesse figurar (como por exemplo, nas certidões de batismo), como também se proibia que esse nome fosse pronunciado. Mas restou sua mulher, Bárbara, que é quem canta a canção, e em quem ele está intensamente presente. Ela nunca o chama pelo nome: Calabar é o “ele” a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma⁸, com espantosa nitidez, à força da repetição quase obsessiva do refrão:

CALA a boca BÁRbara: CALABAR

Aquilo que Bárbara silencia, é o que reponta, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não dito, descobre-se o dito. No inter-dito, o dito. Interdito porque foi interditado (por injunções da censura) e interdito porque está dito entre as sílabas das palavras que constituem o refrão. O nome proibido ressoa, no tecido da linguagem. O essencial é aparentemente omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso.

Há mais: a partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o “Cala a boca” que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram: estávamos no ano de “Cálice” (Cale-se), que Chico compôs em 1973 com Gilberto Gil, em que a repressão do Governo Medici era a mais dura e em que o “silêncio imposto” tinha como limite o silêncio definitivo da morte. Mas doravante, aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o “Cala a boca” ao nome de *Calabar*. E o nome de Calabar conterá em parte o nome de Bárbara: fusão de amantes apaixonados.

A fragmentação do nome Calabar mimetiza o corpo esquartejado do herói, num primeiro momento; mas a força da poesia o restaurará numa unidade plena. Evoca-se aqui o corpo despedaçado de Orfeu, que readquire sua inteireza, na dialética órfica de morte-renascimento, sob o influxo do canto. Na mesma linha, e se formos para o universo mítico brasileiro, Calabar é cobra de vidro: uma vez partido, seus pedaços se

⁸ Cf Adelia Bezerra de Meneses. *Desenho Mágico. Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3ª. edição. (Primeira edição: 1982). Ver também uma primeira formulação dessa questão em Adelia Bezerra de Meneses Bolle (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico): *Chico Buarque de Hollanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 102.

recomporão, e ele surge pleno, restaurado, tanto no amor de Bárbara quanto na História. Não por acaso, a canção que se segue na peça é “Cobra de Vidro”, ameaçadora e contundente: “Presta atenção!”. Diz Bárbara a Anna:

“Sabe, é até bom eles pensarem em matar Calabar. Esquartejaram Calabar e espalharam por aí os seus pedaços. Mas Calabar não é um monte de sebo, não. Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada [...]. Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que a cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz”. (p. 69)

Eis a canção:

Aos quatro cantos o seu corpo

Partido

Banido

Aos quatro ventos os seus quartos

Seus cacos

De vidro

O seu veneno incomodando

A tua honra

O teu verão

Presta atenção

Aos quatro cantos as suas tripas

De graça

De sobra

Aos quatro ventos os seus quartos

Seus cacos

De cobra

O seu veneno arruinando

A tua filha

A plantação

Presta atenção

Aos quatro cantos seus ganidos

Seu grito

Medonho

Aos quatro ventos os seus quartos

Seus cacos

De sonho

O seu veneno temperando

A tua veia

O teu feijão

Presta atenção

Presta atenção

Presta atenção

Presta atenção (“Cobra de Vidro”, p. 69-70)

A alusão ao despedaçamento a que fora submetido o corpo do condenado estrutura a composição. De fato, retomando literalmente a expressão do Oficial no proclama do castigo a que seria submetido o réu, isto é, ter seu corpo esquartejado espalhado em múltiplos lugares, a canção reprisa as expressões “aos quatro cantos” e “aos quatro ventos”, e repete 3 vezes o verso que as amalgama: “aos quatro ventos os seus quartos” — em que há um jogo entre “quatro” e “quartos”, semântica e foneticamente embutidos em esquartejamento. E os cacos de Calabar serão a um só tempo cacos de vidro / de cobra / de sonho; há aí alusão a violência (vidro/cobra) mas também a utopia (sonho). O nome desse homem partido, despedaçado, transformado em

cacos, não figura no texto dessa canção, mas todos sabem quem é. O tempo da enunciação da canção (1972-3), de censura, sumiço de presos políticos, tortura e morte, é o que se pode chamar, com Drummond (referindo-se a uma outra ditadura, anterior, a do Estado Novo) “um tempo de homens partidos”⁹, mimetizando um tecido social fragmentado — ou, tomando-se ao pé da letra, uma época de seres humanos despedaçados. Calabar foi castigado, como sabemos, segundo o proclama da sua pena, “por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor”. A temática explícita da peça é a traição — que aparece desde o título, “Calabar. O elogio da traição” — e isso é corroborado unanimemente, por toda a crítica em peso. De fato, a traição não apenas estigmatiza o protagonista, como está presente nas ações de várias outras personagens: em Souto, que entrega o amigo aos portugueses, e confessa já ter várias vezes mudado de lado; no Frei Manoel, sempre ao lado do donos do poder; no Holandês que declara ser católico e servir à Holanda por conveniência, pretendendo ir a Roma buscar o perdão do papa, e voltar a ser católico, quando lhe pagarem o soldo atrasado; no Governador Mathias, que em confissão ao Frei conta ter chegado a pensar que, para a redenção da terra em que nasceu, uma aliança com os hereges holandeses seria legítima; no índio Camarão, desleal com sua raça, friamente conformado com o extermínio do seu povo (“minha raça começou a morrer no dia em que o primeiro civilizado botou o pé nas Américas”), orgulhoso de que seu nome não vá constar nos contos transmitidos aos últimos curumins, fadados ao desaparecimento, mas vá “ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre” ; no negro Henrique Dias, que fala ter sofrido na carne a chibata e a humilhação, mas por “prata, patrimônio e patente” se tornou capitão do mato e toca fogo nos quilombos, além de admitir a possibilidade de vir a ter escravos; em todo o pessoal graúdo não nomeado, apontado na confissão *in extremis* de Calabar. Além da já referida dupla traição afetiva de Bárbara à memória de seu amado. De fato, os vários tipos de ações dos “traidores” levam a uma reflexão sobre o que é a traição — mas ela consiste, reitero, apenas no tema manifesto da peça.

⁹ Carlos Drummond de Andrade. “Nosso Tempo” (de “A Rosa do Povo”). *Nova Reunião — 19 livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 3ª. edição, 1987, vol. I, p. 120.

Pois há um outro eixo temático, correlato, de que também venho tratando, e que se engendra do mesmo solo social de repressão e opressão política: o *silêncio*, nas suas várias modulações, presente não só como motivo temático, mas também no nível formal. Então, insisto: apesar de a traição se arvorar como assunto, em “Calabar: o elogio da traição”, é a questão do *silêncio imposto* o grande tema latente. Não apenas porque suas incidências sejam em número superior aos episódios de traição, mas porque é o silêncio que está entranhado nas tramas da peça. De fato, o “*Cala a boca*”, embutido no nome *Calabar* (portanto também presente no título da peça), é o que estrutura o conjunto. Seja o silêncio imposto pela repressão, que é a censura, e o apagamento da memória; seja a situação limite do silêncio, a morte, que cala para sempre; seja o silêncio determinado por Bárbara a Souto e demais companheiros, proibindo que eles pronunciem o nome de Calabar. (É verdade que, depois, Bárbara dá ordem para que Souto fale esse nome, o que ele mal consegue); seja o silêncio covarde que é consentimento ao horror (“Mas não tem um homem pra abrir a boca numa hora dessas. Nem digo abrir a boca pra salvar a vida de ninguém. Eu digo abrir a boca pra resguardar a própria dignidade.” diz Bárbara, à p. 61.)

Mas há também a contrapartida perversa do silêncio, o seu avesso: o silêncio infringido pela delação voluntária (caso de Souto); o silêncio transgredido pelo sacerdote que não respeita o sigilo da confissão e se presta a arrancar informações do condenado à beira da morte, passando-as aos donos do poder (caso do Frei); o silêncio quebrado, quando se ultrapassa agonicamente o limite da dor e, violentado pela tortura, o preso fala (caso do soldado louro). Aliás, pode ser que o torturado seja obrigado a dizer “sim”, como na canção “Vence na vida quem diz sim”. De fato, na 2^a e 3^a. estrofes registra-se a venalidade das pessoas que a tudo se submetem para “vencerem na vida”, mas na 1^a. alude-se muito especificamente à tortura: “Se te dói o corpo / diz que sim/ Torcem mais um pouco /diz que sim/ Se te dão um soco/ diz que sim/ Se te deixam louco/ diz que sim / Se te babam no cangote/ mordem o decote / se te alisam com o chicote / olha bem pra mim. / Vence na vida quem diz sim” (p. 58).

Vou me demorar nesse avesso agônico do silêncio, a tortura. A primeira marcação cênica registra “Um vulto num instrumento de tortura”, e “gemidos” (p. 29);

logo em seguida a coisa se tornará mais precisa: “Noutro canto, dois soldados garroteiam um prisioneiro louro, que solta um grito lancinante” (p.30). E páginas adiante, no momento em que Calabar morre, dizem as rubricas: “Último rufar de tambor misturado ao grito lancinante” (p. 57). Impossível não se fazer uma associação com os versos de “Cálice” (Cale-se), que Chico compôs com Gilberto Gil no mesmo ano de 1973:

Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

Da mesma maneira, os versos anteriores dessa canção, “Como é difícil acordar calado/ se na calada da noite eu me dano”, remetem a *Calabar*, bem como o refrão “Pai, afasta de mim esse cálice/ de vinho tinto de sangue” — que aliás tem a ver com o sangue na bacia (do esquartejamento) presente em cena, que Bárbara remexe (p.67). Mas o que é fundamental é constatar-se que o *silêncio* (imposto, violado, driblado, radicalizado na morte), é o traço estrutural da sociedade, desgraçadamente presente nos tempos da enunciação da peça, início dos anos 70, governo Médici, pós AI 5, quando Chico Buarque e Ruy Guerra a compõem. Era o auge da repressão, auge da censura — com a qual o próprio Chico tanto sofreu, tendo que exilar-se, para escapar da prisão.

Esse início da década de 70 eram anos do funcionamento macabro do DOI-CODI (Departamento de Operações de Informações — Centro de Operações de Defesa Interna: uma agência de repressão política subordinada ao Exército), do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), da OBAN (Operação Bandeirantes); do CENIMAR — Centro de Informações da Marinha, situado no Rio de Janeiro; da Casa da Morte, situada em Petrópolis. Espaços e instituições governamentais de tortura e assassinatos, registrados pela memória de quem vivenciou a época, no recorte de uma história oral, mas que ganhou rastreamento sistemático e registro documental com o livro “Brasil: Nunca Mais”¹⁰, fruto de um projeto coordenado por Dom Paulo Evaristo Arns e pelo Pastor James Wright, defensores dos Direitos Humanos durante a Ditadura. Essa publicação é fruto de um projeto em que um grupo de especialistas, trabalhando sigilosamente,

¹⁰ Arquidiocese de São Paulo: *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

reuniu as cópias da quase totalidade dos processos políticos que transitaram pela Justiça Militar brasileira de abril de 1964 a março de 1979: uma documentação oficial que intentava legalizar a repressão política — portanto, um material produzido pelas próprias autoridades responsáveis pelas prisões, torturas e mortes de presos políticos, gerando provas irrefutáveis. Publicado em 1985, esse livro obteve mais de 40 reedições, e tornou-se um documento histórico imprescindível.

A tortura era algo tão “familiar” naqueles anos 70, que não havia pudores em torná-la pública, chegando-se ao absurdo de ela vir a ser incorporada numa parada militar. É assim que em Belo Horizonte, em 5 de fevereiro de 1970, por ocasião da formatura da primeira turma de alunos da “Guarda Rural Indígena”, dois indígenas desfilaram carregando um homem dependurado num pau de arara)¹¹ — dito em outras palavras, expunha-se num desfile militar (como procedimento de intimidação) um torturado ao vivo, diante do povo nas ruas, incluindo crianças. Essa imagem, que por conta da censura à mídia não foi veiculada na época, ressurgiu 42 anos depois de gravada, pelas mãos do pesquisador Marcelo Zelic, do Grupo “Tortura nunca mais / SP”, que coordenou a pesquisa “Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade”.¹² Tal episódio brutal ilustra magistralmente a repressão e nos leva a concluir que os indígenas recrutados para essa tal “Guarda Rural indígena” tinham o aprendizado da tortura como uma das disciplinas do *Curriculum*. Aliás, correlatamente, devemos ao trabalho posterior da Comissão Nacional da Verdade (instalada em 2012), que se tornasse um pouco mais conhecida a dimensão do extermínio indígena praticado durante a Ditadura Militar, do golpe de 64.

Voltemos a *Calabar*. Como vimos, a peça incorporou em sua estrutura a tortura e o silêncio imposto que estigmatizaram os tempos em que ela foi criada. Trata-se daquilo que Antonio Candido, abordando a relação entre a obra e o solo cultural que a engendrou, descreve como elemento “externo”, isto é, o social, que se torna elemento

¹¹ Laura Capriglione: “Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena (GRIN)”. *Folha de S. Paulo*. “Ilustríssima”. 11/11/2012 [https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml]. Acesso a 17/08/2024.

¹² Laura Capriglione, idem.

“interno” à obra, integrante da sua estrutura, tornando-se um tornando-se um *fator da própria construção artística*.¹³

Mas além disso, houve um instigante paralelismo de situação entre aquilo que se passou com a personagem histórica Calabar, no século XVII, e a peça *Calabar*, no século XX, proibida às vésperas de sua estreia. Numa publicação de 1980, na Introdução a uma *Antologia* de Chico Buarque que organizei para a Editora Abril, eu escrevi, sobre o que chamei de “caso de censura extrema”:

“a peça *Calabar*, que Chico escrevera em parceria com Ruy Guerra, foi censurada, e a imprensa, impedida de notificar a proibição. Era a repetição histórica, em 1973, daquilo que, na peça, se passava no século XVII. Diz o Frei (personagem da peça) a Bárbara, viúva de Calabar: “Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser a contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar” calar.”¹⁴

“Texto profético?”, perguntava eu então.

De fato, em 1973 o General da Polícia Federal Antonio Bandeira proibiu a peça, proibiu o nome Calabar¹⁵ e, como se não bastasse, proibiu que a proibição fosse noticiada. Era a “*Damnatio Memoriae*” versão década de 1970, no Brasil sob ditadura”. De fato, na peça “*Calabar*” pulsa o “*Cala a boca*”; mas o poder inquietante que têm os poetas de lidar com a palavra transgride o silêncio.

¹³ Antonio Candido: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3a. ed. revista, 1973, p.7.

¹⁴ Adelia Bezerra de Meneses Bolle: (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico). *Chico Buarque de Hellanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 7-8.

¹⁵ Numa entrevista de 1974 ao *Jornal do Comércio*, o diretor Fernando Peixoto se refere à peça que dirigira, mas que não pode estrear, como “a peça inominável”. Cf Peixoto, Fernando: *Teatro em Pedacos*, 2ª ed., São Paulo: Editora Hucitec, 1989, p. 173. (Apud Christian Alves Martins: *A Recepção de “Calabar, o Elogio da Traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Curitiba: Editora CRV, 2020, p. 139).

REFERÊNCIAS

- ARQUIOCESSE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nosso Tempo” (de “A Rosa do Povo”). *Nova Reunião — 19 livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 3ª. edição, 1987, vol. I, p. 120.
- BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 39ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”, in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3ª. ed. revista e ampliada, 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3a. ed. revista, 1973, p.7.
- CAPRIGLIONE, Laura. “Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena (GRIN)”. *Folha de S. Paulo*. “Ilustríssima”. 11/11/2012 [https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml]. Acesso a 17/08/2024.
- ELIOT, T. S. “Poesia e Teatro”, in *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaio*. (trad. Maria Luiza Nogueira) Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972, pp 106-113).
- MARTINS, Christian Alves. *A Recepção de “Calabar, o Elogio da Traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Curitiba: Editora CRV, 2020, p.139).
- MENESES, Adelia Bezerra de. *Desenho Mágico. Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3ª edição. (Primeira edição: 1982).
- _____. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2001, 2ª. ed. (Primeira edição: 2000).
- MEMESES-BOLLE, Adelia Bezerra de: (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico). *Chico Buarque de Hollanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 7-8.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*, 2ª ed., São Paulo: Editora Hucitec, 1989, p. 173.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- VICO, Gianbattista. *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2a. ed., São Paulo: Abril Cultural- Coleção “Os Pensadores” — 1979, aforisma 59.

Canções de Chico Buarque e Ruy Guerra

(letras constantes do texto da peça de Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*. 39ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017):

“Cala a boca, Bárbara” – p. 32-33

“Fado Tropical” – p.40-42

“Anna de Amsterdã” – p.51-52

“Vence na vida quem diz sim” – p.58, 59-60, 63-64

“Cobra de vidro” – p.69

“Tira as mãos de mim” – p.86-87

“Boi voador não pode” – p. 91

“Anna e Bárbara” – p.103

Adelia Bezerra de Menezes deu aulas de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP e na UNICAMP e de Literatura Brasileira na Universidade Técnica de Berlim (Leitorado). Publicou vários livros, entre os quais se destacam *Desenho Mágico — Poesia e Política em Chico Buarque* (Prêmio Jabuti de 1982); *Militância Cultural. A Maria Antonia nos anos 60*; e *Chico Buarque ou a Poesia Resistente (Ensaio sobre as letras de Canções Recentes)*.