

A memória discursiva de *Calabar*¹

(The discourse memory on *Calabar*)

Washington Mota Menezes²

RESUMO:

O presente artigo investiga os investimentos autorais de Chico Buarque e Ruy Guerra na obra dramático-musical *Calabar – O elogio da traição*. Analisamos como se dá o embate polêmico entre os posicionamentos dos autores e a política de silenciamento da Censura durante a ditadura militar no Brasil. Respondendo ao silêncio oficial, os autores driblam as imposições, deslocam os sentidos e constroem novas significações que nos fazem compreender diferentemente a História.

Palavras-chave: autoria, paratopia, memória discursiva, Chico Buarque, *Calabar*.

ABSTRACT:

The present article investigates the authorship of Chico Buarque and Ruy Guerra upon the dramatic-musical work *Calabar – O elogio da traição* (*Calabar – the praise of treason*). We analyzed the polemical intercourse between the authors and the policy of silence of the Censorship during the military dictatorship in Brazil. Answering the official silence, the authors deceive the impositions, shift the meanings and build up new significations which make us comprehend History differently.

Key-words: authorship, paratopy, discourse memory, Chico Buarque, *Calabar*.

*Quem que faz fraca gente,
Calabar-Camarão?
Ou santelmos delírios
Ou sírios
Das gargantas do Cão?
(O Guesa, Sousândrade)*

*Torcida indígena a favor de um imperialismo “civilizador”.
Leitor pequeno-burguês, não será você?
No Brasil há duas correntes de opinião:
os que acreditam que a guerra holandesa acabou
e os que sabem perfeitamente que ela continua,
através de fundings, empréstimos e tomadas de poder
por este ou aquele grupo calabarista.
(O Sul-Americano Calabar, Oswald de Andrade)*

A obra dramático-musical *Calabar – o elogio da traição* foi publicado em 1973. O processo envolvendo a produção da peça sofreu um daqueles embargos tão comuns na época da ditadura

¹ Este artigo foi elaborado a partir da minha Dissertação de Mestrado *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical de Chico Buarque* (PPGL/UFC, 2005).

² Professor de Literatura Inglesa: Drama, na Universidade Estadual do Ceará (UECE). Contato: washmene@yahoo.com.br.

militar no Brasil – a censura – tendo o espetáculo sido encenado somente em 1979, após o início da abertura política.

O texto – uma parceria de Chico Buarque com o cineasta Ruy Guerra – conta as desventuras de Calabar, personagem histórico da colonização de Pernambuco, que foi morto quando “entregou” os portugueses aos holandeses. Durante a ocupação do Nordeste pela Holanda (1630-1654), o guerrilheiro alagoano Domingos Fernandes Calabar optou por servir ao invasor flamengo e terminou esquartejado, em Porto Calvo, pelas tropas lusitanas.

A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra revive um dos mais polêmicos episódios da nossa História, quando o Brasil pertencia à Coroa Espanhola – sendo, portanto, a colônia de uma colônia – e suscita a pergunta que dá mote ao texto, e que foi do mesmo modo levantada por vários historiadores e escritores, dentre eles, o também alagoano Lêdo Ivo (1985: 14-15), em seu poema dramático *Calabar*:

O ESCRIVENTE:

(...)
Mal perguntando, pergunto
a quem traiu Calabar?
A que pátria trai aquele
que não tem pátria nenhuma
e é soprado em toda parte
como o vento e a espuma?
A que pátria trai aquele
que, montado em seu cavalo
ou escondido na duna,
sendo o seu próprio soldado
marcha incógnito na bruma
e da noite segue a esteira
na sua terra estrangeira?

Já no *Prefácio de Calabar – o elogio da traição* (de agora em diante, *C-ET*), os autores discorrem sobre o problema que justifica o subtítulo da peça.

Ruy Guerra - Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade.³

Usando referências interdiscursivas com a obra *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, os autores – assim como o filósofo holandês havia feito com relação ao conceito de *loucura* – desconstruem os valores comumente atribuídos à *traição*, e põem essa noção em uma dimensão mais ampla e cheia de ambiguidades.

3 De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DEC-PUC, Rio, 1973. No prefácio da 20ª edição (1995), a citação se encontra na p. x.

Retomando as observações de Maingueneau (2001) sobre a relação entre *gênero* e *posicionamento*, percebemos na obra *Calabar*, a filiação “antropofágica” dos autores a um gênero do discurso filosófico, o *elogio*, considerado um *gênero apologético*, isto é, aquele através do qual se faz a defesa de determinado conceito ou teoria.

Destaquemos a canção que encerra a peça, homônima ao subtítulo:⁴

(*Todo o elenco canta “O Elogio da Traição”*):

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil

O que é bom pro galego é bom pro Brasil
O que é bom pro grego é bom pro Brasil
O que é bom pra troiano é bom pro Brasil
O que é bom pra baiano é bom pro Brasil
O que é bom pra inglês é bom pro Brasil
O que é bom pra vocês é bom pro Brasil

O que é bom pra mamãe é bom pro Brasil
O que é bom pra neném é bom pro Brasil
O que é bom pra fulano é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
(.....)

Em uma letra quilométrica, na qual se substitui apenas o primeiro topônimo, “*até baixar o pano*”, esta canção nada mais é do que uma apoteose carnavalizante, um epílogo apologético para a discussão sobre a traição, sempre na esteira da discussão sobre a loucura.

BÁRBARA: Ah, agora está explicado. Você nunca entendeu a luta de Calabar. Nem podia entender porque você está louco.

SOUTO: Não, a minha loucura é a lucidez. Louco é quem faz perguntas que não pode responder, ou porque não sabe a resposta, ou porque o preço da resposta certa é a própria vida. Se tem um louco nessa história, o seu nome é Domingos Fernandes Calabar.

BÁRBARA: Basta! Você está proibido de pronunciar esse nome!

SOUTO: Louco, sim! Calabar era um louco! Porque de uma dúvida ele fez uma certeza!⁵

4 C-ET, p. 119-120.

5 C-ET, p. 54-55.

Assim como o renascentista holandês causara polêmica com sua obra em tom de pilhéria ou, em suas próprias palavras, pilhéria “com um fundo de seriedade”, talvez mais proveitosa do que “profundos e luminosos temas”,⁶ também a linguagem carnalizante dos autores brasileiros não passou incólume ao viés da Censura Oficial.⁷

Ao analisar a obra de Chico Buarque, é quase impossível não nos depararmos com o problema da Censura. Aliás, por ter permeado quase meio século da História do Brasil, a Censura está presente em nossa memória histórica. Parece-nos difícil lidar com os discursos político e artístico sem remeter a essa memória.

A censura, instituição maior de restrição ideológica, funciona como uma espécie de “controladora social da linguagem” e está presente, com maior ou menor força, em todas as práticas discursivas. A Censura Oficial dos regimes autoritários tem, mais fortemente, a pretensão de elaborar valores cristalizados para todas as esferas: política, artística, moral etc.

Mesmo correndo o risco de atribuir demasiada elasticidade aos conceitos de Maingueneau (2000: 173) – e aqui seguimos o caminho traçado por Erasmo de Rotterdam, Chico Buarque e Ruy Guerra – arriscaríamos dizer que o discurso jurídico da Censura tem todas as características de um *discurso constituinte*, posto que faz parte da natureza deste tentar negar a interação que há entre os diversos discursos de modo a submetê-los a seus princípios.

Legitimando-se pela construção de um lugar enunciativo hierarquicamente acima dos outros, o discurso da Censura tem a pretensão de *dar sentido aos atos da coletividade*. Como qualquer outro, o discurso da Censura constitui-se pela relação de forças que se instala no interdiscurso. De caráter heterogêneo, trabalha de modo a valer para todas as instâncias sociais e, obviamente, para todas as práticas discursivas.

Apoiando-se, sobretudo, no discurso jurídico, o qual, juntamente com os discursos filosófico, religioso, literário e científico, tem a pretensão de referencial constituinte, o discurso da Censura tenta agregar as outras práticas em torno de si.

Segundo Maingueneau (*op.cit.*: 170), para não se autorizarem por si mesmos, os discursos constituintes “devem aparecer como ligados a uma fonte legitimante”. Sendo ao mesmo tempo auto e heteroconstituinte, é no viés da Justiça que os gestos enunciativos do Discurso Oficial se legitimam: através do estabelecimento de leis (Atos Institucionais, Medidas Provisórias etc.); pela criação de órgãos oficiais de controle (DOPS, DIP, SNI⁸ etc.); pela interferência na elaboração de programas de ensino e de matérias e livros didáticos (MOBRAL, História [Oficial] do Brasil, Moral e Cívica, OSPB⁹ etc.) e mesmo pelo uso das diversas mídias tecnológicas (o programa *A Voz do Brasil*, no rádio, ou os diversos pronunciamentos oficiais em cadeia, na televisão etc.).

Se utiliza, por meios jurídicos, dos discursos pedagógico e midiático para se respaldar, a Censura parece também sustentar-se sobre o discurso religioso, no que diz respeito à manutenção da ordem moral e dos bons costumes. Muitas das ações dos censores – talvez a maioria – recaíam sobre questões relativas à moral, como lembra Chico Buarque em entrevista com Ney Matogrosso, na qual o compositor aponta o “subversivo” intérprete dos Secos & Molhados como o “arquétipo do atentado à moral e aos bons costumes”.¹⁰

6 Erasmo a Thomas More, *Saúde*, introdução a *Elogio da Loucura*. (ROTTERDAM, 2000: 11-13).

7 A maiúscula será utilizada, de agora em diante, para distinguir a Censura Oficial – do Estado – da censura cotidiana – da religião, da família etc. Embora saibamos que uma interfere necessariamente na outra, entendemos que se tratam de instâncias discursivas diferentes.

8 Respectivamente, Departamento de Operação da Polícia Secreta, Departamento de Inteligência e Propaganda e Serviço Nacional de Inteligência.

9 Organização Social e Política do Brasil.

10 Cf. a entrevista disponível no vídeo *Um Brasileiro – Ney Matogrosso interpreta Chico Buarque* (1996).

Obviamente, o discurso Oficial também tentou agregar a atuação da prática literomusical, através da elaboração de diversos Hinos – fortes símbolos nacionais – e canções com teor nacionalista. Lembremos aqui, um dos sucessos da dupla Don e Ravel – *Eu te amo, meu Brasil/Eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil...* – em perfeita consonância com o lema *Brasil: ame-o ou deixe-o*, de teor autoritário e ufanista, o que nos faz recordar, do ponto de vista ideológico, a atuação dos sambas de exaltação de Ari Barroso, na época no Estado Novo. Até mesmo algumas canções de Chico Buarque tentaram ser utilizadas pelo regime ditatorial, como *A banda* (1966) e *Carolina* (1968), aquela compondo o repertório permanente e quase obrigatório das bandas militares que proliferavam na época, e esta sendo gravada por Aguinaldo Rayol num LP com as doze preferidas do General Costa e Silva (WERNECK, 1989: 76).

Grande parte dos posicionamentos literomusicais, no entanto, polemizavam abertamente contra o discurso injuntivo Oficial. A MPB, por exemplo, prática cancionista preocupada com as questões sociais, elaborava seus discursos em relação conflituosa com o discurso da Censura. O mesmo poderíamos afirmar com relação aos posicionamentos da prática teatral, principalmente aquele engajado na construção de um teatro *nacional-popular*, do qual a obra de Chico Buarque faria parte, na tentativa de dar continuidade aos trabalhos pioneiros do Teatro de Arena e do Grupo Opinião.

Aqui, interessa-nos a maneira como o discurso da Censura trabalha com relação à prática dramático-musical brasileira – e vice-versa – entendendo que ambos se constituem no mesmo espaço histórico de significação. Mais especificamente, tentaremos perceber de que modo esse embate enunciativo interfere na maneira como os sentidos circulam.

Ressaltemos que nem todos os sentidos são proibidos, mas apenas aqueles que, de algum modo, entram em conflito com o discurso Oficial. E é justamente pelas frestas que se instalam os novos sentidos, ou melhor, os mesmos sentidos, com nova roupagem. Entre sentidos proibidos e sentidos permitidos, o sujeito, condenado a significar, em vez de se calar, se esquia.

No intuito de controlar a circulação de certos sentidos, o discurso da Censura interfere diretamente na questão da autoria.

...impede-se que o sujeito, na relação com o dizível, se identifique com certas regiões do dizer pelas quais ele se representa como (socialmente) responsável, como autor (ORLANDI, 2002: 107).

Lembremos a associação de Foucault (2002: 56), reiterada por Chartier (1999: 44), entre a função-autor e o sistema de leis, tendo o primeiro surgido como uma necessidade de punição jurídica, devido à possibilidade de transgressão de seus discursos.

Em uma espécie de “lapso consciente”, a obra de Chico e seu público “traem” a Memória Oficial. Pelo interdito de sua obra, é como figura autoral que o sujeito Chico Buarque foi atingido.¹¹ Tendo sido elevado à posição de porta-voz dos anseios de uma camada da população contra o regime de Censura – juntamente com a MPB e o teatro com preocupações políticas, práticas das quais se tornou um dos maiores enunciadores – o autor Chico Buarque respondeu ao Silêncio com o silêncio: “*odeio o ouvinte de memória fiel demais*”.

Segundo Orlandi (*op. cit.*), há várias maneiras de se compreender o silêncio. O silêncio pode ser entendido como ato constitutivo do discurso, posto que, sempre que se diz alguma coisa, se deixa de dizer outras. As palavras estariam, assim, carregadas de silêncio.

¹¹ É interessante o destaque que Orlandi (*op. cit.*: 116) dá para a ambiguidade da palavra francesa “interdire”, a qual pode ser entendida tanto como proibição total (“interditar”), quanto como permissão parcial (“dizer entre”).

Noutro nível, podemos encontrar o que a autora denomina *política do silêncio*, aquela que *dispõe as cisões entre o dizer e o não dizer*. Pensamos aqui no silêncio *local*, o *silenciamento*, a censura.

A censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proibem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições (*id. ibid.*, p. 107).

Assim configurado, o discurso da Censura faz convergir as ideias de *autoria*, *autoridade* e *autoritarismo*. Na tentativa de calar a voz autoral, a Censura dos regimes totalitários vê-se na autoridade (Oficial) de delimitar os sentidos em circulação, evitando o debate e a polêmica. Tende-se ao discurso autoritário: monossêmico e irreversível (ORLANDI, 2000), ou como diria Foucault (1985: 81), com relação à interdição do tema sexualidade: “Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer”. Obviamente que essa tendência é ilusória, posto que a polifonia está presente em todo discurso. Vejamos como essa pretensão monológica e sua contrapartida polifônica se realizam na obra *Calabar*.

No texto dramatúrgico, como já vimos o enunciado comporta-se como uma *fala* ou uma *didascália* – vulgarmente conhecida como *rubrica*. **É a partir do embate enunciativo entre as falas** – que apontam para o mundo diegético – e as *didascálias* – que sinalizam a voz autoral – que vamos tentar compreender como se dá a construção e a tentativa de desconstrução da memória discursiva presente na obra *Calabar*. É também através das relações *bio/gráficas* (MAINGUE-NEAU, 2001) que procuraremos delinear os modos de ação autoral, sempre entendendo o sujeito em seu papel ativo, mesmo diante dos diversos condicionamentos.

Se nos detivermos primeiramente no plano ficcional, ou no que Bakhtin (2001) chama de *diálogo representado*, perceberemos que, em *Calabar*, as personagens estão, o tempo todo, tentando livrar-se da responsabilidade pelos acontecimentos relativos à morte do “traidor”. Essas atitudes objetivam “apagar” a memória discursiva em torno dessa figura histórica. Isso é retratado no texto através de várias instâncias.

A figura da personagem principal não aparece em momento algum do texto ficcional. Ou melhor, não lhe são concedidas *falas*. Tudo o que se sabe sobre Calabar advém das referências metadiscursivas constantes nas rubricas ou das *voces* das outras personagens.

FREI: Excelência, cuidado. **Segundo o que me disse Calabar**, os grandes culpados não estão na arraia-miúda. **O que ele me deu licença que lhe contasse** são coisas pesadas que eu gostaria de tratar consigo em particular. (p. 37, grifos nossos)

Em claro-escuro, soldados trazem **um homem** para a execução. (p. 40, grifos nossos)

A voz de Calabar é “mediada” enquanto sua figura é “obscurecida”. Isso cria um ambiente de dúvidas e contradições, discursivamente realizadas por meio de estratégias de diluição da responsabilidade com relação ao ocorrido (a traição e a morte). Todos sabem; todos fingem não saber. Calabar é morto por saber e dizer [o] que sabe. É morto por “trair”.

Só invertendo o código em que se estatuiu a comunidade pode o poeta fazer falar aquilo que ela teme e não quer ouvir. Aí sua música faz falar o que o cotidiano silenciou (SANTANNA, 1980: 104).

Trabalhando no campo do dizível, do dizer possível, o sujeito da enunciação se desloca, ou melhor, faz com que os sentidos se desloquem. E são dessa forma que se estabelecem a *censura*

representada e a *Censura ideológica*, noções paralelas às de *diálogo representado* e *diálogo ideológico* (BAKHTIN, *op.cit.*).

O que aqui chamamos de *censura representada* se manifesta no nível diegético, através da “negação do saber” expressa nas falas e atitudes das personagens.

SOUTO: A gente não pode saber as razões de tudo o que acontece...

DIAS: Nem deve. Quem sabe mais do que pode só arranja problemas.

BÁRBARA: (*Após uma pausa*) O que é que você sabe, Henrique Dias?

DIAS: Eu sei o suficiente.

BÁRBARA: O suficiente para quê?

DIAS: Para não ser um desertor, por exemplo. Eu sei qual é o meu lugar...¹²

Nos exemplos sugeridos, *negar saber* aponta para certo descomprometimento por parte do falante. A diluição da responsabilidade diante dos fatos insurge-se pela imposição de um ambiente de silêncio, dúvida e medo.

A propósito, tudo indica que é a caracterização em torno do *saber* que constitui o núcleo enunciativo da obra em questão. É somente através dessa caracterização, por exemplo, que conhecemos a personagem Calabar. A ela é dado todo o conhecimento de forma assertiva. Aos outros, sobram sempre as dúvidas e contradições. Algumas falas caracterizam bem o *saber* do “traidor”:

“...sabia dos caminhos escondidos/ só sabido dos bichos da terra” (Mathias)

“...levou o seu *saber* para os flamengos” (Mathias)

“...*pensa* dum jeito impossível de pensar” (Mathias)

“*Conhecedor* de caminhos singulares nesses matos, mangues...” (Frei)

“Ele *sabe* dos segredos/ que ninguém ensina...” (Bárbara)

Vemos que, através de itens linguísticos diversos, a caracterização do *saber* atua como evidência do comprometimento de Calabar diante dos “segredos”. Tal responsabilidade, entretanto, é-lhe concedida pelas outras personagens, mesmo por Bárbara, sua esposa, talvez a única que realmente *sabia* das coisas, do ponto de vista da ética.

“Você *conhece* aquilo melhor, Bárbara...” (Souto)

É a ela, aliás, que é atribuído a tarefa de interpelar o público/leitor, incitando-o a ficar por dentro dos fatos, a *querer saber*.

Além do uso da canção como *música-gestus* – conceito brechtiano para a música com valor de gesto social – os autores também se utilizam de outro conceito do teatrólogo alemão, que revolucionou o modo de pensar a relação entre o palco e a plateia.

Distanciando-se da proposta aristotélica de *catarse*, segundo a qual o público, por uma espécie de empatia com a personagem, expurgam seus sentimentos através da emoção, Bertolt Brecht propõe a noção de *Verfremdungseffekte* (*V-effekte*, ou efeito-V), ou seja, os efeitos de distanciamento ou afastamento, de acordo com os quais não deve haver nenhuma forma de ilusão cênica entre o palco e a plateia.

¹² C-ET, p. 49.

Os efeitos de distanciamento têm duas vias e valem tanto para a relação do ator consigo mesmo, com sua forma de „interpretar“, evitando, assim, „misturar as emoções do personagem com as do ator“, quanto para a relação do ator com o público – „a platéia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impessentido de um acontecimento que está realmente acontecendo“. ¹³

É no paradoxo interpretativo do efeito-V que se estabelece a relação da personagem Bárbara com o público, desde a sua entrada e apresentação, mas talvez, e sobretudo, no «epílogo». É necessário que o público reaja e, para tanto, não se pode correr o risco de deixar a emoção exacerbar-se. É preciso (re-)agir de modo racional e crítico. ¹⁴

Bárbara julga ter tido seu marido injustamente morto e quer compartilhar com o público o conhecimento e a responsabilidade dos fatos. A ela cabe também questionar o conceito de traição. Temos aqui, respeitando o *ethos* de uma obra dramática, um tipo de responsabilidade intersubjetiva. E é justamente nesses diálogos diretos com o público, que os planos real/ficcional se fundem e se confundem.

O pacto que a personagem faz é com o público, no plano real, ideológico. Os sujeitos da enunciação entram em um acordo tácito de mútua compreensão, apesar da Censura, do discurso Oficial – apesar de e justamente por – através mesmo da subversão dos sentidos e das formas. O *epílogo* pronunciado por Bárbara – quase idêntico ao do *Elogia da Loucura* – é característico desse pacto de reciprocidade.

BÁRBARA: Esperais um epílogo do que vos foi dito até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos. (...) Por isso, em lugar de epílogo, eu quero vos oferecer uma sentença à guisa de charada: **odeio o ouvinte de memória fiel demais.**

Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, vivei, votai, traí, oh! celeberrimos iniciados nos mistérios da traição. ¹⁵

É nesse ambiente de fluidez e elasticidade dos sentidos que os autores dialogam com o público através das personagens. Outro momento de convergência entre a relação intertextual com a obra holandesa e o efeito de distanciamento encontra-se na apresentação da personagem Bárbara.

(*Terminando a canção, Bárbara encara o público*)

BÁRBARA: Se os senhores quiserem saber porque me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida se tiverem a gentileza de me prestar atenção. 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**. ¹⁶

Ressaltemos aqui os tipos marginais como personagens dotados de uma forma de compreensão diferente da forma tradicional, oficial. Mais uma vez, os sentidos são deslocados para um lugar instável, “paratópico”, na tentativa de construir uma relação dialógica diferenciada com o público. Bárbara, aliás, é a personagem que entoa a maioria das canções. Os grandes momentos de

¹³ O efeito de distanciamento nos atores chineses. In: BRECHT, (s/d: 104-122).

¹⁴ Obviamente, a teoria brechtiana é bem mais complexa e dispõe de toda uma sistematicidade semiótica para a realização do distanciamento.

¹⁵ C-ET, p.119 – grifos nossos.

¹⁶ C-ET, p. 6 – grifos nossos.

arroubo lírico e de denúncia ideológica são condensados através da sua voz. É a voz literomusical agindo pela voz paratópica.

Bárbara é a personagem paratópica prototípica. Mulher, mameluca, viúva, “bárbara”, ela dispõe de todas as características dos tipos marginalizados. “Estrangeira” em seu próprio país, Bárbara, ao contrário de todos os outros personagens, não possui nenhum referencial, a não ser o marido morto. Bárbara não possui pátria, como Maurício *de Nassau* ou mesmo a prostituta Anna *de Amsterdã*; não possui título, como o *Frei Manoel* de Salvador ou o *Oficial Holandês*; não possui nem mesmo sobrenome, como Mathias *de Albuquerque* ou Sebastião *do Souto*. É somente *Bárbara*, nômade, desterritorializada.

Movediça, a personagem Bárbara se move “por trás” das outras, arrastando-se no espaço e no tempo, à sombra do fantasma do amante Calabar. Exemplo radical de paratopia, a personagem Calabar constrói seus sentidos mesmo na ausência, no silêncio, no deslocamento alegórico proposto pelos autores.

Outro fator que reforça a “alegoria do deslocamento” é a configuração da cenografia, a qual remete à imagem de um lugar paradisíaco – “utópico” – como aquele primeiramente caracterizado na famosa Carta de Caminha.

FREI: Era o Brasil, antes da chegada dos holandeses, a mais deliciosa, próspera, abundante, e não sei se me adiantarei muito se disser, a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro. (p. 2)

Essa cenografia “festiva”, no entanto, é contrastada pelos espaços íngremes – “paratópicos” – através dos quais as personagens resvalam especialmente o “traidor” Calabar e sua amante Bárbara: matas, rios, braços, pântanos, trincheiras, vazantes, correntes, campanhas, currais...

O próprio deslocamento cronológico da obra, em relação ao tempo histórico real, contribui para uma espécie de *paracronia*, “imposta” pelos constrangimentos políticos da época contemporânea aos autores, ou como necessidade da busca “arqueológica” de uma identidade nacional: “*Arraial do Bom Jesus. Ano da Graça de 1635...*” (p. 3).

Nessa época, em um ambiente repleto de etnias, as línguas proliferam e se confrontam na luta por um lugar – “topos”. A língua Oficial era, sem dúvida, a Língua Portuguesa, sedimentada já por um século de colonização. Esta era, no entanto, atravessada por realizações linguísticas de diversas proveniências. Em um ambiente *plurilíngüe*, reuniam-se, de modo conflituoso, o latim, o holandês, o francês, o inglês e o espanhol.

FREI: *Agnus Dei qui tollit peccata mundi...*

MORADORES (Cantam): *Miserere nobis...* (p. 1)

HOLANDÊS: Perdão, dois pontos. *Sherbuik*. Até a palavra vem do flamengo. Portanto, a primazia é nossa. (p. 26)

MORADOR: O que é que o príncipe achou do Brasil?

NASSAU: *Un des plus beaux pays du monde!* (p. 63)

Ressalte-se, ainda, a “paraglossia” de uma língua brasileira embrionária, dos mamelucos, cafuzos e mulatos, à qual se somavam os incontáveis dialetos afro-indígenas.

BÁRBARA: Isso dito assim, sem mágoa, nem parece saído da boca dum índio.

CAMARÃO: E quem é que me obriga a falar feito índio? Eu também posso pensar em português, como cristão que sou. (p. 51)

DIAS: Meu nome é Henrique Dias, Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos de Pernambuco. (p. 46)

Intrigante é observar que apesar dessa “mistura de palavras” presente na obra *Calabar*, os sentidos se manifestam, sobretudo, no *silêncio*: através da diluição da responsabilidade por parte das personagens – no nível diegético – e pela proposta autoral de deslocamento dos sentidos – no nível ideológico.

Finalmente, é preciso dizer que as responsabilidades autorais podem se manifestar em grandes blocos textuais. *Calabar* possui a singularidade de ser uma obra dramático-musical, ou seja, algumas canções são usadas como turnos de fala ou comentários das personagens, recurso que possui grande peso na caracterização dos enunciados. Vejamos como a elaboração das canções desempenha o papel do deslocamento dos sentidos.

Plenamente iluminada, Bárbara levanta-se e veste-se, calmamente.
Bárbara canta “Cala a Boca, 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 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.
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, Bárbara¹⁷

A canção *Cala a boca, Bárbara* estabelece um parâmetro de silenciamento por excelência, ao delinear a personalidade e, por extensão, o comprometimento de Calabar com os “segredos de Estado” e “os saberes do amor”. É a partir do seu “refrão” que se dá a relação lúdica com o nome da personagem e o título da obra. Pela repetição da expressão *Cala a boca, Bárbara*, chega-se a *Calabar*. Mais uma vez, diz-se sem se dizer, ou melhor, exploram-se os diferentes sentidos dos signos, entendendo-se que, de alguma forma, suas diferentes formulações estão presentes na memória discursiva.

Outras canções entoadas pelas personagens ratificam o embate enunciativo entre a prática dramático-musical, simbolizada pela “permissividade” carnavalizante do frevo *Não existe pecado ao sul do Equador*, e a pretensão de autoridade imposta pelo regime de exceção, alegorizada na marchinha *Boi voador não pode*.

O ritmo de *frevo* é eminentemente dançante e festivo, não é à toa que ele é presença marcante no Carnaval, principalmente em Pernambuco. A própria presença na peça de um ritmo que não existia na época retratada configura em si uma marca de paracronia. Através da instabilidade rítmica – o sobe-e-desce, estilo *me segura que se não eu caio* – o frevo dá um tratamento carnavalesco aos costumes dos colonizados, no intuito de cantar a liberdade utópica e a alegria paratópica (“fora da lei”).

Nassau beija o solo. Anna puxa o frevo “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
Vamos fazer um pecado safado, debaixo, do meu cobertor [rasgado, suado, a todo vapor]
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho, [diacho],
Um riacho de amor
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo.
Que eu sou professor [Eu sou embaixador]
Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar.
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá.
Vê se me usa, me abusa, lambuza
Que a tua cafuza não pode esperar

¹⁷ C-ET, p. 5-6. Cf. o álbum *Chico canta* (1973 – Faixa 2), com as canções da peça *Calabar*.

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar.
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá.
Vê se me esgota me bota na mesa
Que a tua holandesa não pode esperar.

*A orquestra prossegue com o frevo rasgado...*¹⁸

É curioso saber que a expressão “não existe pecado abaixo da linha do Equador” foi inspirada no livro *Utopia*, de Thomas More (ou Morus), e que este foi um dos grandes amigos de Erasmo de Rotterdam, o qual lhe dedicou seu *Elogio da Loucura*, por sua amizade e pela coincidência do seu sobrenome (*Moria*, loucura, em grego). Na peça, a canção é entoada a partir do olhar estrangeiro (ex-ótico) das personagens holandesas Maurício de Nassau e Ana de Amsterdã. A perspectiva paratópica de Ana de Amsterdã (“a prostituta importada”) parece coincidir parcialmente com a de Morus, diante do comportamento dos utopianos – embora, comparados com os brasileiros, aqueles mais pareçam santos ou conservadores.

Mas nesse novo mundo que está separado do nosso pelo Equador, e, muito mais ainda, pela diferença dos hábitos e dos costumes, ninguém pode confiar num tratado. (...) Por isso, a justiça é tida como virtude humilde e popular, sentada muito abaixo do trono do rei. Ou, ainda, há duas justiças: uma boa para o povo simples, anda a pé, se arrasta pelo chão, dificultada por mil correntes em todos os seus movimentos; a outra é para uso dos reis e, por ser mais augusta que sua plebeia irmã, é também mais livre, dispensada de tudo que lhe desagrade.¹⁹

Enquanto a canção em ritmo de frevo reflete com precisão o conteúdo e o *ethos* da vontade popular, a marchinha *Boi voador não pode* causa certo estranhamento pela contradição aparente entre seu ritmo festivo e seu conteúdo autoritário. Sua letra alude às excentricidades da personagem histórica Maurício de Nassau, Governador-Geral holandês da colonização de Pernambuco, que queria estabelecer, em um gesto nada modesto de auto-homenagem, a Cidade Maurícia, verdadeiro exemplar da ilha Utopia imaginado por Thomas Morus.

Os moradores se aproximam da ponte, desconfiados, entusiasmados ou simplesmente bêbados.

NASSAU: Moradores do Recife preparai os olhos para dois espetáculos impossíveis. A **ponte** que os leva a Maurícia e o boi que voa.

MORADORES: Viva o flamengo!

Súbito a orquestra ataca a marchinha “Boi Voador Não Pode”. Surge um imenso boi sobrevoando o palco e a plateia. Os moradores e os holandeses, espantados e maravilhados, correm, pulam, riem, bebem, dançam e cantam.

NASSAU e CORO (*cantando*):

Quem foi que foi
Que falou no boi voador?
Manda prender esse boi

¹⁸ C-ET, p. 63. Em disco, Faixa 6, juntamente com *Boi voador não pode*.

¹⁹ MORUS, 1997: 131.

Seja esse boi o que for (bis)
O boi ainda dá bode
Qualé a do boi que revoa?
Boi realmente não pode
Voar à toa
É fora, é fora, é fora.
É fora da lei
Tá fora do ar
É fora, é fora, é fora.
Segura esse boi
Proibido voar.²⁰

Seu conteúdo explicitamente injuntivo – de proibição, neste caso – é contrastado com a permissividade festiva da marchinha, ritmo também muito comum durante o Carnaval. A ideia bakhtiniana de carnavalização encontra-se muito bem expressa na oposição que Santanna faz entre o Carnaval e o Silêncio, com relação à música de Chico Buarque. Em termos bakhtinianos, teríamos a oposição entre *polifonia* (discurso carnavalizado) e “tendência” à *monofonia* (discurso oficial):

O tratamento que [o carnaval] recebe é o mesmo do rito e do mito. É um tempo-espaço em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade. O não carnaval é o silêncio e a repressão. (SANTANNA, 1980: 102)

Outro aspecto cenográfico importante em *Calabar* é a obsessão de Nassau pela figura da *ponte*, estrutura icônica também presente na ilha Utopia. Sendo de certo modo oculta pelo mar, apenas seus habitantes conhecem as passagens, de modo que um estrangeiro dificilmente poderia encontrá-la sem que um nativo lhe servisse de guia. A ponte simboliza essa passagem imaginária: “A cidade está ligada à margem oposta por uma ponte que não é sustentada por pilares ou pilotis (...)”.²¹

Ainda aqui vale retomar a condição paratópica da personagem Calabar, o único que conhecia os segredos e os saberes das matas brasileiras. A ponte de Nassau figura como um lugar eminentemente paratópico, cuja característica maior é o “não-lugar”. *Ponte* aqui simboliza menos uma ligação pacífica do que uma impossibilidade de estabilização, um lugar de passagem, uma caminhada. Ao afirmar que a ponte seria o cartão-postal do Brasil no exterior, metonimicamente, Nassau reitera o caráter de ligação problemática entre os espaços Oficiais (os países da Europa) e os espaços marginais (a ilha Utopia, a Cidade Maurícia, o país continental “do lado de baixo do Equador” etc.) ou, mais abstratamente, entre os sentidos “tópicos” e as possibilidades paratópicas do dizível.

A canção *Fado Tropical* diferencia-se das outras por ter sido composta para ser cantada e falada simultaneamente pelo português Mathias de Albuquerque.

Sublinhando a gargalhada e a fala de Mathias, melosas guitarras portuguesas. A gargalhada confunde-se com soluços. Mathias canta “Fado Tropical”:

20 C-ET, p. 90-1, grifos nossos. Em disco, Faixa 6, juntamente com *Não existe pecado ao sul do Equador*.

21 Morus, *op. cit.*, p. 74.

Oh! musa do meu fado
Oh! minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro Abril

Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata,
Se perdeu e se encontrou

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

(Falando com emoção, guitarras ao fundo.) Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da [sífilis], é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar e esganar trucidar meu coração fecha os olhos e sinceramente, chora.

Cantando:

Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial
Licores na moringa,
Um vinho tropical

E a linda mulata
Com rendas de Alentejo
De quem numa bravata
Arrebata um beijo

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

Recitando:

Meu coração tem um sereno jeito
e as minhas mãos o golpe duro e presto
de tal maneira que depois de feito
desencontrado eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto.
E se meu coração nas mãos estreito.
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta.
ostento a aguda empunhadora à proa.
Mas o meu peito se desabotoa

e se a sentença se anuncia bruta
mais que depressa a mão cega executa
pois que senão o coração perdoa.

No decorrer do soneto, Mathias foi desabotoando as calças e arriando-as. Agora, para a última parte do fado, ele vai-se sentando na latrina ao lado do Holandês, que permanece no escuro. Cantando:

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes.
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo

E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um Império Colonial.²²

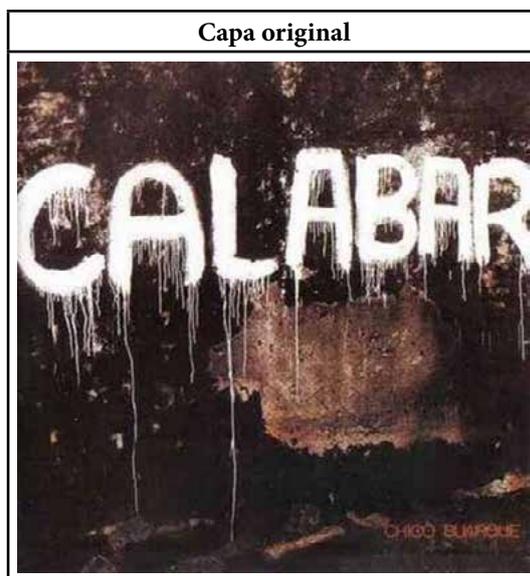
Nessa canção-poema, encontram-se, com bastante nitidez, várias referências a estéticas e temáticas da obra *Calabar*: a nostalgia do fado português, a carnavalização tropicalista e a atitude antropofágica diante da cultura estrangeira – *vinho tropical, mulata com rendas de Alentejo, mandioca num suave azulejo, o rio Amazonas que deságua no Tejo* etc., além, obviamente, dos questionamentos políticos ligados à *colonização* e à *traição*.

A omissão da palavra *sífilis* da gravação original – na voz do próprio Ruy Guerra –, faz-nos retomar nossas considerações sobre o discurso da Censura, e perceber que, no espaço agonístico dos discursos Oficial e dramático-musical, ambas as práticas discursivas elaboram seus enunciados a partir de uma perspectiva de reciprocidade.

Assim como em *Fado Tropical*, é no nível da *Censura ideológica*, historicamente datada, que se dá a mutilação de vários outros trechos de letras (*Não existe pecado... e Bárbara*); e mesmo de letras integrais (*Ana de Amsterdam* e *Vence na vida quem diz sim*), cujas músicas foram gravadas apenas com orquestração. É a tentativa do Silêncio de se manifestar.

O caso da censura das capas do livro e do LP *Chico canta Calabar* (1973) – juntamente com as letras do encarte – talvez seja mais emblemático. Referindo ao disco especificamente, no qual Chico Buarque gravou a maioria das canções constantes da peça, a capa teve sua inscrição *Calabar* – em forma de pichação – “apagada” e o disco posto em circulação com uma capa completamente branca. Como ressalta Orlandi (2002: 127), é interessante observar a Censura fazendo sua contrapartida nessa dinâmica do mesmo jogo de sentidos.

²² C-ET, p. 16-17. Em disco, Faixa 7.



Diante das ações do *discurso da Censura*, entretanto, mais uma vez, o sujeito autoral faz com que os sentidos se desloquem. O autor utiliza-se do *silêncio* como um lugar de elaboração de outros sentidos. Na verdade, cumprindo o pacto discursivo de entendimento entre autor e público, os agentes da enunciação são cúmplices na construção de uma nova maneira de significar. Diante da “capa branca”, por exemplo, o público aprende a ressignificar o silêncio a partir dos investimentos autorais da obra de Chico Buarque e da prática discursiva em que ele se insere. O silêncio da capa levanta a suspeita de que os sentidos foram deslocados. Parafraseando Orlandi (2002), diríamos que não há censura completamente eficaz: por seu caráter fluido e compulsório, os sentidos escapam e, mesmo à nossa revelia, pegam a gente a seu modo.

Considerações finais

Com *Calabar*, seguimos o caminho dos sentidos em seus deslocamentos, na luta por um espaço de significação. Os autores utilizam-se do *silêncio* como um lugar de elaboração de outros sentidos. Na verdade, cumprindo o pacto discursivo de entendimento entre autor e público, os agentes da enunciação são cúmplices na construção de uma nova maneira de significar. No ziguezague entre os meios e as bordas, os investimentos paratópicos dos autores dialogam intensamente com a política de silenciamento da censura.

Por tratar-se de uma obra autoral, a peça em questão implica relações bio/gráficas e certos posicionamentos dos autores. Embora tais relações não sejam transparentes, percebemos pela alusão aos aspectos históricos de produção da obra *Calabar*, que suas personagens seguem à risca o axioma do silenciamento, do apagamento da memória, tão corrente na segunda década da ditadura militar no Brasil: “Menos se sabe, menos se diz, menos se arrisca!”. O próprio processo de escrita da obra já revela a atuação de um sujeito autoral diante das condições enunciativas de sua época. Os investimentos autorais, no entanto, não somente “interferem” nessas condições, como é parte constitutiva da própria enunciação.

Referências Bibliográficas e Fonográficas:

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. (1973) *Calabar (O elogio da traição)*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1995.
- BUARQUE, Chico. CD *Chico Canta (Calabar)*. Phonogram/Philips, 1973.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da UnB, 1999.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1970/2002.
- _____. *História da sexualidade*. Vol. I, II e III. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- IVO, Ledo. *Calabar: um poema dramático*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analisando discursos constituintes. In: *Revista do GELNE*, Fortaleza, v. 2, n. 2, 2000: 167-178. Tradução de Nelson Barros da Costa.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MENEZES, Washington M. *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. PPGL, UFC, 2005.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- MATOGROSSO, Ney. DVD *Um brasileiro – Ney interpreta Chico Buarque*. Universal Music, 1995.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio (No movimento dos sentidos)*. Campinas: Edunicamp, 2002.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SANTANNA, Affonso Romano de. A música contra o silêncio. In: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Vozes: Petrópolis, 1980, p. 99-104.
- WERNECK, Humberto. Na vertigem da roda viva. In: *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 61-82, 1989.