

Calabar e a construção cênica da ausência

Calabar and the scenic construction of absence

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari¹

Resumo: O presente trabalho propõe-se a analisar o texto dramático *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1973), discutindo os processos de construção cênica do personagem que dá nome à peça, mas que não aparece efetivamente, a não ser pela voz dos demais personagens. Nesse sentido, o estudo pretende observar como é elaborada a ausência, conferindo-lhe um potente protagonismo, e quais os sentidos que essa construção formula, considerando o contexto repressivo no qual a peça foi escrita. A análise terá como fundamentos teóricos os processos de construção de personagens dramáticos (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967); o conceito de polifonia (BAKHTIN, 2002) e o sentido estético da criação de personagem, também proposto por BAKHTIN (2011).

Palavras-chave: Teatro. Calabar. Chico Buarque. Personagem.

Abstract: The present work proposes to analyze the dramatic text *Calabar, o elogio da traição*, by Chico Buarque and Ruy Guerra (1973), discussing the processes of scenic construction of the character that gives the piece its name, but that does not appear effectively, be by the voice of the other characters. In this sense, the study intends to observe how the absence is elaborated, giving it a powerful role, and what are the meanings that this construction formulates, considering the repressive context in which the piece was written. The analysis will have as theoretical bases the processes of construction of dramatic characters (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967); the concept of polyphony (BAKHTIN, 2002) and the aesthetic sense of character creation, also proposed by BAKHTIN (2011).

Keywords: Theater. Calabar. Chico Buarque. Character.

Calabar: uma recuperação histórica denunciante

Calabar, o elogio da traição (1973) é uma peça teatral escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra. Trata-se de um dos episódios mais icônicos da censura brasileira, no período da ditadura militar, visto que o espetáculo, com produção de Fernando Torres, teve a apresentação proibida às vésperas de sua estreia.

A obra recupera o período da ocupação dos holandeses no Brasil, conferindo protagonismo ao personagem histórico Domingo Fernandes Calabar.

¹ Doutoranda em Teoria Literária – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

E-mail: teresabam@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2663-7264>.

A escolha desse personagem é bastante emblemática, considerando que, no discurso histórico oficial, Calabar foi um traidor, por ter ajudado os holandeses a conquistar espaço no nordeste brasileiro no Século XVII. A recuperação histórica proposta é feita por mecanismos dramáticos que colocam a traição no centro do conflito, o que leva à atualização do contexto histórico e à elaboração de uma denúncia estética acerca do período da ditadura militar, época em que a peça foi criada.

Tão engenhosa e contundente foi essa construção que despertou a ira dos censores, fazendo com que a obra sofresse diversos vetos. Como já dito, apesar de ter sua montagem autorizada pela censura prévia, o espetáculo foi proibido às vésperas de sua estreia, ocasionando um prejuízo sem tamanho aos seus produtores. A dimensão desse problema é relatada por Ruy Guerra, um dos autores, em entrevista² concedida ao jornal *O Globo*:

- Em 1973, queríamos que a Censura viesse logo, já nos ensaios, para evitar uma proibição depois que já tivéssemos levantado o espetáculo inteiro. Corremos atrás dos censores para que eles nos vissem e decidissem logo o que seria da peça, mas eles adiaram até o último minuto, deixando todos no prejuízo — conta Guerra, que escreveu o texto na então casa de Chico, na Lagoa (FONSECA, 2013).

Além do espetáculo, a parte musical da obra também foi censurada. O disco contendo as músicas da peça sofreu cortes no título, na capa e nas letras. Os censores vetaram o título original (“Chico Canta Calabar”), em razão de que as iniciais CCC poderiam fazer alusão ao “Comando de Caça aos Comunistas”. Dessa forma, o disco recebeu o título de “Chico Canta”. O compositor Chico Buarque relata, em entrevista no DVD *Bastidores*³, que algumas músicas foram proibidas parcialmente, com supressão de palavras, e que, na gravação, tais supressões eram, muitas vezes, substituídas por palmas.

2 FONSECA, Rodrigo. “Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem”. *O Globo Cultura* (online). 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>. Acesso em 22 de outubro de 2019.

3 BUARQUE, Chico. *Bastidores*. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=phC9EAYaud8>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

O texto dramático, entretanto, teve sua circulação autorizada e foi publicado originalmente em 1973. A obra teve várias edições, com mudanças pontuais ao longo desse percurso. O presente estudo concentra-se na análise desse texto, na versão publicada no ano de 1975, e pretende observar, especialmente, a construção particular que é feita do personagem central da obra, *Calabar*, que não aparece efetivamente na ação dramática, a não ser pela voz dos demais personagens.

A análise compreenderá uma recuperação acerca dos processos de construção da personagem dramática (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967) e uma discussão acerca do sentido estético da criação de personagem (BAKHTIN, 2011). Em seguida, será observado o lugar que Calabar ocupa na peça em questão, fundado no protagonismo da ausência.

A composição do personagem dramático

O gênero dramático distingue-se dos demais especialmente pelo aspecto conceitual da *ação*. O conceito advém da poética aristotélica e é largamente tratado por muitos estudiosos. Renata Pallottini (1983), na obra *Introdução à dramaturgia*, apresenta um amplo panorama acerca dessa questão, em que evidencia como o aspecto central da ação dramática é relacionado a questões como a completude, segundo Aristóteles; ou à execução de uma vontade humana, segundo Dryden; ou, ainda, à questão do *conflito*, conforme Hegel. Para o filósofo alemão, “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final” (PALLOTTINI, 1983, p. 16).

Pallottini, ao estabelecer esse panorama no qual concepções distintas são confrontadas, evidencia que a ação dramática é um aspecto fundamental para a compreensão do gênero. A ação, portanto, é “o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimento e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta” (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Fabiano Tadeu Grazioli (2019), ao recuperar as concepções do pesquisador francês Pavis acerca da *ação*, anota que “o primeiro passo da análise dramática é determinar a ação” (p. 344), definida como “a sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens” (PAVIS apud GRAZIOLI, 2019, p. 344). Desse modo, a ação é elemento fundamental, mas não existe sozinha, ou seja, sua concretude se dá por meio dos personagens. Nesse sentido, importa particularmente a concepção de Hegel apresentada por Pallottini. Para o filósofo alemão, a ação é o que movimenta o drama e é produzida

a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela, que conhecem seus objetivos e os perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros (PALLOTINI, 1983, p. 24).

Diferentemente do gênero narrativo, em que o narrador aparece como força motriz do texto, no gênero dramático o personagem é quem conduz o avançar dos acontecimentos. Assim sendo,

o personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator (PALLOTINI, 1989, p. 11).

Dessa forma, a composição do personagem é um elemento essencialmente relevante na estruturação do texto dramático. As escolhas do autor, tanto no que se refere ao enredo, ao conflito ou a outros elementos importantes como espaço ou tempo, só se efetivam por meio dos personagens. Nesse sentido, compô-los não é uma tarefa fácil. Do êxito dessa composição é que depende, de certo modo, o êxito de todo o texto dramático. Isso porque

o personagem é esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral (PALLOTINI, 1989, p. 13).

Além dessa importância funcional apontada, é preciso pensar que o personagem também se constitui como elo entre a vida real e a vida fictícia que está sendo criada naquele universo de representação. Bentley, na obra *A experiência viva do teatro*, dedica capítulos específicos aos elementos que compõem uma peça teatral. Quando trata do enredo, evidencia que sua matéria prima é feita “da vida, poderíamos confiantemente aventar, a vida em sua diversidade e sem exclusão do seu aspecto mais desagradável” (BENTLEY, 1967, p. 18). No capítulo seguinte, em que trata do personagem, o autor afirma que “Se a matéria-prima do enredo são os acontecimentos, em particular, os violentos, a matéria-prima da personagem são as pessoas, em especial o que se considera seus impulsos mais primitivos.” (BENTLEY, 1967, p. 44). A categoria em estudo efetiva essa ligação com a vida, de forma muito mais concreta que o enredo, já que

o autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhes são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional” (PALLOTINI, 1989, p. 12).

Considerando que a ação é elemento essencial no texto dramático e que essa ação é realizada por meio dos personagens, surge o problema da presente análise. O personagem central da peça *Calabar, o elogio da traição* é fundado na ausência, ou seja, apesar de seu protagonismo, não aparece efetivamente; dá-se a conhecer apenas pela voz das demais personagens. A próxima seção destina-se a observar as questões da ação dramática e da construção desse personagem no texto em estudo, de modo a compreender que sentido é formulado na criação de um protagonismo ausente.

Calabar: a ausência reverberante

Muito já se disse acerca da importância da composição do personagem no processo criativo de um texto dramático. A obra *Calabar, o elogio da traição* (1973), é uma peça ousada nesse sentido, considerando que, ao recuperar um fato histórico nacional, dispõe de diversos núcleos nos quais transitam muitos personagens: autoridades políticas, religiosas, prostitutas, soldados, entre outros,

todos em interação e num mesmo plano, em que a traição e a delação funcionam como elementos fundantes da ação dos personagens, tanto nas relações históricas e sociais quanto nas afetivas.

Na primeira cena da peça, de ambientação, estão os personagens Frei e os moradores da localidade. Logo em seguida, surge Mathias de Albuquerque, que dialoga com um escrivão e faz surgir o personagem central da peça, Calabar:

MATHIAS (apontando a navalha para o escrivão) - Calabar...
FREI (off) - ... O fausto e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata...
MATHIAS - Não! (pausa) Capitão Domingos Fernandes Calabar. (estala a língua). Ponha Major.
ESCRIVÃO (anotando) - Major Calabar
(BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 2).

Pouco sabemos acerca de Calabar, mas já é possível perceber que lhe é atribuído lugar de destaque, posto que Mathias faz questão de que o escrivão registre seu cargo de Major. Logo em seguida, pela voz do mesmo personagem Mathias, temos acesso a mais informações sobre Calabar:

MATHIAS - Porque é que ele foi para lá?
Era um mulato bonito, pelo ruivo, sarará.
Guerreiro como ele não sei mais se haverá.
Onde punha o olho punha a bala.
Onde o mangue atola, o pé firmava.
Bom de briga, de mosquete e de pistola,
Lia nas estrelas e no vento.
Tendo a mata no peito e o peito atento,
Sabia dos caminhos escondidos
Só sabidos dos bichos desta terra
De nome esquisito de falar.
(...)
Pra que falar de seus dois metros de alto,
De seus olhos claros de assustar,
Capitão aqui, major passou no salto
Levou o seu saber para os flamengos
(...)
(BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

A fala do personagem Mathias constrói cenicamente o personagem Calabar. Pallottini, ao discorrer sobre a composição de personagens, observa que “É curioso verificar que a primeira forma de conhecimento do personagem de que

podemos dispor é a visão da aparência física, *visão* efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da só leitura de um texto teatral.” (PALLOTINI, 1989, p. 13).

A caracterização acerca de Calabar com a qual nos deparamos já no início da peça é um indicativo de que não se trata apenas de uma referência externa, ou mera alusão: Calabar é, sim, um personagem, mesmo na ausência. Pela fala de Mathias, dispomos tanto das características físicas quanto psicológicas de Calabar, ou seja, o personagem é composto de forma efetiva.

A próxima “aparição” desse personagem se dá na voz do Frei, que também faz ingressar na cena a personagem Bárbara:

FREI (off) - Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

A descrição efetuada pelo Frei traz uma perspectiva diversa daquela apresentada por Mathias, que tratou de exaltar a figura de Calabar. O Frei, por sua vez, apresenta uma caracterização menos exultante, tratando-o por “atrevido” e destacando informações mais prosaicas, como o relacionamento afetivo desse personagem.

Após o surgimento de Bárbara, aparecem outros personagens: Anna de Amsterdam, o Holandês e Souto, na voz de quem Calabar é novamente referido:

HOLANDÊS: Três ficam na cidade para o que der e vier.
SOUTO: E Calabar?
HOLANDÊS: Calabar fica em Porto Calvo.
SOUTO (para o Frei) - Mathias vai gostar de saber disso (Para o Holandês) - Senhor, peço permissão para o acompanhar.
HOLANDÊS - Concedido.
SOUTO (para o Frei) - Tá feito. Diga a Mathias que Porto Calvo será novamente nosso. E com Porto Calvo, Calabar (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

Até este momento, a ação avança sempre em torno da figura de Calabar. A questão conflituosa centra-se na disputa por esse prisioneiro. Claro que a ação dramática avança por meio dos personagens que surgem em cena, mas essa

progressão também é observável na figura do protagonista ausente, que vai habitando os discursos dos demais personagens, um a um.

A visão histórica oficial é reiterada principalmente pelo personagem Souto, que sempre acusa Calabar de traidor. No entanto, essa perspectiva vai sendo desfeita à medida que o próprio conceito de traição é questionado. Calabar morre enforcado, mas continua sendo, paradoxalmente, uma presença na ausência, o que pode ser observado nas palavras de Bárbara: “Anna, para Calabar morrer é preciso que também me matem” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 45). Nesse sentido, Calabar, mesmo na morte, segue fazendo avançar a ação dramática, posto que continua presente na voz dos demais personagens.

Há de se notar, inclusive, que esse protagonista chega próximo à concretude por meio do personagem Souto, com quem Bárbara se relaciona. Ao trair seu amor com aquele que traiu Calabar, Bárbara tenta corporificá-lo: “É a traição. Porque estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 61). É interessante notar que, como se trata de um protagonista ausente, a morte não é um recurso cênico que impede a “aparição” de Calabar. Ele torna-se ainda mais concreto após esse momento.

As transformações desse protagonista são várias. Além do aspecto da abstração e da concretude, há uma constante oscilação no que se refere ao seu caráter. No início da peça, são enaltecidas as características guerreiras de Calabar. Após, o aspecto da traição que lhe é atribuído, aparece, principalmente, na voz de Souto. Já na visão de Bárbara, Calabar era um lutador pela pátria: “Foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 59). Nessa perspectiva idealista e questionadora é que Calabar aparece pela última vez, na voz de Bárbara:

BÁRBARA - Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, dos portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforçar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 90).

Calabar, assim, é variável. Ora é visto como traidor, ora é colocado como exemplo de luta pela pátria. Essa variação é outro significativo mecanismo na construção do personagem dramático. Bentley, ao citar a classificação de Forster para a categoria das personagens, divididos entre rotundos e chatos, critica a desvalorização dos *tipos*, mas ressalta que “o ponto essencial da definição de FORSTER é que as personagens ‘rotundas’ são livres e, portanto, imprevisíveis e surpreendentes, ao passo que as personagens “chatas” só podem fazer o que fazem” (BENTLEY, 1967, p. 49).

Sem entrar no mérito da discussão acerca da importância das personagens *chatas*, conforme proposto pelo referido autor, interessa-nos notar aqui que Calabar é uma personagem imprevisível, ora traidor, ora salvador. Essa imprevisibilidade é constituída a partir das diversas perspectivas que enunciam sua caracterização. A multiplicidade de vozes a partir da qual Calabar é construído remete-nos ao conceito proposto por Bakhtin (2002, p. 2), que trata da polifonia, a qual “caracteriza-se pela multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”. No caso, cada personagem da obra é uma consciência independente e cada uma apresenta uma faceta do protagonista do texto.

No entanto, apesar dessa multiplicidade, Calabar é um *todo*, cuja principal característica é a *ausência*. Quanto a essa questão, Bakhtin afirma que

A resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico” (BAKHTIN, 2011, p. 3, grifo do autor).

A ausência de Calabar, portanto, é uma resposta estética que reúne todas as definições dadas pela voz dos demais personagens. O sentido que essa formulação configura pode ser lido tanto no âmbito interno da ação dramática, que pretende relativizar o aspecto da traição (e a construção de um personagem ausente torna-se um campo fértil para a expressão de diversas visões), quanto no

sentido externo à ação, considerando que a peça foi elaborada no contexto da ditadura militar, em que o “sumiço”, a ausência de muitas pessoas era resultante de uma prática de Estado, que julgava como “traidores” aqueles que, na verdade, lutavam pela liberdade do país.

Calabar, presente

Calabar, o elogio da traição é um texto muito emblemático, sob vários aspectos. A escolha da recuperação de um personagem histórico, em sua essência polêmico, considerando-se o discurso histórico oficial que aponta Calabar como um traidor da pátria, é uma das primeiras repercussões impactantes do texto, tendo em vista que foi escrito na época da ditadura militar.

Todos os elementos dramáticos (personagens, tempo, espaço) são colocados num mesmo nível, a partir do aspecto da traição. O que se constrói, com isso, é o questionamento acerca de quem é, realmente, traidor. Esse recurso serve para atualizar o contexto histórico representado, fazendo notar que quem trai a pátria não é uma figura em si, mas o sistema de opressão, no caso, a ditadura.

Calabar é icônico nesse sentido, visto que seu protagonismo como elemento dissidente é construído a partir de um recurso bastante interessante: é um protagonista ausente, porque aparece apenas na voz dos demais personagens. Apesar disso, não é mera alusão ou referência, em razão de que seu processo de constituição é o mesmo das personagens “presentes”, ou seja, ele é caracterizado física e psicologicamente, além de também fazer mover a ação dramática, ao habitar o discurso dos demais personagens. Esses dois aspectos são, como vimos, propriedades constitutivas do personagem dramático.

O recurso empregado pelos autores foi bastante engenhoso, constituindo-se como uma resposta estética a um contexto de opressão e servindo como forma de reflexão e de denúncia. A contundência dessa construção acabou levando à censura do espetáculo, às vésperas de sua estreia.

Considerando todo esse contexto, é preciso salientar a relevância da obra de Chico Buarque e Ruy Guerra, especialmente do texto dramático. Se, de um lado, a montagem do espetáculo enfrentou dificuldades das mais diversas ordens, da mesma forma que o disco, que sofreu diversos cortes, o texto literário alcançou

permanência, tendo sido reeditado diversas vezes e lido até a atualidade. Isso se deu em razão de que utiliza de recursos estéticos inovadores, como a construção cênica da ausência, além de ser uma forma reverberante de denúncia social contra a opressão.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BUARQUE, Chico. *Bastidores*. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=phC9EAYaud8>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FONSECA, Rodrigo. “Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem.” *O Globo Cultura* (online). 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>. Acesso em 22 de outubro de 2019.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. “O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis”. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 11, n. 1, p. 337-352, jan-mar. 2019. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/download/16163/10120> Acesso em 08 nov. 2021.

NUNES, Elzimar Fernanda. *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Dissertação de Mestrado. Disponível em https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/1707/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_ElzimarFernandaNunesRibeiro.pdf. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

PALLOTINI, Renata. “Ação dramática e conflito”. In: *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “O personagem de teatro, o que é?”. In: *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

Enviado em: 29/01/2021.

Aceito em: 11/07/2021.