

***Calabar* e a ambigüidade da cultura popular**

Gabriel da Cunha Pereira¹

RESUMO: Este artigo pretende constatar as ambigüidades da cultura popular urbana vistas a partir da ótica da peça de teatro *Calabar*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra. Tem-se o objetivo de mostrar como os autores apresentam uma cultura popular urbana rica e complexa, dotada de diferenças internas e com dilemas e conflitos próprios.

Palavras-chave: Cultura popular; *Calabar*; ambigüidade.

1. Introdução

Calabar, escrita em 1973 em parceria com Ruy Guerra, se passa ainda durante os anos do Brasil colônia, em que Portugal encontrava-se sob o jugo espanhol e a Holanda invadia as terras brasileiras. Pelas entrelinhas, a peça relacionava a realidade dos anos 1970 com aquela da primeira metade do século XVII, já que em ambas as épocas o povo encontrava-se oprimido por um regime ditatorial.

O texto deste artigo intitula-se “*Calabar* e a ambigüidade da cultura” popular. Mas o que é cultura popular? Onde ela está, isto é, onde podemos encontrá-la? Como ela se manifesta? Essas foram perguntas freqüentes em nossa história recente. Mais que isso, os intelectuais se perguntaram se ela poderia, afinal, gerar conhecimento ou precisaria ser educada por eles. Portanto, a primeira ambigüidade da cultura popular já se encontra na sua própria nomenclatura, ou melhor, no uso que fazemos do termo. Assim, alterando um pouco a pergunta de Spivak, eles quesitonaram: pode a cultura popular falar? E talvez a melhor pergunta devesse ser: podemos ouvi-la? Isto é, estamos preparados para escutá-la? Pois a fim de colocarmos em cena o popular – através das diversas manifestações artísticas como a música, a literatura e o teatro, entre outras – precisamos, em primeiro lugar, ouvi-lo. E é essa a pergunta que fazemos em relação a obra teatral de Chico Buarque. Terá sido ele capaz de escutá-la?

Grande parte de nossos intelectuais de esquerda, ao mesmo tempo em que idealizou o povo como força revolucionária, questionou sua autonomia considerando que ele devesse ser instruído, com, sabemos, fez o CPC. Decorrente disso, outras questões apareceram: É possível representar a cultura popular através de um veículo oficializado, canonizado como a literatura? Uma literatura marginal seria popular? Existiria uma literatura popular? A

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

literatura pode se tornar popular, isto é, ela tem esse direito e é capaz de assim se configurar? E se respondermos que sim, o que seria uma literatura popular? Uma literatura feita pelo povo? Feita pelos intelectuais e para o povo? Escrita em uma linguagem popular? Ou seria melhor falar em uma literatura *sobre* o popular? É possível fazer uma literatura sobre o popular? A polêmica é grande e já começa quando, antes, é preciso que determinemos o que seja *cultura* e o que seja *popular*. Retomo minha pergunta: o que é cultura popular?

Começamos reconstituindo o percurso do termo *cultura*. Em *Conformismo e resistência* Chauí lembra que o termo vem do vocábulo latino *colere*, que se referia ao cultivo de plantas e terras. Por extensão, *colere* passou a significar também o cultivo aos deuses e o cuidado com as crianças e sua educação. *Colere* seria então ter cuidado com algo, cultivá-lo de modo a lhe render frutos: seja o cultivo/cuidado com a terra, com os deuses ou com os filhos (CHAUÍ, 1986, p.11).

Em sua obra *A idéia de Cultura*, T. Eagleton também aponta para a mudança que o vocábulo sofreu. Se no início ele significava um processo puramente material – arar a terra – em seguida ele se tornou um processo espiritual – a educação dos filhos, o culto/cultivo aos deuses. Segundo o autor, “a palavra [cultura], assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana” (EAGLETON, 2005, p.10). Ao longo da história, a palavra perdeu o seu significado original, transmutando-se no seu oposto, já que na contemporaneidade, “são os habitantes urbanos que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são” (EAGLETON, 2005, p.10).

A proximidade do termo cultura com o termo *civilização* irá acontecer de fato a partir do século XVIII. É durante esse período, no confronto entre os Ilustrados e os Românticos, que cultura irá aproximar-se ou distanciar-se de civilização. Civilização, “derivando-se do latim *cives* e *civitas*, referia-se ao civil como homem educado, polido, e à ordem social (donde o surgimento da expressão Sociedade Civil)”. (CHAUÍ, 1986, p.12). Se, para os Ilustrados, como Voltaire e Kant, os termos serão sinônimos, significando o aperfeiçoamento moral e intelectual, progresso e desenvolvimento, para os Românticos, como Rousseau, cultura e civilização seriam antônimos. Enquanto civilização estaria na ordem do artifício, cultura seria da ordem da natureza, do sentimento, do espontâneo. (CHAUÍ, 1986, p. 12-13). Enquanto os Românticos pensarão o popular na cultura, os Ilustrados se preocuparão com o povo na política.

Os Ilustrados farão distinção entre o Povo, definido “como vontade universal e legislador soberano, unidade jurídica dos cidadãos definidos pela lei, e o povinho ou

populacho, ignorante, supersticioso, irracional e sobretudo sedicioso – a massa perigosa” (CHAUÍ, 1986, p.17). Assim, é preciso auxiliar o “povinho”, sendo necessário educá-lo e discipliná-lo.

Já os Românticos esperavam que o popular, visto como simples e puro, “quebra[sse] o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles [românticos] causa da decadência e do caos social” (CHAUÍ, 1986, p.17). A busca pelo popular começaria pela poesia, considerada divina. É assim que o popular, ao se tornar arma de combate aos Ilustrados, irá se inserir na cultura.

Por outro lado, o povo romântico é tido como “sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição” (CHAUÍ, 1986, p.19), visão não muito distante daquela de “povinho” dos Ilustrados. O que difere os Românticos dos Ilustrados é que aqueles queriam o “povinho” inserido na cultura; contra o racionalismo ilustrado, a revolta da tradição; contra a arte, a revolta da natureza.

Segundo Chauí, enquanto o Romantismo via a cultura como guardiã do passado e da tradição, os Ilustrados pouca importância davam ao passado, “pois seu tempo próprio é o presente racional e o futuro progressivo (momento das Luzes, da Razão na história, do cumprimento da civilização)” (CHAUÍ, 1986, p.20). Com o Romantismo nasceram os principais que caracterizariam a Cultura Popular:

Primitivismo (isto é, a idéia de que a cultura popular é retomada e preservação das tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas), comunitarismo (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é a manifestação espontânea da Natureza e do Espírito do Povo) e purismo (isto é, o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana) (CHAUÍ, 1986, p.19-20)

Percebemos, portanto, que mesmo os Românticos não dão autonomia intelectual ao popular, considerando-o instintivo e irracional. Já na década de 1970, segundo Chauí, “a preocupação fundamental dos intelectuais e dos artistas era a de definir o popular, de tal modo que se tornasse, de *facto* e de *jure*, o verdadeiro nacional” (CHAUÍ, 1986, p.107-108). Aponta Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de viagem* que a partir dos anos 1960 “o nacionalismo ganha importância, tendo como ponto de partida uma noção de “povo”” (HOLLANDA, 2004, p.20). Assim, os intelectuais de esquerda acreditavam que o povo, se devidamente instruído e imbuído de ideais nacionalistas, poderiam fazer a revolução e tomar a poder.

Em entrevista feita com Ferreira Gullar em 23 de agosto de 1979, o poeta afirmava que, após 1961, quando foi dirigir a Fundação Cultural em Brasília, onde criou o Museu de

Arte Popular de Brasília, ele voltara a “entrar em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la à massa, ao povo”. (GULLAR, 2000, p. 173). Notamos uma figura de intelectual paternalista-nacionalista que acreditava que era preciso levar a cultura ao povo, como se esse fosse desprovido dela. E percebemos como o termo cultura ainda é problemático e precisa ser sempre explicado ou acrescentado a ele outras palavras, a fim de fazê-lo bem compreendido.

A *imagem* que grande parte de nossos intelectuais tinham do povo (ou a *imaginação* que dele se fazia) era de uma massa alienada e atrasada que precisava adquirir consciência de seu papel e força com a ajuda da ação educadora das vanguardas, como fizeram os Centros Populares de Cultura e os Movimentos de Cultura Popular. Estes últimos, contribuíram ativamente no processo educacional do povo, alfabetizando-o, politizando-o e preparando-o para fazer a revolução. Política educacional de Jango. Em 1963, todos os movimentos de cultura popular foram chamados pelo Ministério da Educação e Cultura para o Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, a fim de discutirem, e coordenarem em nível nacional todos os MCPs espalhados pelo País. (SCHELLING, 1991, p.276). Entretanto, Dificilmente se captava “nas ações e nos discursos populares a presença de um saber real, sobre a exploração e a dominação” (CHAUÍ, 2007, p.308).

Também o governo procurou, a seu modo, elaborar, durante décadas, uma imagem da cultura popular brasileira. Segundo Chauí, durante os anos 1940 e 1950, com o slogan dominante *Desenvolver a nação*, o Estado fez “com que a Cultura Popular fosse considerada atraso, ignorância e folclore” (CHAUÍ, 1986, p.99). No início dos anos 1960, com o slogan *Conscientizar a nação*, levou-se “o populismo a produzir a imagem dupla da Cultura Popular como boa-em-si e alienada-em-si, precisando da condução de vanguardas tutelares e revolucionárias” (CHAUÍ, 1986, p.99). E finalmente durante os anos 1960 e 1970, a idéia de *Proteger e integrar a Nação* “levou às práticas ‘modernas’ de controle estatal da Cultura Popular” (CHAUÍ, 1986, p.99-100).

O popular se apresenta aos militares de uma forma ambígua: como tradição sobre a qual se poderia criar um *imaginário* nacional e como ameaça sobre a qual deveria exercer controle. No momento em que o Brasil enfrentava uma crise econômica e conseqüentemente a ditadura militar se desgastava, o governo, segundo AUTRAN, “adota[va] uma política de maior aproximação com as classes médias e setores mais descontentes, em busca de uma nova base de apoio” (AUTRAN, 1980, p.94).

Outros meios que o Estado encontrou de criar uma tradição popular que englobasse todos os brasileiros, unidos em um imaginário nacional, foi incorporar na ideologia então vigente do Brasil-Potência, segundo Chauí, o carnaval e o futebol, dando-lhes cunho nacionalista nos anos 1970. (CHAUÍ, 1986, p.90). Dentre as músicas encomendadas durante este período pelo governo, talvez a mais famosa tenha sido aquela composta por Miguel Gustavo, “Pra frente Brasil”, música-tema da Copa de 1970. A canção promovia a união identitária dos brasileiros através do futebol, que funcionava como traço característico do brasileiro. Talvez até hoje seja no momento em que o brasileiro torce pela Seleção Brasileira de Futebol que ele se sente mais patriota. É neste instante em que, como diz a canção, vamos todos juntos num só coração. Segundo a pesquisadora, o Estado também se utilizou das transmissões radiofônicas e televisivas para criar “a imagem da ‘nação em luta’, usando linguagem belicosa e militar na descrição dos jogos.”. (CHAUÍ, 1986, p.90-91).

A partir da análise da peças de Chico Buarque, veremos como esse intelectual tinha uma visão diferente da cultura popular, percebendo-a como rica e complexa, dotada de valores e pensamentos próprios, com dilemas, conflitos e problemas, ambígua e resistente.

2. A ambigüidade como transgressão

Calabar: o elogio da traição retrata bem a atitude ambígua da cultura popular brasileira como uma forma de transgressão e resistência. A peça aborda o Brasil do século XVII, vítima da invasão holandesa. Período conturbado, em 1621 a Holanda terminava a trégua com a Espanha que, por sua vez, subjugava Portugal. Em 1630, a Holanda desembarcava em Pernambuco, porém sem muito sucesso. Os portugueses resistiam, “chefiados por Mathias de Albuquerque, auxiliado por um negro embranquecido, Henrique Dias, e por um índio cristianizado, Felipe Camarão. E por um guerrilheiro quase invencível, Calabar” (PEIXOTO, Fernando, in: BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.20).

Tanto Mathias de Albuquerque, brasileiro de nascimento, como Henrique Dias e Felipe Camarão encontravam-se deslocados, lutando uma guerra em favor de outros em detrimento deles mesmos. Os três lutaram por uma terra que não lhes pertencia de fato, cujos donos estavam além-mar, ora Portugal, ora Espanha, quiçá Holanda. Já Calabar, embora guerreasse por terceiros, acreditou, ao trair os portugueses em favor dos holandeses, que esses últimos “pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa” (PEIXOTO, Fernando, in: BUARQUE, Chico,

GUERRA, Ruy, 2000, p.19). Assim, nossa análise da peça principia pela focalização das três primeiras personagens citadas neste parágrafo: um brasileiro, um negro e um índio.

O primeiro deles é Mathias de Albuquerque, um brasileiro de sangue português lutando pela Espanha (pois Portugal estava sob o domínio espanhol) contra a Holanda. Personagem fortemente deslocado, a primeira cena que julgamos interessante destacar é um diálogo entre ele e Frei Manoel do Salvador:

MATHIAS (Garfo no ar com bacalhau). Terra engraçada, esta. Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapaças. Muito engraçada, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição. (Leva o bacalhau à boca). Magro!
FREI. O quê? Eu?
MATHIAS. O bacalhau... Magro, insosso e mofado! (Afasta o prato).
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p. 39)

Distante de Portugal, Mathias não consegue se “repatriar” ao comer o bacalhau, prato típico da culinária portuguesa, uma vez que o peixe está magro, insosso e mofado. O peixe não pertence à realidade brasileira. Ao não se satisfazer com o bacalhau, Mathias já se encontra numa situação ambígua, na qual não se adapta nem à realidade brasileira – pois come bacalhau, quando o Brasil é rico em peixes – nem à realidade portuguesa, pois o peixe é não lhe apraz, é magro, insosso e mofado. As condições do bacalhau acentuam a distância entre ele e aquele país o qual julga ser sua verdadeira pátria, apontando seu deslocamento e fazendo-o sentir-se estrangeiro no Brasil.

Segundo Mathias, o brasileiro sorri e trapaceia, isto é, ao mesmo tempo em que parece conformista e ingênuo, é esperto e resistente, atendendo aos seus interesses e conveniências. Eis nossa primeira ambigüidade, em nada alienada, em nada ingênuo. Para a personagem, o modo de agir e pensar brasileiros, ou melhor, a língua falada pelos que aqui habitam é a traição. Para aqueles, como Mathias, desgarrados em sua própria terra, talvez não se trate de traição propriamente dita, mas de uma forma de resistência, de sobrevivência.

O segundo, Henrique Dias, era um negro, que longe de sua terra lutava por um país que não era o seu em favor daqueles que escravizaram sua “raça”. Mais que isso, ele se tornara capitão do mato, tocava “fogo nos quilombos/pra catar preto e mulato” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.56). Nas palavras do próprio Henrique Dias: “Ganhei foro de fidalgo,/Prata, patrimônio e patente./Eu tenho uma alma tão branca/Que já ficou transparente.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.57). Henrique Dias chega a desejar ser senhor de muitos engenhos e escravos, como podemos observar em um diálogo com Bárbara: “BÁRBARA: Senhor de muitos engenhos e com seus próprios escravos. DIAS:

Por que não? A minha dinastia começa comigo mesmo. E lhe garanto que filho meu não vai conhecer chibata nem humilhação. Meus filhos vão ser quase iguais aos brancos.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.61-62).

Notamos, assim, o desejo do negro Henrique Dias de se despojar de sua herança cultural, de seu passado e de suas tradições. Sua dinastia começa com ele mesmo. A personagem inveja a situação do homem branco e, mais que isso, em seu desejo de legitimação, quer ser igual a ele ao ponto de ter seus próprios escravos. É negro, querendo ser branco, valorizando os costumes e os modos do outro. Essa a sua ambigüidade.

Finalmente o terceiro personagem é um índio que continua a lutar por sua terra, porém ao lado daqueles que lhe roubaram. Sobre esse último, é interessante atentarmos para a sua própria apresentação: “Minha graça é Camarão. Em tupi, Poti me chamo. Mas de novo Deus cristão fiz minha rede e meu amo. Bebo, espirro, mato e esfolo no ramerrão desta guerra. E se eu morrer não me amolo, que um índio bom nunca berra.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.57). Percebemos, portanto, a ambivalência do personagem, oscilando entre índio e português, Poti e Camarão, sendo e justificando-se, a cada momento, da maneira que melhor lhe convém. Assim, as três personagens aqui apresentadas traíram a si próprios ao guerrearem por outros.

Propomos estudar a ambigüidade da cultura popular como um valor positivo. Assim, a ambigüidade demonstra muito mais a riqueza e a complexidade intelectual e cultural de um povo, do que simplesmente falta de acuidade de pensamento. Os personagens da peça apresentam dilemas, conflitos e problemas a resolver. Para Marilena Chauí,

a ambigüidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco. Ambigüidade é a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo, elas também, ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas que, como dizia ainda Merleau-Ponty, somente serão alcançadas por uma racionalidade alargada, para além do intelectualismo e do empirismo. (CHAUÍ, 1986, p.123)

São muitas as ambigüidades da cultura popular, sejam elas internas, como representadas nas personagens da peça, sejam externas, pela visão ambígua que os intelectuais fazem dela, como guardiã de nossa tradição e concomitantemente desprovida de cultura, como pura e simples e precisando ser educada a fim de se fazer revolucionária.

Segundo Chauí, é na “relação da cultura dominante como Cultura Instruída, isto é, como ‘ter estudo’ e ‘ter instrução’, que melhor se capta a ambigüidade e a perplexidade dos dominados” (CHAUÍ, 1986, p.169). Segundo a professora, ao mesmo tempo em que a cultura

popular valoriza a instrução e aquisição de conhecimento, elas também são vistas como “fonte de discriminação, exclusão e dominação” (CHAUI, 1986, p.170). Portanto, talvez a melhor maneira de se entender o popular fosse, justamente, vê-lo como ambíguo, ambivalente. Se existe na cultura popular uma atitude conformista, existe também a transgressão.

Também a canção “Não existe pecado ao sul do Equador” problematiza de modo bastante interessante a relação do brasileiro com o estrangeiro. Construída a partir da crença que “corria na Europa, durante o século XVII (...) de que alguém da linha do Equador não existe nenhum pecado” (HOLANDA, 2002, p. 975), a canção narra a vontade de Anna, uma negra cafuza, de ser “comida” por Maurício de Nassau. Travestida de holandesa, seu desejo se dá tanto no sentido sexual do termo quanto no sentido cultural, de ser devorada pelo estrangeiro. A canção apresenta, de modo bastante direto, certa submissão intelectual e cultural de nosso povo em relação à cultura européia. Citarei apenas a quarta-estrofe, que me interessa particularmente:

Deixa a tristeza pra lá
Vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru
Tucupi, tacacá
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.72-73)

Notamos na quarta estrofe que Anna se confunde com os próprios alimentos brasileiros, misturando-se a eles. Desta maneira, “comer” a negra significa também devorar a sua cultura, representada pelo “sarapatel, o caruru, o tucupi e o tacacá”.

A negra apresenta-se à venda ao estrangeiro e, para que a sua compra se realize, ela não se importa em se apresentar como a holandesa que ela não é, como podemos observar na sétima estrofe “Vê se me esgota/me bota na mesa/que a tua holandesa/não pode esperar” (BUARQUE, GUERRA, 2000, p.73). Segundo Gomes e Pereira, “a cultura popular não é apenas tradição, mas também re-interpretação da mudança: as classes populares assimilam da novidade apenas o que convém ao grupo, recusando o resto”. (GOMES, PEREIRA, 1992, p. 80). Da mesma forma, Anna agiu conforme lhe convinha. Todo o discurso que preparou para Maurício de Nassau seria, portanto, um logro. A negra finge se conformar com a situação quando, na verdade, sua atitude envolve resistência e trapaça. Ao se colocar à venda numa visão estereotipada de si mesma, ela revela não só consciência dos elementos nacionais, como também mostra saber que eles, assim como ela própria, é uma “mercadoria” exótica que exerce fascinação ao outro. Ao se deixar devorar pelo holandês, ela o subverte. No momento em que Nassau aceita a festa do colonizado, com seus ritmos, cores e sabores, ele passa de

devorador a devorado, pois se encontra em uma nova situação à qual não está habituado e se mostra fascinado pela colônia. Podemos ver, portanto, a complexidade de uma personagem como a de Anna. Ao mesmo tempo em que ela se trai, pois vende o seu corpo e o oferece como mercadoria, também trai o outro. É pela transgressão muitas vezes de si mesma que encontra, paradoxalmente, meios de resistir à opressão. A negra, cafuza, que já se sabe traída muito antes de se entregar ao holandês, torna-se traidora.

Dentre os personagens da peça, Calabar foi o único que não traiu, ao menos inteiramente, a si mesmo, uma vez que lutava por um ideal seu e pela terra à qual julgava de fato pertencer. Na canção “Cala a boca, Bárbara”, o corpo de Bárbara serve de metáfora para a relação *amorosa* de Calabar com as terras brasileiras. Bárbara idealiza a relação entre Calabar e o Brasil, apontando-a como um ato de amor e cumplicidade. Vejamos os quator primeiros versos:

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No seu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu,
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p. 32-33)

Toda a canção é preenchida pela ambigüidade da letra, que alude, concomitantemente, ao ato sexual e à narrativa histórica sobre a vida de Calabar. Então, é pela colocação ambígua do possessivo “minha” nos quatro primeiros versos que a letra ganha duas leituras possíveis. Os versos “no meu corpo se escondeu/minhas matas percorreu” podem referir-se tanto ao corpo de Bárbara, como às terras brasileiras. Essa ambivalência de significados acompanha toda a leitura da canção. Entre os vários exemplos, citamos apenas mais dois: “ele é o meu guerreiro/nos colchões de terra” ou “nas trincheiras, quantos ais, ai”. Neste último verso, os “ais” podem, ao mesmo tempo, significar dor ou prazer. No anterior, colchões de terra podem ser tanto uma formação natural ou a terra fofa em que usava para se deitar e fazer amor com Bárbara.

Há momentos na canção, ainda, na qual uma leitura se sobrepõe à outra, como nos versos “-Cala a boca/olha o fogo/-Cala a boca/Olha a relva”, em que a ameaça de ser fuzilada (olha o fogo) se mescla com a paisagem brasileira (olha a relva). Assim, fogo adquire dois sentidos: possibilidade do fogo na relva apanhá-la ou o risco de levar um tiro. O mesmo acontece em “-Cala a boca/olha a noite/-Cala a boca/Olha o frio”, em que a ameaça retorna, através da conjugação das palavras noite e frio, que podem adquirir o sentido de morte, caso Bárbara continue a cantar.

Depois de Portugal se desvincular da Espanha e com o fim da guerra contra a Holanda, trava-se um diálogo entre o capitão Sebastião do Souto com Bárbara que exemplifica a situação do brasileiro. Souto, nascido na Paraíba, lutava pelos portugueses contra os holandeses e, com o fim da guerra, sem comando e procurado por esses últimos, vê na guerra uma cilada sem saída, pois a paz nada lhe garantiu. Ao contrário, uma vez que lhe tiraram seu exército, o deixou à mercê dos holandeses:

SOUTO. E qual é a guerra que tem sentido? A de Calabar, você vai dizer... Não, não diga não, que eu não agüento mais. Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandês e português estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei pra onde, mas marcharia. Formaria comigo o exército dos trouxas, o exército dos traídos, o exército dos cornos da guerra. E gritaria comigo: A paz é falsa! (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.96)

Vemos, portanto, que não há saída para ele. A traição e a troca de lado circunstanciais, a ambivalência é a única lei e forma de resistência. Retomemos a figura de Mathias.

Pouco depois do diálogo com o Frei, Mathias canta “Fado Tropical”, música que, ao narrar seu sonho de querer tornar o Brasil um imenso Portugal, nos leva a pensar que o personagem acreditava que, assim, poderia deixar de ser um estrangeiro em sua própria terra. Mathias não aceitava o Brasil com suas idiossincrasias e, ao invés disso, queria transformá-lo noutro país, tentativa sem grande sucesso desde a chegada dos primeiros portugueses ao País. Ao cantar a música, expressão do desejo de Mathias, apenas ele não enxerga a distância entre as duas culturas. Vejamos alguns versos:

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,
Arrebato um beijo.

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

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
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.40-41)

Como unir num suave azulejo (e eu grifo a palavra suave), guitarras, sanfonas, jasmíns, coqueiros, fontes, sardinhas e mandiocas? Como imaginar uma mulata com rendas do Alentejo? Ou pior: como fazer o rio Amazonas desaguar no Tejo?

Mathias tem ainda a ambígua e paradoxal disposição para perdoar e matar, o que gera, nele, uma crise interna: “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.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.40). Após a realização do ato, ele se contesta, se “desencontra”, se perde, se questiona, não acha o seu lugar. O brasileiro se mostra, aqui, oscilante entre dois pólos. Segundo DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*, “nossa sociedade (...) funciona tal e qual o fado de Chico Buarque e Ruy Guerra, naquela permanente perplexidade de quem esmaga e brutaliza com as mãos, enquanto o coração chora e assim, tão cheio de sentimento, faz suportar a tortura.” (DAMATTA, 1997, p.178).

Finalmente, antes de se retirar do País a caminho de Portugal, onde será preso e responsabilizado pela entrega de Pernambuco aos holandeses, Mathias de Albuquerque faz revelações “inusitadas” a Frei Manoel. A primeira delas é que, em seus “devaneios” coloca o amor à terra em que nasceu acima dos interesses portugueses. E continua dizendo que:

MATHIAS. E nesses devaneios minha terra não suporta mais as trevas e a opressão de Espanha e Portugal. A terra pulsa, blasfema e se debate dentro do meu peito. E para sua redenção, parece que qualquer caminho é legítimo. Até mesmo uma aliança com os hereges holandeses. (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.54).

Dessa forma, Mathias admite ter pensado em agir como Calabar: trair Portugal e optar por se aliar àqueles que fariam do Brasil um país mais livre. Assim, a peça *Calabar*: o elogio da traição apresenta, como uma de suas matizes, a ambigüidade e a ambivalência do brasileiro sob a forma de transgressão e resistência. Desta maneira, ao mesmo tempo em que o brasileiro é um traidor, um transgressor, ele também trai a si mesmo e é um desterrado, um despatriado. Não é só Mathias que se sente assim na peça. O mesmo se dá, por exemplo, com Sebastião do Souto: “Eu nasci mesmo foi na Baía da Traição, Paraíba, onde a natureza não tem necessidade alguma de arte... E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.99).

A peça é rica em personagens e cada qual tem seus próprios conflitos e interesses. Henrique Dias é um exemplo não só de alienação como também de dominação. Desejando a todo o custo legitimar-se, ele está disposto a esquecer seu passado e até mesmo ser dono de escravos. Já Anna sabe-se traída desde o nascimento, mas não esconde seu passado e sua origem e os utiliza para ludibriar o outro. Finalmente, temos Calabar, que tentou lutar pelo país no qual nasceu, importando-se primeiramente com os *seus* interesses, ao invés de se tornar um joguete de uma guerra que não era a sua.

De acordo com Bhabha em *O local da cultura*, “a presença colonial é sempre ambivalente, dividida entre seu surgimento como original e legítima e sua articulação como repetição e diferença.” (BHABHA, 2007, p.157). A questão que propomos é que o problema de identidade presente na nossa cultura popular (e não só nela, mas na sociedade como um todo) só vem mostrar seu o alto grau de riqueza e complexidade cultural.

Como fica, portanto, a idéia de pátria em um País no qual enfrentou um período colonial e tem sua origem formada por uma variada mescla cultural. Nossa identidade enfrentava o dilema de assumir-se européia e ao mesmo tempo negar essa origem pelo que existe nela de diferente. Pensando na época em que a peça foi escrita, ela não deixa de ter semelhança com a situação brasileira dos anos 1960 e 1970, que enfrentava um regime ditatorial e sofria a *invasão* de bens culturais estrangeiros através das novas mercadorias que chegavam do exterior ao Brasil.

Diferentemente de uma visão de povo dominado e seduzido pela ciência e tecnologia do outro, personagens como Anna e Calabar se nos apresentam lúcidos, aproveitando-se das armas do inimigo para benefício próprio. Na peça, muitas vezes é o brasileiro que seduz o inimigo, como vimos com a negra cafuza em relação ao holandês:

CAMARÃO: E quem é que me obriga a falar feito índio? Eu também posso pensar em português, como cristão que sou. Por que é que eu vou pra guerra de azagaia, se posso arranjar um mosquete? E quando eu for morrer, pra que é que eu vou querer virar lua, pedra, cachoeira, bicho, raio de luz, se posso arranjar uma alma e ficar de conversa com Jesus Cristo até o fim dos dias? (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.62).

Pretendemos ver a representação de uma cultura popular dotada de uma extrema capacidade de resistência e transgressão, proveniente de sua ambigüidade. A imagem da cultura popular apresentada por Chico Buarque em suas peças de teatro é bem diversa daquela imaginada pelo CPC.

Existe na peça uma gradação, que vai de um personagem seduzido pelo Outro como o negro Henrique Dias; passa por Mathias de Albuquerque, em conflito entre duas culturas, a

brasileira e a portuguesa; até chegarmos a personagens menos ingênuos e alienados, como Souto, que trai o outro e aos seus ideais pela força das circunstâncias, para conseguir sobreviver; até chegar em Calabar, que não aparece na peça senão pela voz dos outros, mas que se torna um símbolo, quando, ainda que morto, trai a todos para não trai a si e aos seus ideais. Portanto, Chico Buarque vê diferenças internas na nossa própria cultura. Se a ambigüidade de algumas personagens é mostra de ingenuidade e alienação, em outras é forma de logro e de resistência.

3. Referências:

AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. Rio de Janeiro : Europa, 1980. v.7. p. 91-100.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007. 394p. Coleção Humanitas.

BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 24ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 179p.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 12ªed. São Paulo : Cortez, 2007. 367p.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo : Editora UNESP, 2005.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. 350p.

GOMES, Núbia P. de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte : Mazza Edições. Juiz de Fora, 1992.

GULLAR, Ferreira. “Gullar”. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque, VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro : Aeroplano Editora, 2000. (p.169-183).

HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2002. (Intérpretes do Brasil, v. 3)

PEIXOTO, Fernando. “Uma reflexão sobre a traição”. In: HOLLANDA, Chico Buarque, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 24ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2000.

SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaios sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Trad. Federico Carotti. Campinas, São Paulo : Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Momentos). 421p.

SPIVAK, Gayatri. “Can the subaltern speak?” in: *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana, Cary Nelson and Lawrence Grossberg Ed, 1988.

RÉSUMÉ: Cet article prétend relever les ambiguïtés de la culture populaire urbaine vues à partir de l’optique de la pièce de théâtre *Calabar* écrite par Chico Buarque et Ruy Guerra. On a le but de montrer comment les auteurs présentent une culture populaire urbaine riche et complexe, douées de différences internes et avec des dilemmes et des conflits propres à elle.

Mots-clés : Culture populaire, Calabar, ambiguïté.