



“Tudo que tendes, brancos, também tenho!”: direitos humanos, forma dramática e suas contradições em *Calabar*, de Agrário de Menezes

“All that you have, white people, I also have!”: human rights, dramatic form and its contradictions in Agrário de Menezes’ *Calabar*

Dossiê

Rodrigo César Dias*

ORCID: 0000-0003-0405-9395

E-mail: rodrigocezardias@gmail.com

Recebido: 28/09/21

Aprovado: 08/12/21

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura do drama histórico *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes, que aborde o modo como essa obra constrói seu protagonista, um homem negro em uma sociedade escravocrata. Embora sinalize uma defesa de viés liberal da igualdade entre patrióticos que, em tese, implicaria uma igualdade racial, a obra apresenta fissuras na forma dramática que tensionam essa perspectiva, dentre as quais, destaco a seguinte: *Calabar*, caracterizado como “mulato” na peça homônima, refere-se a si mesmo por meio do recurso à terceira pessoa, inscrevendo-se no limiar entre os estatutos de sujeito e objeto.

Palavras-chave

Calabar. Direitos humanos. Racismo. Nacionalismo. Drama histórico.

Abstract

This study provides a reading of Agrário de Menezes’ historic drama *Calabar* (1858) that analyses the way it builds its protagonist, a black man in a slave-owning society. Although the play suggests a liberal-biased defense of equality between compatriots which, theoretically, would imply racial equality, it presents fissures in the dramatic form that cracks this expectation. Among these slits, I highlight the fact that *Calabar*, characterized as “mulato” in the homonymous drama, refers to himself in third person point of view, inscribing himself in the threshold between the statuses of subject and object.

Keywords

Calabar. Human rights. Racism. Nationalism. Historic drama.

1 Direitos humanos, drama e literatura

Em *A invenção dos direitos humanos*, Lynn Hunt associa o surgimento do conceito de “direitos do homem”, no século XVIII, à literatura – mais especificamente, ao romance epistolar. Obras como *Júlia* ou *A nova Heloísa*, de Rousseau, *Pamela* e *Clarissa*, de Richardson, teriam contribuído, segundo

* Doutorando em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Hunt, para que seus leitores “estendessem o seu alcance de empatia” (HUNT, 2009, p. 39), o que era favorecido pela forma epistolar, que proporcionava condições para que houvesse um maior aprofundamento psicológico das personagens por meio de sua particularização. A fatura desses romances facultava que personagens oriundas de camadas da média e pequena burguesia protagonizassem narrativas em que eram representadas com seriedade – isto é, de modo não rebaixado.

Em paralelo, observa-se na Europa a consolidação do drama burguês, que configura esteticamente um “mundo inter-humano” em que pessoas dialogam entre si sem a intervenção de qualquer exterioridade (SZONDI, 2011, p. 24).¹ Podemos costurar essa ideia de drama com a filosofia que lhe ia de par, que progressivamente daria centralidade a noções de igualdade, liberdade e tolerância. Reverberando a afirmação emblemática cunhada por Walter Benjamin (2013) de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2013, p. 13), há que se observar, porém, que tanto essas formas literárias como o debate político-filosófico sobre os direitos humanos incorporam a violência que subsidiou sua elaboração. Documentos como a *Declaração da Independência*, redigida por Thomas Jefferson em 1776, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, debatida pela Assembleia Nacional francesa em 1789 e mesmo a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, assinada pelas Nações Unidas em 1948 apresentam um teor universalista ao estabelecer a liberdade e a igualdade como direitos inerentes a todo ser humano; entretanto, eles não deixam de portar um caráter excludente:

aqueles que com tanta confiança declaravam no final do século XVIII que os direitos são universais vieram a demonstrar que tinham algo muito menos inclusivo em mente. Não ficamos surpresos por eles considerarem que as crianças, os insanos, os prisioneiros ou os estrangeiros eram incapazes ou indignos de plena participação no processo político, pois pensamos da mesma maneira. Mas eles também excluía aqueles sem propriedade, os escravos, os negros livres, em alguns casos as minorias religiosas e, sempre e por toda parte, as mulheres. (HUNT, 2009, p. 16).

O diálogo entre *homens* iguais e livres encenado no drama, assim como os direitos do homem e do cidadão, são construções ideológicas tributárias de diversas políticas orientadas para a acumulação primitiva e para a reprodução do capital – o cercamento das terras, a guerra contra as mulheres, a expansão imperialista dos mercados europeus, os genocídios de povos originários, o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas.² Essas contradições se acirram ao longo do século XIX, vindo a ser debatidas na esfera pública de maneira progressivamente mais complexa e mais ampla, acompanhando o desenvolvimento da imprensa, dos meios de comunicação e dos transportes.

Não haveria, portanto, uma correspondência entre forma e conteúdo, mas uma contradição em que a forma é posta em questão pela matéria. A relação inter-humana que pressupõe o conflito entre iguais no drama é contestada por sua contrapartida social, caracterizada por relações anárquicas de produção em que pessoas são subordinadas a coisas e reduzidas a mercadoria – no sentido figurado ou mesmo literal. O teor absoluto do drama falseia a impossibilidade de se abarcar a totalidade do processo social. A paulatina separação entre sujeito e objeto encaminha a emergência do eu épico que, latente sob o diálogo, contradiz a forma dramática. Embora

1. Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi caracteriza o drama como um fenômeno da história literária que surge na Inglaterra elisabetana, “ganha força sobretudo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão” (SZONDI, 2011, p. 20).

2. Essas políticas transnacionais orientadas para a acumulação primitiva são esmiuçadas por Silvia Federici (2017) em *Calibã e a bruxa*.

Szondi situe o acirramento dessa crise formal nas últimas décadas do século XIX, a partir do drama moderno de Henrik Ibsen, penso que seja legítimo afirmar que tais contradições também são estruturantes no drama que antecede esse limiar, ainda que se apresentem, nesses casos, de maneira menos pronunciada. A partir dessa hipótese, proponho um estudo do drama histórico *Calabar*, de Agrário de Menezes, que equacione o modo como as contradições da vida social e de seu processo de reprodução sedimentam-se em sua forma dramática a título de impasse. Privilégio, nesta leitura, a análise de como essa obra elabora esteticamente seu protagonista, um personagem negro, caracterizado como mulato, em uma sociedade escravocrata, observando os processos de humanização e desumanização em jogo, bem como sua relação com a constituição de uma imagem idealizada da nação.

2 O lugar do drama histórico romântico nos palcos brasileiros do XIX

O Romantismo brasileiro articulou política e estética ao respaldar o reconhecimento da independência recente da nação e da literatura brasileira, levando em consideração tanto sua ascendência lusitana como sua especificidade americana garantida pela herança indígena – ainda que esta fosse contemplada enquanto despojo, como alteridade pretensamente supracumida no processo colonizatório. Mobilizado para a construção de uma mitologia originária, e muitas vezes aliado ao estudo das línguas e das culturas autóctones, o indianismo se integrava ao projeto de uma historiografia propriamente brasileira, encabeçado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838.

Outra frente de trabalho importante para a elaboração estética da nação recém-fundada se deu por meio da escrita e da montagem de dramas históricos, que, tomando eventos do passado como matéria, inscreviam-se em discussões do presente e projetavam futuros em disputa. Nesse âmbito, destaca-se a representação de episódios como a ocupação holandesa em Pernambuco, a Inconfidência Mineira e a Independência do Brasil – seja a proclamada às margens do Ipiranga, em 1822, seja a conquistada na Bahia, em 1823, com o termo do conflito com as tropas portuguesas. Essas peças, geralmente produzidas e montadas nas províncias, fora do circuito da Corte, apresentam uma tendência à encenação de agentes brasileiros ou “proto-brasileiros” que lutam por sua liberdade e autonomia em relação ao domínio da metrópole. Esse procedimento pode se dar tanto por meio da ficcionalização de figuras históricas, como Tomás Antônio Gonzaga e Domingos Fernandes Calabar, como por meio de personagens ficcionais mais ou menos integradas ao torvelinho dos acontecimentos representados.

Segundo Décio de Almeida Prado (1996), “o drama histórico brasileiro, entendido como peça de conteúdo nitidamente nacional, referente ao Brasil como estado soberano e totalidade política, só tardiamente se organizou” (PRADO, 1996, p. 143). Sucedendo o declínio da tragédia classicista, o drama histórico romântico conviveu, nos palcos brasileiros, com o melodrama e, na passagem dos anos 1850 para os 1860, com o teatro realista, que, em oposição ao Romantismo teatral, preconizava uma atuação mais contida no palco, a fim de dar mais naturalidade à interpretação dos atores e atrizes, privilegiando a família burguesa como núcleo da ação.

As fronteiras entre esses gêneros, todavia, não eram estanques, como podemos observar no drama *Calabar*, escrito pelo jornalista e dramaturgo baiano Agrário de Menezes em 1856 a

propósito de um concurso do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro.³ Em sua primeira cena, dois soldados expõem a situação inicial do drama em diálogo ora sério, ora espirituoso:

2º SOLDADO – [...] Vou contar-te uma história interessante. Queres ouvi-la?...

1º SOLDADO – Não.

2º SOLDADO – Que desabrido!...

Não sabes o que perdes. É a história

Exata e verdadeira, em que figura

Calabar.

1º SOLDADO – Calabar!... Então começa.

2º SOLDADO – Em noite de borrasca...

1º SOLDADO – Mau princípio!

Em tais ocasiões furtam-se moças,

Esperam-se rivais, abrem-se covas,

Enterram-se cadáveres de homens

Tomados à traição...

2º SOLDADO – Qual!... não é isto.

Certa noite, depois do vivo fogo,

Em que, malgrado seu, os holandeses

Viram-se rechaçados pelos nossos,

Uma donzela, pálida, corria

Como louca, no meio dos soldados,

Pedindo compaixão...

1º SOLDADO – É caso novo

Deveras para mim. Vamos adiante.

2º SOLDADO – Era bela, eu a vi, bela e formosa

Como a flor parasita das montanhas.

O que é? – bradaram todos – A desgraça,

A morte, que roubou-me neste instante

Meu pai, meu pobre pai! – disse a donzela.

O seu corpo onde está?... ninguém sabia;

O seu nome qual é?... um nome indígena:

Jaguarari – chamava-se. (MENEZES, 2006, p. 7-9).

De acordo com a narrativa, Calabar teria tomado a jovem como filha, protegendo-a assim como protegia a pátria. O 1º Soldado, contudo, acrescenta outro dado ao enredo, semeando a hipótese de que Calabar estaria apaixonado por Argentina. Nesse preâmbulo, observamos, em funcionamento, um procedimento épico, fantasiado pelas linhas do diálogo, em que são armados os conflitos que irão impulsionar a ação dramática. Afora o teor expositivo dessa passagem, que introduz o personagem Calabar como objeto de uma narrativa antes de ele se tornar sujeito de ações dramáticas, há nesse diálogo, como apontam Botton e Botton (2013), uma sátira ao melodrama, gênero caracterizado por “sentimentalismo exacerbado, moças furtadas, luta entre rivais, ressurreição de personagens, donzelas que enlouquecem pela maldade de vilões, traições...” (BOTTON; BOTTON, 2013, p. 45). Não obstante, *Calabar* irá apresentar boa parte desses clichês

3. Sem receber resposta acerca de sua inscrição, o autor retirou sua obra do certame em 1857, ano em que participou como membro fundador do Conservatório Dramático na província da Bahia. Em 1858, a peça foi editada em Salvador, onde Menezes viria a ser administrador do Teatro São João – principal casa de espetáculos da província – e deputado pelo Partido Liberal, trajetória interrompida por sua morte repentina, em decorrência de uma “congestão cerebral”, durante a apresentação de um espetáculo (PRADO, 2008; BOCCANERA JR., 2008).

melodramáticos que, embora ridicularizados pela crítica teatral coetânea – e póstera –, atraíam uma grande fatia do público para as casas de espetáculo, subsidiando sua operacionalidade financeira.

Na “Carta dirigida ao secretário do Conservatório do Rio de Janeiro”, tornada prefácio da peça, Agrário de Menezes afirma que teria optado pela matéria histórica e nacional não só por conta da proposta elaborada pela instituição, mas também por conta de seus “próprios princípios estéticos” (MENEZES, 1858 *apud* PRADO, 1996, p. 147).⁴ Para o autor, cabia ao teatro instruir a inteligência e moralizar o coração, alinhando-se, segundo ele, à “escola moderna”, isto é, ao Romantismo, ainda que, conforme ressalta Décio de Almeida Prado (1996), “o chamado realismo já despontasse nos palcos da França” (PRADO, 1996, p. 147) – e mesmo nos da Corte brasileira.⁵

Embora Menezes recorra a preceitos fundamentais do Romantismo – a matéria histórica e nacional, a elaboração estética do passado, a exaltação da liberdade, o elogio ao “bom selvagem”... –, o dramaturgo não deixa de criticar “as aberrações monstruosas” de Victor Hugo e Alexandre Dumas. “Em tudo e por tudo”, conclui, “o *juste milieu* é o partido mais conveniente às operações do espírito. Eu, liberal em política, liberal em literatura, distingo naquela as utopias dos demagogos, e, nesta, o que poderíamos chamar – devaneios ultrarromânticos” (MENEZES, 1858 *apud* PRADO, 1996, p. 147). Essa posição conciliadora de Menezes, “pendendo para o Romantismo, mas saudosa do bom senso clássico”, segundo Prado (1996, p. 147), teria parte na opção pelos versos decassílabos brancos, que garantiriam aos personagens “um timbre de nobreza já próximo do trágico” (PRADO, 1996, p. 148). Dessa feita, identificamos em *Calabar* o cruzamento de estéticas teatrais que, apesar de possuírem diferentes cotações nos juízos da crítica e no gosto do público, dão uma amostra da complexidade do campo teatral brasileiro em meados do século XIX.

É importante observar, porém, que o fato de *Calabar* ser considerado um drama histórico romântico não implica que o drama em questão seja histórico no sentido concebido por György Lukács (2011), em cuja perspectiva a “verdadeira grande arte histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 73) possibilitaria a “revivificação do passado como *pré-história* do presente na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos” (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo do autor). Embora o presente seja o ponto de fuga de *Calabar*, considerando o debate abolicionista que começava a ganhar corpo na época de Agrário de Menezes e a experiência relativamente recente de levantes populares durante a regência, a peça não empreende, a meu ver, uma representação realista, no sentido lukacsiano, do conflito entre as forças históricas, sociais e humanas em jogo por meio do retrato das relações entre os personagens. Penso que, em vez de produzir uma imediatez artística em que ocorra “uma reindividualização do universal” (LUKÁCS, 2011, p. 119), na pessoa e em seu destino o drama de Menezes nega, em seu entrecho, o embate histórico, encobrindo-o com uma fachada de historicidade. Isso não impede, todavia, que esse embate histórico recalcado retorne na forma, como contradição.

4. O prefácio não consta na edição de *Calabar* a que tive acesso (MENEZES, 2006).

5. O realismo teatral frequentemente foi tratado pela crítica coetânea como “teatro moderno”, classificação que, como podemos ver, não primava pela especificidade.

3 Calabar: drama histórico, história recalçada

No estudo *O negro e o Teatro Brasileiro*, Miriam Mendes afirma que “fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial” (MENDES, 1993, p. 158 *apud* LIMA, 2010, p. 23). Essa asserção é mobilizada por Evani Tavares Lima na construção de um panorama do teatro negro no Brasil, cuja origem remontaria a meados do século XVI, quando autos religiosos e espetáculos populares já contavam com a participação de pessoas negras como artistas e/ou autores. Segundo Mario Cacciaglia, em sua *Pequena História do Teatro no Brasil*,

até a segunda metade do século XVIII, aproximadamente, a profissão de ator era considerada, no Brasil, altamente desonrosa. Por isso, dedicavam-se a ela quase exclusivamente os mulatos, os quais, por pertencerem a ínfimas classes sociais, não tinham uma particular reputação para defender. (CACCIAGLIA, 1986, p. 32).

Esse quadro, porém, viria a ser embranquecido ao longo do Oitocentos: “a partir da segunda metade do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX, a presença física de artistas negros foi diminuindo até se tornar escassa no palco, mas continuou larga na dramaturgia” (LIMA, 2010, p. 26). Representadas, na maioria das vezes, por atores brancos maquiados – prática que viria a ser conhecida como *blackface* –, as personagens negras se restringiam, conforme Lima (2010), a três variantes: o “escravo fiel”, o “bom negro” e o “negro ruim/revoltado” – isso quando sua participação não se limitava à composição do cenário, na função de “paisagem”.

Calabar é uma das obras que destoam desse diapasão dramaturgico. Ambientada no conflito entre portugueses e holandeses na capitania de Pernambuco, nos anos 1630, a peça toma por protagonista Domingos Fernandes Calabar, retratado na historiografia como um traidor das forças portuguesas. De acordo com documentos da época, ele era um homem negro, sendo frequente o uso dos termos “mulato” ou “mameluco” para caracterizá-lo (cf. MELLO, 2010). É oportuno observar, porém, que tanto nos documentos históricos como na peça de Agrário de Menezes, a caracterização de Calabar como “mulato” ou “mestiço” deve ser pensada para além do indicativo de origem étnica. Em *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*, Kabengele Munanga defende que, no Brasil, os “mestiços”

não constituem uma categoria estanque pelo fato de o preconceito racial brasileiro ser de cor e não de origem (*one-drop*) como nos Estados Unidos e na antiga África do Sul. Ao combinar o critério de cor, ou seja, o grau de mestiçagem, e a condição socioeconômica, eles *podem* atravessar a linha de cor e reclassificar-se no grupo branco. (MUNANGA, 1999, p. 121, grifo nosso).

Feito esse breve reparo sobre as nuances do racismo brasileiro, penso que, apesar de o personagem ser caracterizado e de se caracterizar na peça como “mulato”, não lhe é sinalizada essa possibilidade de “atravessar a linha de cor e reclassificar-se no grupo branco” (MUNANGA, 1999, p. 121). Calabar não deixa de ser um personagem negro, e o fato de um personagem negro protagonizar um drama em uma sociedade escravocrata é, por si só, um acontecimento digno de nota. Diferentemente dos estereótipos comentados por Lima (2010), Calabar é construído na obra de Agrário de Menezes como um personagem complexo cuja interioridade é atravessada por dilemas raciais, políticos e amorosos. Na tragicidade que envolve sua figura, podemos identificar ressonâncias do Otelo de Shakespeare e, sobretudo, do Otelo interpretado por João Caetano

(1808-1863) a partir da versão neoclássica de Jean-François Ducis (1733-1816).⁶ Apesar de o texto de Ducis se propor como uma versão mais contida da tragédia shakespeariana, a interpretação de João Caetano, considerado o maior ator brasileiro do século XIX, teria sido, segundo a crítica, bastante grandiloquente, ao gosto do Romantismo, e, talvez, um tanto melodramática; ainda assim, esse foi o papel mais exitoso de sua carreira e um dos maiores acontecimentos dramáticos do século no Brasil, provavelmente vindo a ser uma referência para a construção da personagem Calabar no drama de Menezes.⁷

Assim como *Otelo*, *Calabar* apresenta um herói negro cuja conduta valorosa é interrompida por um ato execrável. Segundo as fontes históricas comentadas por Mello (2010), a razão para Calabar ter mudado de lado no conflito entre lusitanos e holandeses estaria relacionada a seu status de renegado entre os portugueses, por conta de crimes que ele teria cometido anteriormente. No enredo da peça, contudo, a traição é motivada por um desengano amoroso: Argentina, jovem indígena que, dada como órfã, ficou sob a proteção de Calabar, apaixona-se por Faro, um oficial português. Ante a verbalização do sentimento recíproco de ambos, Calabar também declara seu amor à jovem que, todavia, nutria-lhe apenas uma afeição de filha:

CALABAR – [...] O duro Calabar, talvez sentindo
Muito mais do que vós, [Faro,] nunca dos lábios
Deixou cair de amor uma palavra!
E é que não amasse?! desgraçado!...
(*arrebatadamente*)
Desconheceis o afeto do mulato?
Negais-lhe coração, negais-lhe alma?!
Tudo o que tendes, brancos, também tenho!
Alma às vezes melhor do que é a vossa,
Coração que se esmalta de virtudes,
São igualmente dotes que nos cabem! (MENEZES, 2006, p. 25-26).

Para revelar o amor que sentia por Argentina, Calabar fala de si na terceira pessoa – a “não pessoa”, segundo Benveniste (1991) –, instaurando um distanciamento em relação a si mesmo e a seus sentimentos que implica uma cisão interna entre sujeito e objeto. A essa construção segue-se uma defesa, por parte do personagem, do estatuto de humanidade do “mulato”, termo que oscila entre categoria, coletivo e indivíduo. Nesse sentido, cabe destacar, ainda, que o próprio nome Calabar evidenciava contradição semelhante, visto que também era um termo utilizado para designar a origem de grupos de africanos traficados para o Brasil a partir do porto de Calabar, situado onde hoje é o sudeste da Nigéria (cf. SANTOS, 2008).

Ao afirmar, não somente a Faro, mas *aos brancos*, que também possuía coração e alma – “tudo que tendes, brancos, também tenho!” (MENEZES, 2006, p. 25-26) –, há uma ocorrência do uso da primeira pessoa em que Calabar reafirma sua condição de homem negro e sua

6. Precedida por uma advertência, a versão consultada do *Otelo* de Ducis (1827) justifica algumas das adaptações realizadas pelo autor, como, por exemplo, a substituição de Iago por Pézare, uma versão “depurada” do vilão, mais adequada, supostamente, à sensibilidade francesa. No que concerne ao protagonista, Ducis opta por mudar a cor da pele de Otelo para um tom de amarelo acobreado, a fim de não “chocar” os olhos do público europeu (cf. DUCIS, 1827, p. 7).

7. Infelizmente, ainda não foi possível encontrar indícios sobre quem interpretou Calabar quando da estreia da peça, tampouco sobre a etnia do ator e sobre a possibilidade de ter havido *blackface*. Provavelmente essas informações podem ser encontradas em periódicos soteropolitanos da época, por meio de pesquisa em fontes primárias.

humanidade. Na sequência, há um retorno ao âmbito coletivo, mas por meio do uso da primeira pessoa do plural, sinalizando um gesto de integração – mesmo que provisória – do indivíduo a esse grupo.

Após a saída de Faro, Calabar estende a faculdade de amar às feras, tomando o exemplo de duas onças que, “beijando-se”, não deram conta de sua presença em certa ocasião, possibilitando que fugisse sem ser visto por elas. Tal “universalização” do amor acaba, porém, alavancando um novo rebaixamento de Calabar, que se supunha fera e volta a referir a si mesmo na terceira pessoa – “os lábios do mulato” (MENEZES, 2006, p. 29). Nesse diálogo, em que Argentina tenta, em vão, expor seu amor filial, Calabar lhe questiona – e, sobretudo, questiona a si mesmo – se o que fundamentava a rejeição amorosa da jovem para com ele não seria a cor de sua pele.

Astro horrendo luziu sobre o meu berço;
E negro, como era, me imprimira
A sua cor!... Assim nasce o mulato!...
(*arrebataadamente*)
E tu, mulher, me julgas pelo rosto
Ou pelo que por ti te hei praticado?!...
Decide-te!... (MENEZES, 2006, p. 31).

Novamente, há uma variação da posição do personagem em relação a si mesmo: a princípio, apresenta-se como uma vítima de um “astro horrendo” e “negro”, que lhe imprimira sua cor, quase que como uma maldição. Ao final do terceiro verso citado, contudo, há uma passagem do individual para o coletivo, circunscrevendo o nascimento do “mulato”, como categoria, a essa “maldição”. Essa generalização não deixa de suscitar um novo afastamento de Calabar em relação à sua condição de homem negro, tratada a partir de um olhar alienado que sublima o caráter histórico-social do racismo e da estrutura escravagista que o constrói para a ordem do destino ou da metafísica. No quinto ato, em um monólogo no cárcere, Calabar relembra sua trajetória desditosa desde o nascimento, novamente referindo-se a si mesmo na terceira pessoa:

CALABAR – [...] Só resta-me uma hora!... Tanto tempo
De paz e ventura sobre a terra
Não teve Calabar!... Nascido apenas,
Fui atirado ao seio da indigência
Para provar-lhe o fel gota por gota!...
Meus prazeres da infância foram sonhos...
Vi-os quando, alta noite, reclinado
Nos troncos da floresta, a minha mente
Fantasiava um berço sobre a relva
De minha pobre mãe acompanhado
Eu me sorria às vezes ao seu pranto,
Que em bagas sobre as faces me caía;
Ela dava-me um ósculo piedoso,
E, talvez já prevendo o meu futuro,
Gemia e soluçava!... A juventude
Não me apontou mais leda!... Ao começá-la,
Veio logo da morte a foice horrenda
Sobre essa infeliz mãe!... (MENEZES, 2006, p. 158, grifo nosso).

Esse quadro esboçado por Calabar apresenta indícios de que sua mãe, muito provavelmente uma mulher negra, teria fugido do cativeiro com seu filho recém-nascido – o que justificaria o pouso na floresta à noite. A caracterização de Calabar como “mulato”, por sua vez, sugere que seu nascimento tenha sido o resultado da violência sexual infligida por um homem branco a sua mãe. Em vez de motivar o desvelamento ou a crítica da dinâmica social que engendrava essa cadeia de violência, o discurso do personagem aponta novamente para o destino como causa última das agruras sofridas por ele e pelo “mulato” enquanto categoria, recalcando o dado histórico.

Criei-me desta sorte... entre amarguras!
Mirando o rosto esquelético da fome,
Vendo o dedo cruel que me apontava
A cor que eu tinha, como recordando
A cor do meu destino... Que sentença!...
(*ergue-se*)
Não há lugar no mundo pra mulato
Além do que lhe aponta o cativeiro?!...
[...] É do homem cair ante seu destino;
Cumpru-se o meu...
(*mudando subitamente de tom*)
Cumpru-se?... Quem o disse?...
(*dando dois passos*)
Quem disse que eu deverei retirar-me
Das cenas deste mundo? (MENEZES, 2006, p. 158-159).

Essa dialética truncada dá o ritmo da trajetória do personagem no decorrer do drama. Não havendo sinalização para a resolução do dilema racial que estruturava a sociedade escravocrata – tanto a do século XVII como a do XIX –, a revolta do protagonista se projeta para uma investida nacionalista, elaborada em torno de uma pátria que ainda não existia. Calabar, outrora um aguerrido aliado das tropas lusitanas, reavalia a posição dos agentes envolvidos no confronto entre portugueses e holandeses a partir de sua oposição a Faro, que havia fugido com Argentina.

CALABAR – [...] Esse vil e covarde aventureiro,
Que além da pátria as afeições me rouba?!
Traidor!... infame!... Longe dos perigos,
Longe da guerra, em ócio criminoso,
Deixando a espada – qu’inda mal lhe deram –
Enferrujar-se dentro da bainha;
Vem perturbar os sonhos inocentes
De uma virgem tão bela, e seduzi-la!... (MENEZES, 2006, p. 33).

Faro e os lusitanos são deslocados para o campo de usurpadores da pátria, que, por sua vez, é entrelaçada com a figura de Argentina, jovem indígena, filha do guerreiro Jaguarari, supostamente morto. A respeito da jovem, cabe observar o modo contraditório pelo qual a personagem é figurada na peça: ora “pálida”, conforme o ideal romântico, ora “morena”, de acordo com o ideal indianista, também romântico, chegando à justaposição hesitante “pálida-morena” (MENEZES, 2006, p. 29), proferida por Calabar. Essa oscilação, assim como o nome não indígena, Argentina, que remete à prata, ao argênteo e à palidez, conduz a um apagamento da origem e dos traços étnicos da personagem. Posteriormente, tomamos notícia de que Faro e Argentina foram atacados

pelos holandeses; o português é dado como morto, enquanto a jovem, capturada, resiste à ameaça flamenga, defendendo sua pátria e sua liberdade.

Diante da fuga do casal, Calabar declara sua nova posição na guerra, confundindo uma dupla de soldados com suas diretrizes:

CALABAR – [...] Vai ser a luta agora!... Tremam todos!
Holanda ou Portugal, senhores ambos,
Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!...
Escravo aqui, ali, deste ou daquele,
Que importa?... A escravidão é sempre a morte!
Segui-me, amigos; vamos combatê-los! (MENEZES, 2006, p. 49-50).

Assim, Calabar passa a servir aos flamengos e, após algumas vitórias, reencontra Jaguarari em uma fortaleza lusitana que ajudara a subjugar. Ele tenta convencer o guerreiro indígena a também mudar de lado, lançando mão do mesmo argumento da escravidão da pátria, mas não obtém sucesso, nem mesmo por meio de seu último trunfo.

A pátria! a pátria!... é sempre vil escrava!
Vítima da cobiça e da rapina,
Nós pugnamos por ela, e os lusitanos
Suplantam-lhe a cerviz, como senhores.
Os meus somente são os brasileiros;
Sois vós, vós os indígenas da terra,
Senhores natos de um país imenso,
Reduzidos a servos de estrangeiros!... (MENEZES, 2006, p. 101).

É oportuno observar que em nenhum momento da peça a escravidão como exploração de pessoas submetidas ao trabalho forçado é propriamente mencionada, o que corrobora a ideia de que o conflito racial, que estruturava econômica e socialmente a Colônia – e, posteriormente, o Império –, é encoberto, inscrevendo-se como latência. A pátria é escravizada pelos portugueses e pelos holandeses, ambos invasores. Argentina, que vem a ser violentada por Calabar, é reclamada por ele como sua escrava – “Mulher, sou teu senhor!... És minha escrava!” (MENEZES, 2006, p. 137) –, mas também em um sentido que transborda da escravidão em seu sentido moderno, pois Calabar acreditava que ela teria uma espécie de dívida para com ele, que a salvara dos holandeses.

O ato final do drama tem por cenário o cárcere em que Calabar aguardava o momento de sua execução pública. Após realizar um balanço de seus sofrimentos, o protagonista confessa seus crimes a Jaguarari e obtém o perdão de Argentina, com a mediação de um padre, que o absolve, preparando-o para a execução. Suas últimas palavras, que encerram o drama, dirigem-se para Argentina, para a pátria e para Deus, sinalizando seu arrependimento e sua redenção.

CALABAR – (*com saudade*)
Argentina!... Argentina!... Adeus, ó mundo!
(*com entusiasmo*)
Pátria! Pátria! conquista a liberdade!
(*levantando os olhos, e com expressão contrita*)
Deus! Oh! Deus!... recebei-me em vossos braços!
(*Os oficiais seguram-no. Argentina atira-se nos braços de Jaguarari. Cai o pano.*). (MENEZES, 2006, p. 186, grifos do autor).

4 Considerações finais: dos avanços e dos limites de *Calabar*

O drama de Agrário de Menezes nos apresenta Calabar como uma personagem complexa e contraditória: um guerreiro valoroso que ama a pátria e, ao mesmo tempo, trai seus aliados; um homem apaixonado que, não obstante, estupra a mulher que amava. Esse tratamento dramático confere protagonismo a um personagem negro, elaborado com traços carregados, sim, mas tratado com seriedade, alçando-o ao papel multifacetado de herói, vilão e mártir em uma sociedade assentada na exploração do trabalho escravo de pessoas negras. Calabar reclama explicitamente por sua humanidade e pelo reconhecimento de que ele e as pessoas negras possuíam “alma” e “coração” assim como as pessoas brancas, discurso que desafia o *status quo* tanto do período em que a peça é ambientada como do período em que ela foi produzida e encenada.

Se em alguma medida *Calabar* testa os limites da representação de pessoas negras no teatro brasileiro do século XIX, geralmente restritas a papéis estereotipados de pessoas escravizadas, o drama de Menezes também possui suas limitações nesse quesito, que emergem na forma dramática a título de – tomando as palavras de Peter Szondi (2011, p. 20) – “contradições técnicas”. Nesta leitura, observei que o discurso do protagonista apresenta uma variação de perspectiva marcada pelo deslocamento do uso da primeira pessoa para a terceira pessoa – a “não pessoa” – para referir a si mesmo, procedimento que, por vezes, implica uma desparticularização, como no diálogo que marca sua chegada ao quartel general dos holandeses:

1º OFICIAL – (*erguendo-se e apontando*)
Calabar!!!
(*levantam-se todos. Pausa de admiração*)
CALABAR – (*descobrimo-se*)
É o mulato!!...
É o mulato, sim, horrível e triste,
Indômito e feroz como a procela,
Que soleanta as ondas do oceano!!...
Tremeis de mim?... Sentai-vos. (MENEZES, 2006, p. 78, grifos do autor).

A particularização do sobrenome do personagem, desvelado pelo oficial flamengo, é encobera pela fala do próprio Calabar, por meio do uso da categoria racial “mulato”, que, neste caso, não sugere qualquer tomada de consciência a respeito da condição a que ele e outras pessoas negras estavam submetidas, tampouco se vincula a uma defesa de sua humanidade. Assim como nas demais referências acerca de categorias raciais ao longo da peça, a conjuntura socioeconômica que reproduz o modelo de racialização orientado para a exploração do trabalho escravo de pessoas negras e indígenas não entra no horizonte do conflito, lacuna ocupada ora pelo plano metafísico, ora pela natureza – como observamos no trecho citado, Calabar se compara a uma tempestade marítima, recorrendo, pois, à ordem do natural.

No entrecho da peça, a escravidão é utilizada, portanto, apenas como metáfora, sobretudo no que diz respeito à exploração empreendida pelos portugueses – que, na fala de um soldado lusitano, viam-se, por sua vez, sob o “jugo de Castela!” (MENEZES, 2006, p. 133).⁸ O emprego desse procedimento na peça é bastante semelhante aos usos da metáfora da escravidão na filo-

8. Considerando que Calabar é executado em 1635, o período retratado na peça coincide com o da União Ibérica (1580-1640), unidade política decorrente da crise sucessória causada pela morte de D. Sebastião.

sofia política ocidental, passados em revista por Susan Buck-Morss (2009). A autora constata a coexistência entre a defesa da liberdade como valor supremo e universal e a omissão concernente ao sistema de produção colonial escravista que sustentava a economia ocidental. Tal aproximação entre *Calabar* e o cânone da filosofia política europeia não é fortuita: “liberal em política, liberal em literatura” (MENEZES, 1858 *apud* PRADO, 1996, p. 147), Agrário de Menezes elabora esteticamente a fundação da nação, conferindo o protagonismo de sua idealização a um personagem negro e brasileiro – um “mestiço” –, ao mesmo tempo em que elude a violência da base produtiva escravagista. Palmares, a unidade política que efetivamente enfrentou essa estrutura de exploração, tanto em sua face lusitana, como em sua face flamenga, é apenas mencionada na peça, sendo caracterizada como mais um dentre os inimigos dos portugueses:

JAGUARARI [a Faro e a Matias de Albuquerque] – [...]
Eis que, por fim, do meio dos Palmares
Os temerosos negros se levantam!
Ante eles o Zumbi, soltando um brado,
Impele-os contra nós de foice erguida!...
Pensem em ganhar o que perdeu-se...
Onde pára o inimigo?... (MENEZES, 2006, p. 129).

Essas contradições não invalidam o avanço representado por *Calabar* ao tensionar os limites da mimese teatral e literária vigentes em sua época, apresentando no texto e na cena um personagem negro complexo, contraditório e, sobretudo, humano. O reconhecimento desse progresso não exime, todavia, a obra de crítica. Embora atenda aos requisitos do gênero drama histórico, conforme Prado (2008, p. 143), por se tratar de uma “peça de conteúdo nitidamente nacional, referente ao Brasil como estado soberano e totalidade política”, seu enredo e sua forma encaminham a resolução dos conflitos por meio de um recalcamento do teor histórico das relações sociais. A solução do drama de redimir Calabar, conciliando as tensões que o personagem desperta, para, em seguida, executá-lo, carrega, em seu esforço de superação rumo a uma síntese nacional, um gesto de apagamento. Assim como Calabar está sobrando no falso triângulo amoroso com Argentina e Faro, visto que o amor do comandante pela jovem não encontra reciprocidade, Calabar também sobra no saldo do drama, que tenta resolvê-lo, como problema, por meio da aniquilação.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 7-20.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 3. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri, revisão de Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 247-259.
- BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O teatro na Bahia: da colônia à república (1800-1923)*. 2. ed. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.

- BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio Felicio. Calabar, de Agrário de Menezes, os diversos grilhões da escravidão. *Todas as Musas*, São Bernardo do Campo, ano 4, n. 2, p. 43-51, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/08Fernanda_Verdasca.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Apresentação de Sábato Magaldi, tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz; Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.
- DUCIS, Jean-François. *Oeuvres de J. F. Ducis*: tome troisième. Paris: Ladvocat, 1827.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Tradução de coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle e apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O Brasil Holandês (1630-1654)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. *E-book*.
- MENEZES, Agrário de. Calabar. In: AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 3-186.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SANTOS, Cristiane Benjamim. Grupo Ibom: para uma ampliação dos grupos africanos transplantados para o Brasil com o tráfico negreiro. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: s. n., 2008, p. 1-17.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.