

número 1 volume 1 junho 2015

ISSN 2446-757X



CÍRCULO DE GIZ

André Bueno · Alfredo Bronzato da Costa Cruz · Alessandra Serra Viegas ·
Daniel Augusto Pereira Silva · Diogo Cesar Nunes · Eduardo Gusmão de
Quadros · Ian Almond · Júlio França · Leonardo Cesar do Carmo · Louise
Lemos de Azevedo · Marcelo Fonseca Alves · Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4.
Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.

Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.

Revisão e revisão técnica:

Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.

Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.



www.circulodegiz.org

Calabar e o questionamento à imagem indianista do Brasil

Louise de Lemos Azevedo*

RESUMO | O artigo se debruça sobre a obra dramaturgica *Calabar*, de Agrário de Menezes, escrita em 1858, a primeira no Brasil a apresentar como protagonista uma personagem negra, para discutir as proposições simbólicas da peça no que diz respeito aos conflitos raciais envolvidos na formação da identidade brasileira pós-independência. A obra é uma ficção histórica que recria a personagem Calabar e as motivações que o levaram a traír o exército português durante o período das invasões holandesas ao nordeste brasileiro. O artigo investiga o processo de ficcionalização da personagem relacionando-o com as possíveis proposições e provocações políticas da obra por meio da motivação que direciona a ação dramática do texto: a traição.

PALAVRAS-CHAVE | Dramaturgia; identidade brasileira; teatro histórico.

ABSTRACT | The article is about the play *Calabar*, written by Agrário de Menezes, on 1858, which is the first one in Brazil that has a black protagonist; and discuss the play's symbolic propositions related to racial conflicts as part of Brazilian identity development after the country's independence. This play is a historical fiction that recreates the character Calabar and the motives that made him betray the Portuguese army during the Dutch's invasions on Brazilian northeast. This article discourse about the fictionalization of the character and its politics propositions by means of the motivation that orientate the dramatic action of the play: his betrayal.

KEYWORDS | Dramaturgy; Brazilian identity; historical dramaturgy.

AGRÁRIO DE SOUZA MENEZES É UM AUTOR POUCO CONHECIDO mesmo entre pesquisadores de Literatura ou de Teatro Brasileiro. Apesar da carreira dramaturgica consideravelmente extensa, se levada em conta a brevidade de sua vida, com ao menos três dramas e algumas comédias publicadas, o autor é usualmente lembrado apenas pelos pesquisadores do período romântico, especialmente quando se trata de inventariar os dramas históricos brasileiros, pois sua peça *Calabar* foi a grande responsável por manter seu nome na historiografia teatral Brasileira. O tema da peça, conforme explicita seu título, dispensando maiores explicações, é “histórico e nacional”, segundo o autor, em acordo com a proposta de um concurso promovido pelo Conservatório

* Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Dramático do Rio de Janeiro para o qual fora direcionada ao ser escrita em 1858. Incentivado pela proposta nacionalista em período pós-independência, Agrário de Menezes reconstrói a história de um famoso traidor da pátria durante o período colonial, reconsiderando suas razões para se voltar contra Portugal durante o período das invasões holandesas ao nordeste, ao lhe dar, no campo da ficção, a oportunidade que a história não lhe havia dado: a de justificar-se.

A peça de Agrário de Menezes já se mostra, portanto, apenas por essa razão, um tanto mais complexa do que um drama histórico de caráter nacionalista com o objetivo de endossar a independência do Brasil por meio da produção cultural, uma vez que a ficcionalização de tal personagem propõe um rompimento com uma memória histórica, perpetuada durante o período imperial brasileiro, de que haveria uma pacífica relação entre brasileiros e portugueses na construção do país independente. Porém, as proposições inovadoras da obra se avançam para outros campos além da memória histórica em que se apoia ao propor o processo de ficcionalização de um fato histórico e de uma personagem com base em uma personalidade real. Por um lado sua importância se localiza na proposta estética e literária da obra.¹ Há o uso de inovações trazidas pela escola romântica na composição de personagens de uma complexidade não permitida pela influência classicista que ainda conduzia o cânone teatral brasileiro, ao lado de características típicas da tragédia, na utilização de regras clássicas nas quais o autor se preocupou em enquadrar sua obra, pelo medo de se entregar ao ímpeto de ruptura e construir uma obra radical, dada à “devaneios ultra-românticos” (Prado, 1996) pouco aceitos deste lado do oceano onde a batalha entre clássicos e românticos não havia sido tão evidente quanto na Europa. Pouco adiantaram, entretanto, as preocupações de comedimento do autor, uma vez que sua obra, que acaba por misturar um relativo vigor cênico, em cenas grandiosas e

¹ Quando me refiro à proposta literária do texto, compreendo que a concepção do texto teatral como um elemento dependente, completado apenas por meio da encenação, só ocorre no teatro moderno. No período ao qual esse artigo se refere, especialmente no Brasil, ainda que o texto tenha como principal intenção ser encenado, e que sua concepção seja fundamentada em seu direcionamento à cena, conferindo-lhe as particularidades do texto dramático, há, ainda, a percepção da dramaturgia como uma vertente literária e destinada, também, à publicação. Nesse sentido, devido ao caráter da obra em análise, considera-se seu sentido literário como dramaturgia, e, portanto, como uma obra publicada, mas que revela a intenção de chegar ao palco por meio da ação.

apoteóticas e personagens conturbadas e violentas, com uma retórica rebuscada em versos decassílabos, fora, afinal, rejeitada pelo conservatório dramático. A motivação para tal não parece, todavia, ter partido apenas da recusa aos desvios do padrão clássico, senão devido a um terceiro campo por onde a obra se envereda e no qual ela se revela mais transgressora: a crítica à sociedade e à desestabilização da imagem que ela cria e espera preservar sobre si.

Um dado que dificilmente poderia ter sido ignorado pelo autor durante suas pesquisas para compor o papel de seu protagonista é de que Calabar era negro. A obra é, então, uma das pioneiras no Brasil a ter uma personagem negra e a primeira a tê-lo como protagonista. É escusado apontar a importância simbólica de uma obra que pela primeira vez colocou como principal foco de interesse uma personagem que, apesar de representar quase um terço da população brasileira estava apartada das representações culturais da elite, tais quais o teatro e a literatura, em um reflexo da marginalização a que era imposto como forma de legitimação da opressão e desumanização que sofriam. No entanto, o fato de uma obra conter uma personagem negra, especialmente no século XIX, não significa necessariamente que ela servisse ao combate à opressão.

A pesquisadora Miriam Garcia Mendes (1982), na obra *A personagem negra no Teatro Brasileiro*, fez um levantamento da ocorrência de personagens negras, entre escravos ou libertos, no teatro durante o século XIX, e aponta um considerável número de obras em que elas aparecem. No entanto, segundo a pesquisadora, a maior parte dessas obras trabalha sobre a construção de estereótipos em que a caracterização de tais personagens indubitavelmente aparece identificada com a visão do senhor, mas de formas diferentes. Eles aparecem como verdadeiros vilões de comportamento lascivo, astuto, traidor, egoísta e ingrato da piedade do patrão, cujo exemplo mais celebre é a peça *O demônio familiar* de José de Alencar,² ou, mais

² A peça *O demônio familiar* mostra o cotidiano de uma família chefiada pelo filho mais velho e cujo destino é manipulado por um jovem escravo domiciliário, que intenciona casar seus patrões com pretendentes ricos com o objetivo de realizar seu sonho particular: ser cocheiro de uma carruagem elegante. A peça se desenvolve por meio de inúmeras peripécias que se desenvolvem a partir das argúcias do escravo, que será ao final, alforriado por seu dono como forma de “punição”, porque, uma vez liberto, “a moral e a lei pedirão uma conta severa de tuas ações” (Alencar, s.d., p. 85). Assim, o autor defende um discurso de que devido à sua posição o escravo não teria responsabilidades por seus atos e por isso seria incapaz de desenvolver um senso de moral ou de justiça.

comumente como personagens boas, mas de comportamento passivo, em criados fiéis de senhores justos dos quais, eventualmente, conseguem obter a alforria como prova de gratidão.³ Esta é frequentemente a caracterização de personagens de autores comprometido com o pensamento abolicionista, e cujas obras, em uma tentativa de desmistificar a visão negativa que se tinha sobre negros e negras, se esforçava por mostrá-los como pessoas virtuosas, mas corrompidas pela instituição escravocrata. Esta tentativa era bastante importante em uma sociedade que estimulava a manutenção da escravidão disseminando discursos como os de que a população negra era naturalmente pendente ao vício e que o cativo era benéfico por afastá-lo de sua condição bárbara. No entanto, por outro lado, elas contribuíam para a reafirmação de estereótipos e preconceitos que afirmavam negros como naturalmente aptos para o trabalho, de espírito servil e incapazes de conquistarem a liberdade de outra maneira que não fosse por concessão. Nesse sentido, tais obras, ainda que pudessem chegar a contribuir para a campanha abolicionista como intencionavam, com algumas exceções, reforçavam a opressão simbólica, arma de manutenção da opressão social e política que essa população sofria, e ainda sofre, ao reafirmar representações preconceituosas, estereotipadas e simplórias.

A maior parte dessas obras que optam por abordar o problema da escravidão ou do negro liberto na sociedade tratam-na por meio de conflitos privados e familiares em que muitas vezes o estigma da descendência escrava é o mote para o desenvolvimento da trama (Azevedo, 2011). Deste modo, as obras, ainda que se proponham a discutir aspectos relacionados à sociedade, o fazem por uma perspectiva individual e privada, por meio de personagens em conflitos de interesse de ordem pessoal que se chocam, ou seja, a crítica se estabelece por meio de uma estrutura dramática clássica, onde o elemento privado se sobrepõe sobre o público (Costa, 1988). Diferentemente desses casos, a obra de Agrário de Menezes, conforme se apontou, tem como pano de fundo um fato histórico relevante do passado colonial brasileiro – as

³ Entre as peças que apresentam personagens negras durante o período podemos citar os dramas: *A Mãe*, de José de Alencar (1860), *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1859), *História de uma moça rica*, Francisco Pinheiro Guimarães (1861), *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro (1865), *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves (1867), *O soldado Brasileiro*, de Candido Barata Ribeiro e Ubaldo Pompeu do Amaral (1869), *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró (1861).

invasões holandesas ao nordeste concentradas na traição de Calabar ao exército português – de modo que a própria escolha do tema já força a abordagem do problema por um viés mais abrangente. Ainda que a obra, na tradição do drama histórico, aborde o fato por meio do enredamento do destino individual da personagem com acontecimentos factuais historicamente comprovados, a condição histórica do texto o conduz, necessariamente, para o plano épico. Isso acontece porque mesmo que se trate do drama privado de Calabar, elaborado em uma relação amorosa ficcional que use a batalha entre dois exércitos inimigos mais como pano de fundo para o desenvolvimento de sua história do que como foco de interesse, as razões para suas ações, bem como seus resultados relacionam-se com os interesses coletivos de uma comunidade em que ele está inserido. No caso da peça, com todas as complicações, questionamentos e contradições que significam o pertencimento a essa comunidade, a pátria brasileira. O destino da comunidade permeando e desenvolvendo-se ao lado do destino individual da personagem, leva as proposições da peça para uma instância coletiva, pública, comunitária e por excelência épica. Não há influências de elementos do gênero épicos para que se considere *Calabar* uma “peça épica”. É o tema histórico que a impulsiona ao lugar do épico, ainda que pela forma dramática.

Na peça são relacionadas personagens verídicas e fatos historicamente comprovados, com outros de gênese puramente ficcional. Assim, Calabar é apresentado como um devotado soldado do exército português, apesar de brasileiro e mulato, patriota, e fervoroso na luta contra o holandês. Após uma batalha conhece Argentina, uma jovem indígena órfã cujo pai, velho guerreiro da tribo, desaparecido, é dado como morto. Calabar, até então um homem de caráter exemplar, adota a indígena como filha. Entretanto, o amor paterno acaba por se tornar amor romântico e ao se declarar, Calabar recebe a negativa em resposta. Argentina ama o oficial português Faro, com quem foge. É apenas após a recusa amorosa que Calabar decide passar para o exército inimigo. A opção pela traição, que ocorre por meio de uma profunda hesitação beirando o devaneio – “que tremenda revolução que se opera na minh’alma!” (Menezes, p. 26) – ocorre não apenas pelo desejo de vingança pessoal contra o soldado português responsável por sua desventura amorosa. Ela se apoia na percepção de que o português, assim como o holandês, tem em seu projeto de colonização apenas a intenção de explorar a terra brasileira, são, portanto:

Aventureiros ambos, alentados
Só pela sede de ouro e de riquezas,
Ambos querem mandar pela conquista!
Holanda e Portugal são nessa guerra
Abutres esfaimados que se agarram
Por sugarem o sangue do gigante!... (Menezes, 2006, p. 101-102).

A conclusão a que chega a personagem é motivada por uma questão particular e subjetiva – a recusa do amor romântico – porém ela acontece porque o triângulo amoroso que se desenha na relação Calabar – Argentina – Faro tem um significado bastante profundo na construção da identidade nacional. Faro é um oficial português e branco e Argentina uma indígena. Juntos eles formam um símbolo caro ao romantismo brasileiro, representando o encontro da cultura civilizada e cristã com o nativismo brasileiro. Esse encontro representou para o romantismo indianista o nascimento da cultura brasileira, em que, quase sempre, essa relação era permeada por uma relação senhoril que realocava as relações medievais do romantismo europeu, para um encontro idílico na selva tropical entre um senhor (ou senhora) branca, representando o domínio europeu em uma aventura conquistadora por meio de um projeto de civilização cristã, e uma (ou um) indígena altamente idealizado, representando um espírito original, intocado e por isso nobre e fiel ao conquistador (Bosi, 1978). O resultado desta equação é a imagem de uma dominação aceita, escondida sob um pacto de honra (Bosi, 1978), pois seria nesse encontro que a exuberância nativa brasileira superaria o seu aspecto selvagem para poder desenvolver-se plenamente em um projeto de civilização, progresso natural da humanidade. Nesse sentido, no sonho indianista, o indígena representa um povo forte, nobre e guerreiro que recusou o cativo, mas se manteve fiel aos conquistadores por escolha.

O indianismo brasileiro se esforçou por uma reconstrução do passado nativo, como forma de oferecer uma memória e uma identidade à jovem nação. No entanto, na elaboração desse paraíso exótico, ignorou a presença do negro ainda que ela tenha representado a base de constituição do homem brasileiro. A imagem desse ‘castelo nos trópicos’ (Bosi, 1978),⁴ de onde o negro foi apartado, não era apenas

⁴ A expressão ‘castelo nos trópicos’ criada por Bosi é uma imagem bastante pertinente do projeto romântico brasileiro, e refere-se à criação de relações próprias da idade média europeia no período colonial brasileiro, na relação entre Portugueses colonizadores e indígenas. A experiência estética do romantismo no Brasil se baseia na

um reflexo da própria dominação existente, que associava ao negro o trabalho servil considerado vexatório; ela perpetuava a dominação ao imputar-lhe o silenciamento, negando sua participação na elaboração simbólica do nascimento do Brasil. Essa ausência ainda se associa ao fato de que, na criação do português como o nobre aventureiro Europeu, determinado em um plano civilizacional, seria difícil a inserção equilibrada de um povo trazido à força para o território e que era ainda escravizado, humilhado e torturado nas senzalas. O projeto indianista, especialmente por sua inserção no espaço idílico e primitivo das matas, e por sua ligação com o projeto de Independência, exigia a liberdade dos indivíduos que a presença do escravo ou seu descendente negaria. Daí o silenciamento em relação ao negro nessa primeira fase do romantismo brasileiro.

Quando Agrário de Menezes introduz essa personagem neste quadro, e não poderia ser de outro modo, ela aparece como uma tensão, como uma forma de desequilíbrio de sua imagem pacífica porque, sendo mulato, ele carrega consigo a marca do cativo, de forma que na construção da representação identitária brasileira, o marco da violência necessariamente se estabelece sobre ele, uma vez que seu povo foi escravizado e trazido à força para uma terra estranha. Desse modo, a recusa amorosa de Argentina significa uma escolha pelo português branco em detrimento dele, brasileiro e mulato, reafirmando o silenciamento e a sua participação na imagem identitária do Brasil e por isso essa escolha significa para Calabar a revelação do português como inimigo, rival e explorador, pois amor e pátria são as duas faces de uma mesma moeda:

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).

A “traição” de Calabar, portanto, não seria por desprezo aos valores patrióticos. Pelo contrário, é apenas pelo fato de ter sido até

influência europeia em que o passado medieval foi revisitado em seus valores de nobreza e cavalaria, e utiliza essa relação de vassalagem entre conquistador e população nativa em que é embutida a experiência de troca entre a relação plena com a natureza tropical e o comportamento do homem civilizado.

então um defensor da luta patriótica que a personagem trai o seu exército, uma vez que o desprezo conjunto da mulher e da pátria, duplos de uma mesma representação, o leva a não ver mais sentido em sua luta, buscando a partir de então, em uma guerra entre dois inimigos comuns, servir àquele que possa, ao menos, favorecer-lhe pessoalmente por cobiça e por vingança:

A glória e a pátria – fúteis subterfúgios! –
São palavras vazias de sentido,
Que morrem como o som que as acompanham.
São, muita vez, um dístico solene
Sobre as cinzas da alma e o pó das crenças!..
A glória é como um sonho que se extingue
Ao despertar de um longo pesadelo!
A pátria, aqui e ali, é o mundo inteiro,
Quando a negra ambição domina os homens! (Menezes, 2006, p. 79).

Nesse ponto Calabar deixa de ser um vilão, um traidor cuja ação é motivada unicamente por interesse pessoal. É a marginalidade de sua condição que impede-o de exercer plenamente sua subjetividade e o delega em uma falsa relação identitária no interior da comunidade em que vive, porque ainda que se considere brasileiro, sua condição de descendente de escravos impõe sobre ele um estigma social que a personagem tenta apagar, mas que vem à tona quando percebe que na sociedade colonial ele tem funções específicas e restritas, e que o olhar voltado para ele será sempre o da condenação. Assim, ao relembrar seu passado, a personagem revela que sua única herança é a fome, a solidão, e o estigma:

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 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!... Entrei de luto
Aonde os outros entram adornados

De galas!... No jardim da mocidade
Sentei-me triste à sombra de ciprestes,
Vendo os outros colher jasmim e rosas!...
Criei-me desta sorte... Entre amarguras!
Mirando o rosto esqualido da fome,
Vendo o dedo cruel que me apontava
A cor que eu tinha, como recordando
A cor do meu destino...Que sentença!...
Não há lugar no mundo para o mulato
Além do que lhe aponta o cativoiro?... (Menezes, 2006, p. 158).

Na peça Calabar é um soldado de ofício, de maneira que a guerra, para ele, é vista como a única possibilidade real de se integrar à comunidade nacional de maneira digna, com reconhecimento e obter glória e riqueza:

Era grande a injustiça...revoltei-me!
Quis também ser partícipe dos gozos
No opíparo banquete da existência...
Cabeça e braço foram instrumentos,
Que em toda a luta sempre me serviram;
Cabeça e braço deram-me a vitória!... (Ibid.).

Quando, porém, Argentina nega-lhe o amor por um oficial branco português, traz à tona todo o processo de opressão social que lhe foi imposto. Calabar não é um escravo, mas mesmo livre do cativoiro sofre o preconceito de uma sociedade que entende que, pela cor de sua pele, ele pode ser apto para guerra mas não para o amor:

O duro Calabar, talvez sentindo
Muito mais do que vos, nunca dos lábios
Deixou cair de amor uma palavra!
E é que não amasse?! Desgraçado...
[...]
É que amava em segredo! Imenso, ardente,
Como este sol que queima os nossos bosques;
Oculto, como a serpe que se enrosca
No cavo tronco da floresta opaca;
O amor que aqui senti, que sinto ainda,
Stá recalcado pela mão de ferro
De uma vontade de homem! (Menezes, 2006, p. 26).

Assim, a recusa da aventura amorosa transforma-se imediatamente na percepção de que não há espaço para ele nessa pátria portuguesa ainda que ele possa conquistar algum *status* em decorrência da execução de uma atividade em que se permite a ampla relação entre as três raças devido a necessidade objetiva de braços: a guerra. Nesse sentido, a sua liberdade individual só poderia se completar com a

liberdade coletiva de toda a nação, da mesma forma que sua identidade de brasileiro está entrelaçada com a sua capacidade de amar Argentina, porque “amar Argentina é vislumbrar a possibilidade de construir com ela, na concretude do amor, a palpabilidade de pátria e nação” (Cafezeiro e Gadelha, 1996, p. 160), sobretudo porque ela é a representação simbólica da terra e da natureza brasileira no imaginário produzido pelo pensamento romântico, mas também porque é a possibilidade de amor o que torna humana a natureza guerreira e selvagem de Calabar, oferecendo-lhe uma percepção de si próprio que antes não poderia ter, desvinculada da guerra e de suas justificativas exteriores. Antes Calabar amava a pátria por meio da guerra e seus horrores, após o amor por Argentina a pátria passa a ser lugar de pertencimento. O português, antes um patricio, passa a ser um invasor e opressor, posto que toma a terra de seus habitantes nativos, escraviza outros povos e oprime a ambos proclamando-se senhor natural da terra, de suas riquezas e de seus homens:

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 ao brasileiros;
Sois vós, vós os indígenas da terra,
Senhores natos de um país imenso,
Reduzidos a servos de estrangeiros!... (Menezes, 2006, p. 101).

Desse modo, Calabar troca de lado para se vingar do português, tanto de Faro, seu rival imediato e Argentina que o desprezou, quanto da sociedade que o humilha. Assim, se, em acordo com a tradição do drama romântico, Agrário de Menezes cria um casal de enamorados e os ciúmes desmedidos de um homem como motivo para desencadear o enredo histórico da peça, e não há como negar que o motivo primordial da traição de Calabar seja os ciúmes e a vontade de vingança, não se pode dizer, conforme observa Miriam Garcia Mendes (1982), que na criação ficcional a personagem seja desprovida de motivação política. Este aspecto político advém do cruzamento entre o amor e o sentimento de nacionalidade que se opera em Calabar, criando a ideia de que o direito ao amor e à nacionalidade caminham juntos (Cafezeiro e Gadelha, 1996) quando se apaixona pela indígena, em uma representação mulher/pátria. Essa representação será no entanto a

mesma para o português, aparecendo no discurso de Faro,⁵ de modo que no conflito da peça pode-se observar duas camadas trabalhadas sobre Argentina como personagem e como símbolo nacional: de um lado o conflito amoroso que configura disputa dos rivais e de outro o conflito da nacionalidade relacionado à questão racial. Essa dualidade aparece de forma apoteótica no quarto ato, em uma cena de ápice de tensão do espetáculo, quando o destino dos protagonistas é selado ao mesmo tempo que o dos rumos guerra. Calabar e Faro travam um duelo por Argentina, enquanto simultaneamente portugueses e holandeses se enfrentam em uma batalha cujos sons são ouvidos pelo espectador durante o duelo. Faro é morto por Calabar e os holandeses derrotados. O protagonista será, então, preso, acusado de traição ao exército luso e condenado à morte. Cafezeiro e Gadelha (1996) percebem as relações entre o destino pessoal da personagem e os rumos da história entrelaçados pelo dramaturgo nesta cena chave para compreensão de suas proposições acerca do Brasil como nação independente:

No quarto ato da peça, a expressão do cruzamento entre amor e pátria se materializa: enquanto na cena Calabar e Faro lutam (pelo amor), ouve-se os sons da luta entre lusitanos e holandeses (pela usurpação da terra). Perde a vida Faro, o português. Perde o amor Calabar, o mulato. Fora da cena, o brado da vitória lusa. Na cena, um homem sozinho caminha para a condenação à morte. Nos bastidores da História oficial, a vitória lusa dá-se nas armas. O povo, no entanto, continua a esperar a vitória pela liberdade (Ibid., p.167).

No cruzamento entre o destino pessoal e a História não há final feliz possível, Calabar morto e desiludido e a pátria livre dos flamengos mas sob jugo português. Será, portanto, a busca pela liberdade o que orienta a última fala da personagem antes de caminhar para morte na forca:

Argentina! Argentina!...Adeus, ó mundo!...

(com entusiasmo)

Pátria! Pátria! Conquista a liberdade!... (C., p.186).

No entanto, a última fala do personagem não se direciona unicamente para o sentido histórico do texto, se for considerado todo o contexto de crítica social abordado pelo texto. Agrário de Menezes escrevera a peça em 1858 quando a escravidão era prática instituída,

⁵ Na luta entre Calabar e Faro, este justifica-se em: “Não compreendes tu que não se perde/A fortuna te ver-te e de encontrar-te?/Não sabe que por ela, sim, por ela,/Por mim também, por tudo quanto existe,/Por tudo quando diz – amor e pátria –/Eu não posso deixar-te sem vingar-me?...” (Menezes, 2006, p. 148).

defendida e normatizada, de modo que o questionamento às relações raciais no Brasil sugeridas pela obra eram uma denúncia aguda ao violento processo histórico do país decorrente da colonização e que se perpetuava após a independência por meio da prática servil e suas consequências reais e simbólicas. Nesse sentido, a conquista da liberdade bradada no palco era dirigida a seu próprio tempo, não mais ao país, como Estado nacional, mas à nação, à totalidade de seus homens, pois apenas um Brasil de homes livres poderia ser considerado uma pátria livre (Cafezeiro e Gadelha, 1996).

O fato de se tratar de uma peça de teatro histórico é então fundamental para o texto. A estrutura direcionada para a encenação coloca o diálogo e as ações do personagem no presente, mesmo quando se trata de uma situação histórica, necessariamente localizada no passado. O teatro cria uma relação de atualização do passado no presente por meio da emissão das personagens que não contam o ocorrido, mas o vivenciam aos olhos do espectador. Assim, o público presente é inserido nesse jogo em que tem como objeto de comparação o presente em que vive em confronto com aquele passado que vê encenado, de maneira que o processo de transformação da história é presentificado por meio desse jogo. Por essa razão, os questionamentos dirigidos ao passado colonial entram em diálogo com o momento de leitura/encenação da peça, dilatando seus significados para além do contexto histórico original.

Ao colocar como protagonista um mulato livre questionando sua identidade nacional, Agrário de Menezes, ele próprio mulato, rompe o silenciamento imposto a parte da sociedade, trazendo à tona um problema real sobre o qual se evitava discutir abertamente. Durante a segunda metade do século XIX alguns autores partidários do fim da escravidão utilizaram-se do teatro como forma de demonstrar os males desta instituição e pregar a Abolição. É importante lembrar que durante este século o teatro era o único meio de comunicação em massa, o que justifica seu uso em causas políticas (Azevedo, 2000). Entretanto, a maior parte dos homens e mulheres livres abolicionistas pertenciam a uma elite letrada pertencente ou dependente das elites econômicas, ou seja, latifundiários escravocratas. Assim, foram poucos os que se arriscaram em uma política abolicionista mais radical e contundente, defendendo-a de forma imediata e irrestrita. O comedimento ao se tratar do assunto se refletiu na proposição dos símbolos literários de ideal de

nação que foram problematizados por Menezes ao colocar em conflitos as relações de identidade de brancos, negros e indígenas.

Ao estudar a presença do negro e do indígena no teatro do século XIX, Elisabeth Azevedo (2011) nota que, diferentemente do indígena, que sempre aparece provido de suas referências culturais, o negro é um solitário cuja luta é quase sempre individual na busca pela liberdade. A pesquisadora relaciona o fato à relação histórica das elites brancas com negros e indígenas, bastante diversa no que diz respeito à convivência e ao vínculo de dependência e dominação. A relação com o povo indígena podia ser considerada “pacífica”, já que, nesse momento da história, ele se encontrava relativamente apartado da sociedade urbana, já “não era mais visto como uma ameaça, um desestabilizador social. Era uma questão já há muito equacionada. Poderia ser tratada com distanciamento e um alto grau de idealização” (Azevedo, 2011, p. 11). O negro e a escravidão eram, doravante, um problema eminente, porque com a luta pela Abolição que acompanhava o esgotamento do trabalho servil com a inserção do país no modelo capitalista, temia-se a possibilidade de rebeliões, e o projeto abolicionista de inspiração liberal preocupava-se com uma transição segura para as elites, de modo que, conforme explica Azevedo, no mesmo texto, “explica-se que quisessem criar uma imagem, uma referência coletiva, de personagens que poderiam facilmente, por sua boa índole inata, integrar-se a uma sociedade nova, liberada da mancha escravista, sem procurar o revanchismo ou a vingança” (Ibid., p.11). Nesse sentido, o indígena, distanciado das sociedades urbanas, se mostrava um símbolo perfeito da união pacífica e de dominação branca, podendo ser retratado em sua força coletiva e identificado com suas raízes culturais (desde que respeitando a suposta superioridade civilizatória), porque essa união não se constituía uma ameaça. O povo negro, entretanto, provido de referências culturais que os unisse como uma coletividade, poderia se constituir em uma ameaça real ao funcionamento da sociedade. Desse modo a maior parte das obras que optaram por tratar da luta pela emancipação, trouxeram personagens em lutas solitárias, evitando trazer à tona uma união de escravos em prol da libertação, o que se configurava em um temor dos proprietários.⁶

⁶ E quando a parcimônia sobre esses indivíduos que juntos poderiam se tornar perigosos não partia do próprio autor, os órgãos de censura teatral se encarregavam de fazê-lo: Azevedo (2011) cita a peça *O escravocrata*, de Arthur Azevedo, a primeira a

Calabar não é exceção a esse modelo. De fato a personagem não tem referências de sua origem. Sua mãe morreu-lhe na infância e é só que ele continua seu caminho. Ao questionar a soberania do português em seu país, procura a vingança individual e não busca aproximar-se de outros homens brasileiros contra o invasor. Para Miriam Mendes (1982), a ação de vingança pessoal em que está resumido apenas o seu destino é o seu erro trágico, porque “ao passar-se para os holandeses, pois, Calabar teria consciência do significado de sua escolha; porém ao fazê-la não importa o caráter que ela pudesse ter, cometia um erro de julgamento (*harmatia*): passar-se para os holandeses não modificaria a sua situação, nem a da pátria, mas selaria seu destino” (Mendes, 1982, p. 74). O erro de Calabar, portanto, não estaria na avaliação que fez da realidade, mas no fato de que sua vingança pessoal contra um inimigo muito maior que ele empurrou-o até a morte e a construção de uma memória extremamente negativa sobre o seu nome, que prosseguiu mais ainda sendo marcado pela “ignomínia”. Ao trocar um inimigo pelo outro Calabar não mudava a sociedade e praticava um ato condenável, independentemente de sua motivação ser ou não relevante: a traição aos que confiavam nele.

A solidão de Calabar contrasta com os dois personagens indígenas da peça, Argentina e Jaguarari, seu pai, que havia sido julgado morto, mas que reaparece ao longo da peça. Para ambos a identidade indígena e o pertencimento à tribo são fundamentais e corroboram com a ideia de que são um povo forte que não aceitaram o cativo mas construíram um pacto de lealdade servil com os portugueses a quem julgam “patrícios”:

Fala agora por mim a sã memória,
Que de meu pai conservo. Em minhas veias
Gira o sangue do indígena valente
Que pelo seu país perdeu a vida!..
Sou brasileira, deverei ser livre!
Prefiro, sempre, a morte ao cativo!... (Menezes, 2006, p. 74).

No entanto, ainda que mantenha, no enredo, uma luta solitária que evitava abordar o problema da escravidão como uma luta concreta e coletiva partindo não de uma generosidade do homem branco mas de uma luta dos que sofriam a opressão, a peça toca em uma questão

apresentar a paixão de uma mulher branca por um escravo e desenhar uma revolta escrava em uma fazenda. A peça foi censurada em 1884, ou seja, mesmo em momento próximo à Abolição, quando a população em geral já era favorável à libertação, a ideia de uma união e revolta escrava se mostrava perigosa e politicamente inadequada.

fundamental: a opressão simbólica criada por discursos, pelos meios culturais e pelas práticas diárias, a partir do momento que ela questiona e desestabiliza o principal símbolo identitário que a literatura pós-independência havia criado. Ao fazê-lo por meio de um texto de caráter histórico, o autor tem a possibilidade de retornar em um período chave para levantar essa discussão, pois se trata não só de um episódio no período colonial, quando as relações de dominação tiveram início, mas era um período de guerra na colônia, que realmente mobilizou diferentes etnias na construção de um exército de defesa da colônia portuguesa.

O período das invasões holandesas foi bastante reconstruído como um período de união entre as três raças, na legitimação de uma construção identitária que mascarava a relações de dominação. É possível perceber, por exemplo, na fala de Ferdinand Denis,⁷ uma leitura do período como o de um passado glorioso, onde a constituição da mestiçagem brasileira e da contribuição das qualidades de cada raça foi responsável pela vitória brasileira sobre Holanda, afirmando que seria justamente na mistura de raças que estaria a maior qualidade do povo brasileiro:

Parece-me que na época em que uma luta heroica desenvolveu todos os caracteres, época em que a Holanda foi vencida pelo Brasil, a natureza ofereceu ao mundo um espetáculo novo, que pode fazer compreender seus desígnios. Fernandes Vieira, cheio de heroísmo cavalheiresco, deu o exemplo de coragem que os europeus associam à reflexão. O negro Henrique Dias demonstrou uma bravura ardente que despreza a prudência. Calabar, nascido de um branco e uma africana, dotado de uma inconcebível imaginação, de uma admirável perseverança, seria maior que todos se não tivesse sido traidor; enfim, Camarão, o célebre chefe índio, embora tivesse salvado os colonos e pudesse igualar-se aos demais, preferiu, todavia, isolar-se; mostrou o tipo de raça americana, por sua terrível coragem, por sua calma perseverante.” (Denis, 1826, pp 515-528 *apud* Amora, 1967, p. 62).

A fala de Denis sinaliza com clareza a ideia de que as três raças, cada uma contendo valores diferentes de acordo com sua constituição

⁷ Ferdinand Denis foi um intelectual francês residente no Brasil entre 1816 e 1819, portanto próximo à Independência. Tornou-se especialista na cultura brasileira. Ele, bem como outros estrangeiros e alguns brasileiros, foi pioneiro em afirmar a literatura brasileira como produção independente de Portugal, desde o século XVI. Atribuiu sobretudo à constituição do romantismo brasileiro a qualidade de movimento de independência intelectual da metrópole, sinalizando muito do pensamento nativista, indianista e da miscigenação como os marcos da constituição da identidade brasileira.

cultural, contribuíram favoravelmente à constituição do povo brasileiro, e que o período em questão, foi um período heroico por ser capaz de revelar esses valores. Segundo Bernardo Ricupero (2004) o pensamento de Varnhagen também apontou para o período como o de união das raças em prol da defesa do território, permitindo aos índios e negros a liberdade por uma causa heroica e a relação com a cultura cristã, libertando-os de seus comportamentos bárbaros. É possível perceber, portanto, que os historiadores e estudiosos do período pré e pós Independência, fechando os olhos à significativa colaboração de brasileiros com o invasor holandês, se utilizaram do período como afirmação da constituição de um mito de democracia racial no Brasil, como se contra um inimigo estrangeiro e alheio à cultura brasileira tivesse havido uma pacífica cooperação entre as diferentes etnias que formavam os habitantes do Brasil naquele período de colonização. Essa visão, entretanto, mascara uma situação muito mais complexa que rondou o período em questão. Primeiramente a questão escrava jamais esteve resolvida ou superada nesse momento. A luta entre os países tinha por objetivo a garantia do monopólio na exploração do açúcar cultivado e produzido exclusivamente pelo trabalho escravo. Assim, muitos dos negros envolvidos no conflito eram ainda escravos pertencentes a senhores de engenho, e muitos dos que participaram da luta o fizeram como forma de obter liberdade individual e galgar algum prestígio que aquela sociedade os negava. O período inclusive foi de massiva fuga de escravos para quilombos incluindo Palmares, que prosperava, negando que haveria uma boa relação entre negros e brancos. Quanto à relação com os indígenas, foi marcada desde o princípio pelo extermínio e negação de sua cultura. Assim, o uso de figuras como a de Calabar, Henrique Dias e Felipe Camarão foi uma forma de, através de casos isolados, se construir uma memória de ampla colaboração e fraternidade entre as raças que mascarava as opressões existentes nessa relação.

Menezes, ao ficcionalizar o período, embora tenha se furtado de tratar, por exemplo, dos quilombos e dos escravos em luta contra a escravidão, desconstrói o mito de ampla relação, ao revelar, por meio da subjetividade de uma personagem marginalizada, as relações de dominação existentes em uma sociedade de papéis definidos, onde os que carregam a herança do cativo são delegados ao desprezo e ao silenciamento:

Homens, que me enxotastes atrevidos
Da lauta mesa, em que vos assentáveis;
Mulheres que zombastes do mulato,

Porque ousou mostrar-vos a sua alma
Em êxtase de amor; sede malditos!...
Estou cansado já de tanta lida...
Morrer, sim, é melhor. Que val o mundo?...
Quem não provou nenhum de seus prazeres
Não pode ter saudade de seus males... (Menezes, 2006, p. 160).

A obra, portanto, tem uma importância muito maior do que ter sido a primeira peça brasileira a trazer como protagonista uma personagem negra. Ela é, antes de tudo, uma peça que questiona os mitos de democracia racial e de colaboração entre três raças na construção do Brasil, revelando as relações de dominação existente nesse encontro e as profundas marcas que ela impõe. Ela retirou do obscurantismo uma personalidade histórica também marginalizada, posto que foi taxada como traidora pelo estado colonial de forma exemplar sem direito à defesa, para expor mecanismos de marginalização da sociedade e chamar pela liberdade, não de um único homem, mas de todos os homens, para que a sociedade se transforme e posa livrar cada homem do peso de suas opressões.



Referências Bibliográficas

Amora, Antônio Soares. *O romantismo*. Vol.II de A literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1967.

Azevedo, Elisabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

Azevedo, Elisabeth R. O Drama. In: Faria, João Roberto. (Org.) *História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Azevedo, Elisabeth R. *Presença ausente/ ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX*. Simpósio Nacional de História da ANPUH, n. XXVI, 2011, São Paulo. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300667190_ARQUIVO_TEXTO.pdf. Acessado em: 25 de junho de 2014.

Bosi, Alfredo. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: Guinsburg, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Botton, Fernanda Verdasca e Botton, Flávio Felício. *Calabar, de Agrário de Menezes, os diversos grilhões da escravidão* In: *Todas as Musas*. Ano 4, Nº 2, Jan. - Jun, pp 43 - 52, 2013. Disponível em:

http://www.todasasmusas.org/08Fernanda_Verdasca.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2013.

Cafezeiro e Gadelha. Romantismo: o drama da tirania. In: *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

Candido, Antonio. O Nacionalismo Literário. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975a.

Candido, Antonio. O romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975b.

Candido, Antonio. As formas de Expressão. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975c.

Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

Costa, Iná Camargo. Sinta o Drama. In: *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998, p. 51-74.

Khêde, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

Lima, Luiz Costa. Natureza e História nos trópicos. In: *O Controle do imaginário*. São Paulo: Forense Universitária, 1989.

Mendes, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

Menezes, Agário de Souza. *Calabar*. Salvador: Thypographia e livraria Pedroza, 1858.

Menezes, Agário de Souza. *Calabar*. In: Azevedo, Elisabeth R. *Antologia do Teatro Romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Prado, Décio de Almeida. O advento do Romantismo. In: Faria, João Roberto. (org.). *História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Prado, D. de A. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Ricupero, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

