

Alegorias literárias, fantasmagorias da cultura

Recebido 5, fev. 2006/Aprovado 20, mar. 2006

Jair Tadeu da Fonseca

Resumo

Caliban, Ariel e Próspero (personagens de Shakespeare) cumprem um papel alegórico nas literaturas brasileiras, latino-americanas e africanas, bem como em sua produção crítica. Este ensaio considera essas alegorias literárias como “fantasmagorias” da cultura, ligadas à criação literária e às relações de poder.

Palavras-chave: Teoria da Literatura; Literatura Comparada; Cultura; Alegoria; Fantasmagoria.

Este trabalho considera as relações problemáticas entre literatura e cultura, através de Caliban, Ariel e Próspero, personagens shakespearianas que se tornaram figuras alegóricas, as quais aparecem, de modo recorrente, em alguns momentos das literaturas latino-americanas, particularmente na brasileira e nas literaturas africanas de língua portuguesa, de meados do século XIX ao século XX. Junto a isso, considera-se também o papel de tais figuras na compreensão dessas literaturas e desses contextos culturais, principalmente na crítica literária, mas também no ensaísmo sobre questões da cultura. Cuidando de um problema intertextual, que é também o da historicidade das formas literárias, o trabalho se coloca na interseção da literatura comparada e da teoria da literatura, no momento crítico e criativo em que se entrecruzam os estudos literários e os culturais. Não há literatura comparada sem teoria da literatura e não se compreendem as abordagens de problemas literários e culturais sem a enunciação de questões teóricas, mais ou menos explicitadas. Assim, considerando o problema teórico do caráter relacional do sentido, percebe-se que esse caráter pode ser exposto na literatura comparada.¹

*Neste que seria mais um momento de crise da teoria da literatura e da literatura comparada, o qual também pode ser um momento criativo e é necessariamente crítico, salientam-se palavras (utilizados no parágrafo acima, por exemplo) que apresentam os prefixos *inter* e *entre*, os quais também estão presentes em termos referentes a outras áreas do conhecimento, cada vez mais interdisciplinares, pelo menos na teoria. Essas indicações de reciprocidade e de intermediação, de um intervalo que separa e um espaço que une, levam a pensar que, se não cabe assumir posturas essencialistas sobre a "natureza" da literatura, é necessário refletir sobre a extensão do campo literário, considerando que ela muda, conforme mudam os limites e as passagens entre o que é tido como literário e o que não é. Isso faz com que sejam repensados e reformulados os princípios e os métodos da teoria da literatura e da literatura comparada e faz com que sua capacidade crítica dependa também de sua consideração da própria atividade crítica – ou seja, da autocrítica –, além da crítica ao objeto, ao método e ao campo de investigação. Desse modo, do ponto de vista teórico, é tão importante levantar problemas e propor questões quanto resolvê-los e respondê-las.*

Colocadas em xeque as posturas em que se afirmava a adequação das teorias da literatura a um mundo de referências, estáveis ou não, com a refutação das suposições de que as teorias cumprem papel representativo, chega-se a uma encruzilhada na qual a representação volta a se agitar, fantasmagoricamente, com as relações conturbadas que se estabelecem entre

¹ Sobre isso, ver GUMBRECHT (2001); RIBEIRO; RAMALHO (2001); BUESCU (2001).

os estudos literários e os culturais, ainda que haja pouca definição acerca dos amplíssimos conceitos de cultura e exista um balanço instável entre a construção e a desconstrução do sentido na teoria da literatura. Desse modo, estabelece-se uma tensa convivência entre teorias, a qual, entretanto, em vez de instaurar imbróglis, pode ser muito produtiva. Entre os aspectos desse problema que interessam a este trabalho está o do “retorno” da questão temática aos estudos literários, devido principalmente a suas relações com os estudos culturais. A palavra “retorno” aparece, aqui, entre aspas porque, apesar de terem sido mais ou menos recalçados na teoria da literatura e na literatura comparada, por serem considerados irrelevantes, superados, ou equivocados, da década de 1950 até recentemente, os aspectos temáticos nunca foram completamente retirados da cena dos estudos literários, pelo contrário.² Entretanto, o preço pago por esse recalque teórico foi e tem sido justamente uma certa displicência no tratamento de um problema complexo, freqüentemente ignorado por ficar diluído na análise literária.

Os chamados estudos culturais, que se relacionam cada vez mais com os literários, e que os têm englobado, em certos casos e em certa medida, apresentam linhas diversas, quando se referem às suas origens britânicas, no final da década de 1950, e ao seu posterior e diferenciado desenvolvimento norte-americano, dos quais não se trata aqui. De todo modo, os estudos culturais, por apresentarem, principalmente no segundo caso, uma grande diversidade de objetos e métodos, caracterizam-se também pela dificuldade de delimitação de seu campo, o que também se deve à plurissignificação da palavra *cultura*, de definição complexa. Neste trabalho, o sentido do termo se liga mais a uma de suas concepções antropológicas, que seria a de um conjunto de sistemas simbólicos relativos à criação e estabelecimento de relações com o *outro*. Dos estudos de Ángel Rama acerca de literatura e cultura na América Latina, cabe lembrar principalmente o conceito de transculturação, utilizado, quanto à literatura, pelo crítico uruguaio, a partir de sua concepção antropológica em Fernando Ortiz. Segundo Rama, a transculturação, vista como processo transformador, enquanto passagem de uma cultura a outra, seria um conceito mais acertado que os de aculturação e de desaculturação, e “traduz um perspectivismo latino-americano, inclusive no que pode ter de interpretação incorreta, já que nela se percebe a resistência, a se considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas, a destinada às maiores perdas” (RAMA, 2001, p. 216-217).³ Essa concepção quer justamente questionar as idéias de passividade e inferioridade com que podem ser compreendidos os processos de formação cultural das literaturas em países que sofreram colonização e passam pela modernização – processos em

² Cf. SOLLORS (2001); SEIXO (2001).

³ Na primeira tradução brasileira desse artigo, no trecho correspondente ao supracitado, lê-se: “[...] a resistência em se considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas” – o que muda o seu sentido (RAMA, 1975, p. 74).

que recursos apropriadores são utilizados em bases “próprias”, já transculturadas, por sua vez.⁴

Esbarrando em Caliban

A partir do projeto intitulado “Caliban, Ariel e Próspero no Brasil e na América Latina: Literatura comparada, intertextualidade e sociedade no cruzamento dos estudos literários e culturais”, aprovado pelo CNPq, em julho de 2001, desenvolvi uma pesquisa até julho de 2004. Este trabalho apresenta uma síntese compreensiva de alguns dos resultados dessa pesquisa, desenvolve outros aspectos dos problemas abordados e propõe alguns desdobramentos de suas questões. A pesquisa realizada investigou o que faria com que as personagens centrais de *A tempestade* (1612), de William Shakespeare, fossem apropriadas em certos textos ficcionais, poéticos e ensaísticos latino-americanos, principalmente no Brasil, considerando também como essa apropriação é feita, com o objetivo de perceber os sentidos gerados por ela, tendo em vista os contextos culturais em que eles surgem. Com o desenvolvimento do trabalho, este passou a levar em conta outras áreas artísticas, relacionadas à literatura, principalmente o cinema, e outros campos disciplinares das ciências humanas, como a história da cultura. As referências recorrentes às personagens shakespearianas em textos e contextos diversos fizeram com que Próspero, Ariel e Caliban fossem considerados figuras alegóricas: o primeiro seria a personificação do poder colonial e suas injunções culturais; os dois últimos, as personificações de duas modalidades diferentes e alternantes do trabalho artístico-intelectual em uma situação colonial, anticolonial, neocolonial, ou pós-colonial. Tais correspondências provisórias, entretanto, não sendo absolutas e rígidas, comportam nuances, conforme as circunstâncias em que podem ser observadas, e de acordo com as obras em que são detectáveis. Não se trata de reduzir as personagens shakespearianas a essas determinações, mas perceber que elas, tornadas figuras alegóricas, criam outros sentidos em outros textos e contextos culturais, embora certas marcas que possibilitaram sua futura recepção brasileira, latino-americana e “terceiro-mundista” já estivessem inscritas, de certo modo, no texto literário em que surgiram essas figuras – o que não significa que o texto “original” determine uma dada leitura.

Considerou-se inicialmente a extensa bibliografia relacionada à peça de Shakespeare, principalmente a latino-americana, levantada e tratada por Roberto Fernández Retamar em seus ensaios “Caliban” (1971) e “Caliban revisitado” (1986), os quais fornecem elementos importantes para o trabalho.⁵ Também contribuem para isso alguns dos estudos que compõem *Constellation Caliban (Figurations of a Character)*, de 1997, prin-

⁴ Sobre os problemas do conceito de transculturação, ver MORAÑA (1997); MOREIRAS (2001).

⁵ Cf. RETAMAR (1988, p. 17). Retamar afirma no primeiro de seus ensaios que “Caliban é um anagrama forjado por Shakespeare a partir de ‘canibal’ [...], e esse termo, por sua vez, provém de ‘caraíba’”. Os caraibas eram um dos povos que habitavam as terras “descobertas” pelos europeus, as quais seriam chamadas de América. Fato não apontado pelo escritor e poeta cubano é que, no Brasil, a palavra “caraíba” tem servido também para designar o homem branco, o europeu colonizador.

principalmente “Caliban’s Afterlife”, de Dirk Delabastita, “A Muddy Mirror”, de Paul Franssen, “The Forgotten Caliban of Aníbal Ponce”, de Kristine Vanden Berghe, e “Countering Caliban: Fernández Retamar and the Postcolonial Debate”, de Nadia Lie.⁶

As perspectivas que norteiam este trabalho podem ser aclaradas com as concepções de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca de uma *literatura menor*, com as quais se trata de “saber criar um tornar-se menor” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 42). O maior se define pela ampliação conservativa do poder, pela constância do que é unívoco, e o menor pela potência do que é variável, múltiplo, heterogêneo. Maioria e minoria não se definem simplesmente pela quantidade, mas pela qualidade diferencial dada pelas situações de poder. Não há devir majoritário.⁷ Isso ajuda a entender porque algumas das diversas apropriações das personagens de Shakespeare, principalmente no chamado Terceiro Mundo, deslocam partes e partículas de sua obra, do posto máximo no “cânone da literatura ocidental”, para as marginais literaturas latino-americanas e africanas, e tornam menor essa obra – o que a desvirtuaria, segundo a crítica conservadora.⁸ Entretanto, o problema é que algumas leituras e apropriações “minoritárias”, ou “minorizantes”, de que tratamos, podem servir, por sua vez, a processos que se querem majoritários, tornando-se oficiosas ou mesmo oficiais. Eis o risco que corre Retamar, por exemplo, quando elege Caliban como “nosso símbolo” (RETAMAR, 1988, p. 29).

Observou-se, nos textos pesquisados, primeiramente, a apropriação, em diferentes graus, das personagens shakespearianas, consideradas como signos alegóricos; e, depois, a projeção possível de alguns dos seus significados em outras configurações da atividade artística-intelectual, notadamente na literatura, sem que haja referência nominal às figuras tratadas. No primeiro caso, saliente-se a aproximação feita entre duas importantes e pioneiras referências a Ariel e Caliban na literatura brasileira: a de Álvares de Azevedo, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* (1853), e a de Machado de Assis, no poema “No alto” (1880), as quais não são meras citações de Shakespeare, mas apropriações de suas personagens na configuração de alegorias críticas da criação poética.⁹ Eis um trecho de Álvares de Azevedo:

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.
A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. [...]

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*,

⁶ Cf. LIE; D’HAEN (1997).

⁷ Cf. DELEUZE; BENE (1979).

⁸ Cf. BLOOM ([19—]).

⁹ Note-se que o título da parte relativa ao poeta romântico no quarto capítulo do volume dois da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, é “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. Utilizando-se, por sua vez, das metáforas críticas que o poeta colhe em Shakespeare, Candido faz delas imagens que sintetizam seu próprio método dialético de compreensão dos “momentos decisivos” da formação da literatura brasileira, conforme o subtítulo de seu livro.

como dizia o célebre romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia (AZEVEDO, [19—], p. 85-86).

Poderiam parecer estranhas ao ultra-romantismo essa primazia da corporalidade do poeta e essa defesa da importância do prosaico na poesia, se elas não revelassem, justamente, a desconfiança frente à linguagem que caracteriza a ânsia e o cansaço românticos na busca do que Azevedo chama, em seu prefácio, de “vida real”. O lado assumidamente calibanesco dessa imagem de poeta que se desenha na *Lira dos vinte anos* é caracterizado menos pela invocação de Satã do que pelo prosaísmo que descobre poesia nos “demônios” da realidade cotidiana e a aproxima – e distancia – da poesia angelical de Ariel. Este e Caliban estariam, por exemplo, no encontro, e desencontro, do poeta com a lavadeira, musa – ou antimusa – do poema “É ela! É ela! É ela! É ela!”, ou seja, estariam no que o liga ao seu tempo e lugar, e o separa deles.

Outra pioneira apropriação das personagens shakespearianas na literatura brasileira foi feita por Machado de Assis, quase trinta anos depois da referência fundamental feita a elas por Álvares de Azevedo. Trata-se do poema “No alto”, que, significativamente, encerra o livro *Ocidentais*, publicado, nas *Poesias Completas*, em 1901, mas impresso pela primeira vez em 15 de janeiro de 1880, na *Revista Brasileira*.

O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia descer a vertente do oeste,
Viu uma coisa estranha,
Uma figura má.
Então, voltando o olhar ao sutil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.
Como se perde no ar um som festivo e doce,
Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,
Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta
O outro lhe deu a mão. (ASSIS, 1976, p. 509)

Na primeira versão do poema, há uma variante no verso quatro da primeira estrofe que é significativa: em vez de “uma figura má”, temos “dura, terrena e má” (ASSIS, 1976, p. 83-84). Essa variante nos interessa mais por caracterizar a figura como “terrena” e “dura” do que por mostrá-la em sua maniqueísta maldade. Podemos presumir que essa figura, “o outro” que ajuda o poeta a descer das alturas, a que o acompanhara o aéreo Ariel, e que não se nomeia, é Caliban. Parece clara a alegoria,

ou o estereótipo, da atividade poética como tarefa elevada e sublime; entretanto, o mais importante é que o poema mostra alegoricamente a necessária participação de Caliban nessa atividade. Concluída a parte excelsa de seu trabalho, o poeta precisa descer a “vertente do oeste”, ou seja, a ocidental, com a ajuda do “outro”, da contraparte terrena do evanescente Ariel que é puro som e pensamento. Tal ajuda é prosaica, prática e material: dá-se com a mão. Esta é o que “o outro” tem a oferecer para a atividade do poeta.

Quanto aos casos em que podemos traçar relações entre as figuras em questão e outras configurações da atividade artística-intelectual detectáveis na cultura brasileira, sem que necessariamente Ariel, Caliban e Próspero sejam nomeados de modo explícito, considere-se, no campo da poesia, a obra de Cruz e Sousa, na qual o social, o étnico e o biográfico são refratados no literário, que, portanto, não reflete esses elementos, simplesmente, mas os desvia e reenvia, modificando-os. Isso permite compreender, no âmbito literário, a configuração de relações de poder, em que têm grande peso as situações de superioridade, subalternidade e insubmissão, as quais estão presentes na peça de Shakespeare e em alguns textos de Cruz e Sousa, como “Emparedado”. Ambos ligam essas relações de poder à própria atividade poética, em sua capacidade expansiva e seus limites.¹⁰

Cabe notar que, também na Europa, desde o século XIX, registram-se apropriações e leituras das personagens de Shakespeare em que se percebe a alegorização das relações de poder envoltas nas atividades artísticas e intelectuais, em seus laços com a vida social e política. Nessa alegorização, Caliban é associado ao povo, aos trabalhadores, à vida material, Ariel representa os artistas e intelectuais, as atividades espirituais, enquanto Próspero encarna a junção de saber e poder. De modos diferentes, em *Caliban, Suite de La Tempête* (1878), de Ernest Renan, e em *Caliban Parle* (1928), de Jean Guéhenno, o “selvagem” escravizado torna-se personificação do povo revoltado que busca destronar Próspero e ascender através do acesso à cultura e ao poder.¹¹

Um artigo de Abdoolkarim Vakil, ao considerar as obras do historiógrafo português do século XIX, Oliveira Martins, através de seu vasto projeto da “Biblioteca das Ciências Sociais”, do qual fazem parte vários de seus livros, rastreia nelas algumas referências a Caliban. Devido à sua polissemia, tal nome designa, em suma, os “outros da civilização”, o que permite a Vakil “explorar a identificação de Caliban em Oliveira Martins em cada uma das duas principais vertentes em que tal relação de equivalência se traduz ideologicamente na ‘Biblioteca’, no-

¹⁰ Cf. FONSECA (2002).

¹¹ Cf. RETAMAR (1988). Sobre a identificação de Caliban ao outro social, cultural e racial, no contexto europeu de servidão, senhorio e insubmissão, ver os artigos de DELABASTITA (1997); FRANSSEN (1997) e GELDOLF (1997).

meadamente: como selvagem interno, o Povo, e como selvagem externo, os 'povos primitivos'" (VAKIL, 1995, p. 122-123).

Alegorias e fantasmagorias

Interessam a este trabalho as apropriações textuais do trinômio Caliban-Ariel-Próspero, ou a percepção de sua *projeção espectral*, na configuração das relações do artista-intelectual com seu povo e com as elites sociais e culturais, de que faz parte e de que se aparta. Isso, ao contrário do que poderia parecer, não reduz o potencial significativo dessas recorrentes figuras alegóricas. É mais uma confirmação dele, mostrando-se, através do caráter metonímico de tais figuras, que a visão de sociedade que elas podem conter liga-se a determinadas poéticas e à configuração da imagem que o artista-intelectual faz de si mesmo, de seu papel social, tendo em vista o contexto político-cultural de sua época. Esse papel seria, em muitos casos, o de mediador entre o metropolitano e o periférico, o universal e o local, o erudito e o popular.

Cabe pensar, portanto, as relações possíveis entre as "figuras intertextuais" de Ariel, Caliban e Próspero e os contextos que fazem com que essas figuras sejam recorrentes nas literaturas latino-americanas e africanas, e apareçam como imagens importantes no pensamento sobre a América Latina e a África: contextos em que se percebem as relações de superioridade, subalternidade e insubmissão, inclusive dos artistas-intelectuais, como relações de poder. Tornadas personificações alegóricas em outros textos e contextos culturais, essas figuras permitem perceber as articulações e desarticulações entre textos diferentes e também entre literatura e sociedade. E, apesar de sua recorrência, elas não são clichês, não são meros "personagens-lugares-comuns" de linguagem, que se tornam inócuos e se esvaziam de sentido, à custa de repetição. Convertidas em personificações de agentes históricos e em metáforas – fantasmagóricas – da cultura, tais figuras seriam mais propriamente alegóricas do que simbólicas, dado que seus significados podem mudar, sendo rasurados, conforme mudam as chaves de leitura, sem que elas deixem de se mostrar como são: fragmentárias e sujeitas à mediação racionalizadora, à interpretação.¹² A alegoria é relativa, não aspira à imutabilidade, à transparência, à imediaticidade e ao absoluto, como o símbolo, e dá a medida das distâncias entre signo e objeto, entre significante e significado. Além disso, ela se configura como metáfora continuada e extensiva, ou seja, apresenta-se em um certo conjunto, através de uma série. As *dramatis personae* de *A tempestade* podem ser relacionadas ao imaginário europeu sobre o outro que surge da expansão européia sobre o mundo, principalmente a partir das "grandes navegações". Próspero, Ariel e prin-

¹² Sobre a reconsideração da alegoria, no barroco e na modernidade, veja-se o estudo de Walter Benjamin (1984). Sobre as relações entre símbolo e alegoria, ver também TÓDOROV (1979).

principalmente Caliban são personagens apropriadas por artistas e intelectuais latino-americanos, a partir do século XIX, e africanos, a partir de meados do século XX, de modo a caracterizar as condições coloniais, anticoloniais, neocoloniais e pós-coloniais em que são produzidas suas próprias atividades.

Em *Espectros de Marx*, Derrida emprega, sintomaticamente, muitos termos relacionados à economia, como “empréstimo”, “crédito”, “dívida”, “herança”, “apropriação”, e escreve:

A herança dos ‘espíritos passados’ consiste, como sempre, em emprestar. Figuras do empréstimo, figuras artificiais, figuralidade como figura do empréstimo. E o empréstimo fala: linguagem emprestada, nomes emprestados, diz Marx. Questão de crédito, pois, ou de fé (DERRIDA, 1994, p. 150).

Podemos dizer que Caliban, Ariel e Próspero são resgatados da literatura européia pelos latino-americanos e africanos, entre outras coisas, por conta da dívida colonial. Essas figuras formam uma fantasmagoria – a imagem de algo que não está presente, mas se manifesta publicamente pelas palavras-imagens da alegoria, para fazer falar o outro, para falar outra coisa. A partir de seus sentidos etimológicos, os termos *alegoria* e *fantasmagoria* podem ser relacionados quanto à *fala pública* que designariam.

O que em Shakespeare é também reelaboração poética das imagens do maravilhoso e do monstruoso – suscitadas pelos relatos sobre contatos com terras e povos desconhecidos – torna-se um meio de apropriação com que os artistas e intelectuais da América Latina e da África pretendem forjar, inclusive para si mesmos, identidades culturais, ou máscaras, com as quais encaram e encarnam, alegoricamente, a alteridade, através da prosopopéia, que dá voz, rosto e corpo às coisas, aos mortos e aos ausentes.¹³ Tais máscaras, ao mesmo tempo, reforçariam e subverteriam os estereótipos acerca de seus países e povos, de uma maneira geral, e, especificamente, os de suas atividades artísticas e intelectuais no quadro social e cultural das ex-colônias européias. Para que se perceba isso, considere-se que *A tempestade* pode ser lida como uma peça na qual se desenvolve uma “poética em ação”, como afirma Germaine Greer (1988, p. 31). É possível considerar Próspero, Ariel e Caliban como figuras que alegorizam processos de criação literária, “encenando” uma poética, na qual escritores e poetas podem identificar certos dilemas de suas atividades. O texto literário, se tem também a si como objeto, possibilita que a preocupação com o fazer poético e a escrita considere o próprio poeta e o escritor, cujas imagens o texto ajuda a configurar alegoricamente. As apropriações dessas figuras feitas por outros escritores, principalmente os latino-americanos e africanos, permitem a compreensão de que o destino das personagens de Shakes-

¹³ Paul de Man (1984, p. 81) lembra a etimologia dessa palavra: “*prosopon poien*, con-ferir uma máscara ou uma face”.

peare, em outros tempos e espaços, sendo literário, é também histórico-cultural. Isso pode contribuir muito para o esclarecimento das relações entre literatura e sociedades “periféricas”, e entre estas e as “metrópoles”, considerando-se principalmente o papel do artista-intelectual nessas sociedades, permitindo pensar o que Roberto Schwarz chamou de “formalização do não-literário” (SCHWARZ, 1987, p. 148). Isso possibilita a articulação do campo estético ao social (e sua desarticulação), o estabelecimento de pontos de contato e de afastamento entre o literário e o histórico, nos quais um pode ser reconhecido (e desconhecido) no outro, devido às máscaras prosopopéicas, de que tratamos.

Dobrar a língua ao dubl -la

A dilacerante situação social, política e cultural em que se vêem e se colocam tantos artistas e intelectuais de “países periféricos” pode ser refratada, com mais nuances, em suas obras, que permitem vislumbrar um outro lugar, através da arte, da escrita ficcional, poética e ensaística. Sua produção é capaz tanto de velar quanto de desvelar essa posição social, não só em relação aos poderes locais, mas também frente aos poderes metropolitanos. Ariel e Caliban não são figuras “nacionais”, e sua apropriação em diversos países que foram colonizados faz com que aqueles que delas se utilizem possam irmanar-se através de uma paradoxal identidade englobante e parcial, ainda que “bastarda” e “mestiça”. Para além dessas metáforas orgânicas, importa notar que essa identidade parcial – a única possível, posto que se questiona uma identidade total ou integral – é uma máscara, ou seja, um construto, um artifício alegórico. Em um primeiro momento, paradoxalmente ou não, contribui para a configuração dessa identidade possível e impossível uma das visões poéticas européias acerca da colonização, ou, menos especificamente, acerca das relações de poder, presentes tanto na sociedade quanto na arte, a qual, entretanto, permitiria uma espécie de sabotagem dessas relações de poder pelo caráter plurissignificativo do objeto artístico, pelas aberturas e linhas de fuga que possibilita. A própria peça de Shakespeare sancionaria essa leitura, quando nela é perceptível que a ilha, a tempestade e as figuras convocadas para o drama são invocadas pela magia do erudito Próspero, como se ele estivesse fora desse drama, estando dentro: estando *entre*.

Ao longo de sua história, Ariel e Caliban, como figuras alegóricas antinômicas, foram identificados, respectivamente, ao ar e à terra, ao claro e ao escuro, ao espírito e ao corpo, à arte e à natureza, ao idealismo e ao materialismo, ao belo e ao feio, ao elevado e ao baixo, à civilização e à barbárie, ao local e ao universal. Mas essas e outras correspondências binárias antinômicas deixam de ser tão delimitadoras e estanques, e tor-

nam-se reversivas, quando consideramos que o pólo de Caliban começa a ser valorizado positivamente na literatura e na discussão cultural brasileira, latino-americana e “terceiro-mundista”. A alternância entre os dois pólos deixa entrever justamente os lugares do intelectual nas sociedades colonizadas, ou sua falta de lugar fixo, seu “entre-lugar”, apontado pelo discurso latino-americano, segundo a concepção de Silviano Santiago (1978, p. 11-28). No percurso latino-americano e africano das figuras de que tratamos é possível ler a alternância das posições políticas dos intelectuais e artistas, sob as máscaras de Ariel e Caliban, entre a crença e o desencanto, o colaboracionismo e a rebeldia, a alienação e o engajamento, o elitismo e o populismo, a venalidade mercenária e a independência altruísta, a direita e a esquerda, a reação e a revolução. Ou seja, são reconstituídas as hierárquicas oposições binárias, de outro modo. É importante notar que mesmo o contra-discurso da valorização do que era considerado negativo, e passa a ter valor positivo, se dá ainda sob o signo de Próspero, o mestre, o nobre tirano, o senhor da biblioteca, o ocupante do território, o colonizador, o representante da metrópole. Afinal, Caliban é uma criatura de Próspero, o criador, seja por seus poderes mágicos, seja devido ao seu poder político. Já na peça, apesar de preferir Ariel, Próspero admite que seu outro escravo é cria sua, parte de si, do senhor: “[...] esta criatura das trevas, reconheço que é minha” (SHAKESPEARE, [19—], p. 506, tradução do autor). Além disso, apesar de Caliban amaldiçoar Próspero e conspirar contra ele, é nítida a admiração que o escravo rebelde nutre pelos poderes criativos do amo.

Vale considerar, provocativamente, até que ponto a apropriação das personagens de *A tempestade*, principalmente pelos intelectuais latino-americanos e africanos, ainda que *pro domo sua*, pode ser uma constatação de sua servidão, entre revoltosa e fascinada, aos modelos canônicos metropolitanos, mesmo que estes sejam subvertidos, numa duplicação formal da subalternidade política, econômica e cultural no campo estético e no pensamento sobre a condição latino-americana e a africana. Em uma célebre passagem da peça de Shakespeare, Próspero admoesta Caliban, dizendo-lhe que, entre outras supostas vantagens, advindas da dominação que exerce sobre a ilha que pertencera ao escravo, estava o fato de que este aprendera a língua do mestre. Caliban responde que o que ele ganha com isso é ter como amaldiçoar Próspero: “You taught me language; and my profit on’t / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language!” (SHAKESPEARE, [19—], p. 467, tradução do autor). A transformação da língua do colonizador em uma arma que se volta contra ele, e é capaz de fortalecer e de tornar livre o colonizado, está na base dos processos de apropriação – via linguagem – de

aspectos da cultura dominante que interessem ao dominado. Os procedimentos calibanescos, canibalescos, ou antropofágicos, como queria Oswald de Andrade, indicam tanto a força quanto a fraqueza de quem os utiliza e existem como uma espécie de compensação, pois, no caso da antropofagia, devora o inimigo quem se rende ao seu valor.

Para perceber como essas figuras alegóricas correspondem a estratégias discursivas de articulação entre arte e situação social é importante notar no discurso literário a presença direta ou indireta de outros discursos sociais, e compreender que esse discurso artístico é também social. Quanto aos discursos não-artísticos, principalmente o da sociologia e o da história da cultura, em que são utilizadas as figuras alegóricas de Ariel, Caliban e Próspero, percebe-se neles um uso mais “instrumental” dessas metáforas de origem literária.¹⁴ Neste trabalho, e em alguns estudos sobre literatura e cultura em que essas figuras não têm apenas uma pontual função “ilustrativa”, elas são tratadas teoricamente e participam das próprias operações dos textos em que são tematizadas. Para considerar tudo isso, propõe-se a relação entre forma e fórmula, considerando que os discursos críticos encontram nas figuras em questão as formas fixas da alegoria, que, outrossim, devidamente elástica, é capaz tanto de fabulação quanto de formulação. Textos sobre literatura, ou sobre história e sociologia da cultura, empregariam essas mesmas metáforas, ao lado de conceitos, ou no lugar deles, devido à dificuldade de circunscrição de uma dada problemática cultural, e à dificuldade de penetrá-la conceitualmente. As imagens da alegoria, entre fixidez e maleabilidade, permitem compreender a mobilidade e a labilidade dos processos culturais, tornando-se suas metáforas críticas, suas imagens conceituais, pois a alegoria se caracteriza também por encapsular conceitos. Suas formas, aparentemente congeladas, fazem dela uma cápsula de signos, pronta para detonar em outros tempos e espaços. A alegoria pode ser decifrada, em determinados momentos, pois se propõe como enigma, mas continua “armada”, guardando em suas formas sempre mais um núcleo potencial de resistência ao fechamento do sentido. Como uma estátua, a alegoria se mostra toda, mas não revela tudo, pois não se esgota em suas formas. O suposto segredo que ela encerra confere nitidez e força a essas formas, possibilitando que sejam feitas mais leituras dela. Se a alegoria é, como diria Benjamin, uma ruína do passado, podemos dizer que é também uma memória do futuro.

Assim, personagens ficcionais tornam-se emblemas alegóricos que também servem à configuração de situações sociais, políticas e econômicas, prestando-se a dar forma a certos aspectos da história da cultura na América Latina, auxiliando na reflexão acerca dessas situações e história. Para citar apenas al-

¹⁴ Com relação aos textos de história e sociologia da cultura que lançam mão dessas figuras, salientam-se *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas* (1988), de Richard Morse, e *El complejo de Próspero: ensayos sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina* (1993), organizado por Felipe Arocena e Eduardo de León, que serão tratados neste trabalho, mais adiante.

guns dos momentos mais importantes da trajetória dessas personagens, em termos de sua utilização alegórica, quanto à situação latino-americana, temos o ensaio *Ariel* (1900), escrito pelo uruguaio José Enrique Rodó, *Caliban* (1971), ensaio do cubano Roberto Fernández Retamar, e o livro do norte-americano Richard Morse, *O espelho de Próspero* (1981). As escolhas das figuras que nomeiam cada texto correspondem a diferentes perspectivas sobre a mesma questão, as quais balizam não só as releituras dessas personagens em épocas e lugares diversos, mas também a trajetória da própria reflexão sobre a história da cultura na América Latina, principalmente no que tange ao papel da atividade intelectual. Nesta trajetória, acompanha-se em Rodó a escolha de Ariel como figura positiva, que alegoriza a América Latina, enquanto Caliban, como figura negativa, representa os Estados Unidos;¹⁵ em Retamar, Caliban passa a ser positivo por alegorizar a América Latina em luta contra a subalternidade;¹⁶ para Morse, a América Latina é mostrada, através da metáfora do espelho, como o outro de Próspero, que personifica os Estados Unidos.¹⁷

Em Rodó, temos uma apropriação dessas figuras em pleno modernismo hispano-americano, na qual se procura juntar ideal democrático e aristocratismo esteticista, que enaltecem a atividade espiritual, projetando-a ampliadamente como destino da América Latina, ou Hispânica, em contraposição ao rude pragmatismo materialista da América Anglo-Saxônica, que já realiza seus intentos imperialistas. Para Retamar, o símbolo de “*nuestra América*”, lembrando José Martí, passa a ser o rude Caliban, reivindicado afirmativamente por sua caracterização como revoltado indígena escravizado pelo colonizador Próspero para realizar trabalhos braçais, enquanto o outro escravo, Ariel, encarrega-se dos trabalhos espirituais e mágicos que tanto aterrorizam e fascinam Caliban. Nesse novo momento histórico, vive-se o acirramento das lutas políticas e ideológicas na América Latina, após a revolução cubana e o estabelecimento de ditaduras militares em vários de seus países, com o apoio dos Estados Unidos. No campo artístico, há o chamado *boom* da literatura latino-americana e cresce no mundo o interesse por seu cinema e sua música popular, tornadas também atividades de afirmação de identidades culturais. Segundo a metáfora de Morse, a América Ibérica é o espelho da América anglo-saxônica, personificada por Próspero. O espelho inverte a imagem refletida, ou pode deformá-la, e temos nele não só o que falta à Anglo-América, aparentemente tão plena e modelar em relação à Ibero-América, mas também o que esta tem a oferecer ao mundo. A posição do latino-americanista norte-americano causou polêmica, por ser extremamente crítica em relação aos Estados Unidos, prósperos, mas desencantados, e simpática à América Ibérica, vista como um manancial de alternativas cul-

¹⁵ Cf. RODÓ (1991).

¹⁶ Cf. RETAMAR (1988).

¹⁷ Cf. MORSE (1988).

turais importantes, porque nela convivem entranhadamente a tradição e o novo, o que lhe permite ser multifacetada, enquanto a sociedade anglo-americana, altamente tecnificada, seria unidimensional, para lembrar Herbert Marcuse. Morse chegou a ser acusado de defender o “atraso” latino-americano, em tempos de necessária modernização; de criar a ilusão de que na Ibero-América, por sua tradição e desenvolvimento culturais, forma-se uma civilização melhor; de ser partidário do irracionalismo, de interpretações mágicas da realidade e do “quanto pior, melhor”; e de se valer da literatura para tratar de questões históricas e sociais.¹⁸

Em que pesem as muitas diferenças, inclusive temporais, e principalmente textuais, literárias e ideológicas, entre os ensaios *Ariel*, de Rodó, que escreveu também *El mirador de Próspero* (1909), e *Caliban*, de Retamar, ou as existentes entre as referências feitas a *Caliban* por Álvares de Azevedo e Darcy Ribeiro, é perceptível neles a criação de imagens que se querem próprias, através de um processo de recriação, mesmo pelo negativo, que inverte as posições e muda os tons: o “próprio” é apropriado, surge da apropriação e da desapropriação. Assim, apesar de tudo, o lugar que se cria para a América Latina, para o Brasil, é parte do mundo ocidental, cuja literatura canônica, através de Shakespeare, fornece elementos inclusive para a reivindicação da “barbárie”, por parte dos latino-americanos, como algo necessário ou útil para seu auto-reconhecimento e o reconhecimento dos outros, para a formação, ou deformação, de identidades, para a afirmação da diferença.

A aceitação dessa caracterização discriminadora, revelada em tal processo de apropriação, pode ser compreendida como parte de uma estratégia discursiva de esvaziamento e inversão dos estereótipos do colonizador sobre o colonizado. Mas, por outro lado, pode ser entendida como um modo de “autodenegação”: o colonizado identifica-se com o colonizador, ao apropriar-se das imagens que este cria sobre o outro.¹⁹ Assim, cabe perguntar se *Caliban* não se torna vítima de sua própria maldição; se, ao praguejar contra Próspero, utilizando a linguagem do mestre, dublando-a, o escravo não maldiz a si mesmo, dobrando a língua. Essa situação dilacerante estaria mesmo nos discursos do artista e do intelectual em luta contra a colonização e as situações que ela criou, pois, ao tentar afirmar-se, o colonizado o faz dentro dessas situações, as quais combate e com as quais tem que negociar, submetendo-se à linguagem do colonizador, reafirmando-a, enquanto a modifica e subverte.

O fato de uma das obras importantes do cânone literário ocidental fornecer modelos que poderiam ser considerados “neocanônicos” nos estudos literários e culturais na América

¹⁸ Cf. SCHWARTZMAN (1993). Neste livro, há uma polêmica acirrada entre Schwartzman e Morse, que responde com “La miopia de Schwartzman” e recebe a tréplica “El gato de Cortázar”, cujo título alude à irreverência e ironia de Morse, que afirmou: “Em realidade, o Adorno que cito é frequentemente o gato de Cortázar [...]” (MORSE, 1993, p. 142-143). Morse atribui erroneamente o relato de Cortázar ao livro *La vuelta al día en ochenta mundos* e ainda escreve erradamente seu título, que não é “El ingreso en la religión de Theodor W. Adorno”, mas “La entrada en religión de Teodoro W. Adorno”, publicado em *Último round*. O antagonista de Morse e os organizadores do livro em que a polêmica ocorreu não deram mostras de terem percebido essas atribuições errôneas, que lembram Jorge Luis Borges, embora não pareçam deliberadas.

¹⁹ Frantz Fanon, em 1952, recusa a versão psicanalítica de Octave Mannoni (em *Psychologie de la colonisation*, de 1950) para as relações entre Próspero, Miranda e *Caliban*, o qual estaria sujeito ao “complexo de Próspero”. Cf. FANON (1975, cap. 4).

Latina e na África seria uma inescapável duplicação das relações de subordinação criticadas? Ou a apropriação canibalesca que se faz de Caliban é mesmo um jogo duplo, em que se reconhece e se desconstrói um dos monumentos desse cânone, para que se afirmem, pela alteridade, identidades literárias e culturais híbridas? O estudo das figuras de Próspero, Ariel e Caliban em diferentes textos, de épocas e lugares diferentes, segundo a perspectiva que apontamos, pode contribuir também para a compreensão da encruzilhada em que se encontram, e mesmo se chocam, as vias dos estudos literários e dos estudos culturais.

Em um texto publicado em 1971, Mikhail Bakhtin liga a textualidade à história da cultura, mostrando a importância da exotopia nas necessárias relações entre as culturas, às quais se aplica a noção de dialogismo, concernente não apenas às relações entre os textos:

Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio [...].

O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1992, p. 368).

É importante notar que esse “encontro dialógico de culturas” não se dá de igual para igual, ainda mais no caso das relações entre as culturas “periféricas” e as “metropolitanas”. No quadro da colonização, o encontro de culturas foi também um embate do qual resultaram vencedores e vencidos, o que deixou seqüelas na vida social dos povos que surgiram nesse processo. Cabe perceber, nas diversas apropriações das figuras de que tratamos, se elas avivam ou escondem as marcas textuais da violência e da destruição, ou das negociações e trocas, com que uma cultura se impõe sobre a outra, de modo a tornar possível o diálogo, ou o duelo, proposto pelos textos.

Temas e motivos

Apesar de tantos estudos de literatura, ou de estudos culturais e pós-coloniais, fazerem “crítica temática”, nem sempre ela é assumida ou devidamente problematizada. É provável que isso ocorra tanto pela complexidade da questão do tema, quanto pelo peso do determinismo referencialista que ela carrega, o que faz com que a crítica temática seja considerada com muitas

reservas. Apoiado principalmente em Derrida e Paul de Man, Jonathan Culler aponta as deficiências da crítica temática, mas enfatiza que “a desconstrução inevitavelmente faz surgir uma crítica temática de diferentes tipos, muito embora anuncie sua suspeita da noção de tema e às vezes tente definir seus procedimentos e preocupações contra aqueles da crítica temática” (CULLER, 1997, p. 230-240). Como estudo de temas na literatura comparada, a tematologia, apesar de parecer um tanto vetusta, pode fornecer meios para aclarar terminologicamente este trabalho – e não se trata aqui de um problema nominalista, pois o objeto deste estudo pede a consideração teórica da questão temática e indica que isso é importante metodologicamente, neste caso. Defendida por Raymond Trousson, a distinção entre temas e motivos pode parecer algo arbitrária, ou mesmo pouco convincente, como tantos outros tratamentos do assunto, mas é útil, por seu amor à clareza, ao considerar que os temas se referem a tipos individualizados, a personagens literárias recorrentes em uma ou em várias literaturas, ao longo do tempo, e utilizadas para evocar situações de base, enquanto os motivos se referem a situações, também recorrentes, que não se traduzem em personagens previamente existentes: “O que é um tema? Estabelecemos denominar assim a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou, se se quiser, a passagem do geral ao particular” (TROUSSON, 1988, p. 19-20).

Assim, Caliban, Ariel e Próspero são temas, e suas possíveis projeção e extensão espectrais constituem os motivos, nos casos em que essas figuras não surgem nomeadamente, mas são significativamente importantes. Por exemplo: a Antropofagia e o *Macunaíma* interessam ao trabalho, embora não haja neles referência explícita a Caliban. De todo modo, este e os outros signos literários em questão são empregados em textos tão diversos, e em relação a textos tão diferentes, devido ao que os motiva, ao que os move: seus sentidos artístico, cultural e político. Os motivos expressos pelos temas de Próspero, Ariel e Caliban os colocam em movimento e fazem deles o que podemos chamar de núcleos mobilizadores. Ou seja, as metáforas que constituem a alegoria em pauta são temas dos textos que delas se apropriam, não no sentido de serem um mero assunto, ou pretexto, mas no de realizarem uma ação mobilizadora. Em torno dessas unidades significativas é que se articulam os textos, cuja atividade apropriadora corresponde a determinadas estratégias discursivas.

A motivação dos signos em estudo corresponde a uma certa intencionalidade dos textos,²⁰ para os quais são convocados esses signos, que, por não serem passivos ou neutros, têm, por sua vez, capacidade mobilizadora, e subversiva, tornando-se nós de relações. O tema se impõe tanto quanto é escolhido.

²⁰ Escreve Culler (1997, p. 250): “Para Derrida, a intenção pode ser vista como um produto textual particular ou efeito, destilado por leituras críticas, mas sempre excedido pelo texto. A intenção [...] não é algo anterior ao texto, que determina seu sentido, mas sim uma importante estrutura organizadora, identificada em leituras que distinguem uma linha explícita de argumentação de seu outro subversivo.”

Essa capacidade garantiria a sobrevivência e a recorrência dos tipos literários que constituem os temas em questão. Entretanto, em vez de constituírem uma tradição continuada, os temas, por estarem personificados em tipos, assumem um papel alegórico por apresentarem uma *permanência descontínua e diferencial*. Os procedimentos da alegoria, seja no modo de expressão, seja no modo de interpretação, ajudam a entender o problema da permanência de certos temas, enquanto tipos literários, em tempos e espaços diferentes, e contribuem para a compreensão das mudanças que ocorrem ao longo dessa tradição. Não se trata de afirmar simplesmente que Caliban sobrevive em vários textos de diversas literaturas, em épocas diferentes, por sua atemporalidade. A questão é que, para que constituíssem uma alegoria, as figuras em estudo foram arrancadas de suas posições “originais”, de seu texto e seu contexto, o que significa que foram retiradas do tempo. Segundo Alcides Benoit, acerca das origens da alegoria, “anacronizar o discurso, no interior da prática alegórica, não é um erro, não é uma falha. O anacronismo é, ao contrário, o próprio telos da prática alegórica” (BENOIT, 1977, p. 69).

Por outro lado, como pode ser percebido, demandas históricas exigem a atualização da alegoria, para que seus significados virtuais possam entrar em cena. A alegoria, *mostrando-se sempre a mesma, não significa sempre o mesmo, mas outra coisa, significa o outro*, como indica a etimologia da palavra. Ela se mostra a mesma, como manifestação espúria da eternidade, mas significa o tempo, a história, a transitoriedade.

Quanto mais os elementos da obra de arte alegórica se deslocam no tempo, mais sobressaem seus aspectos materiais, o que torna manifesta sua historicidade. O desafio que a alegoria propõe ao tempo surge da matéria que aspira ao eterno, mas é marcada temporalmente. A impossibilidade de se alcançar um sentido anterior, primeiro, ou único e último, diz respeito à permanência descontínua dos tipos alegóricos e à proliferação de suas apropriações atualizadoras e suas interpretações. O recurso à alegoria ocorre porque ela torna “concretas” certas relações complexas e “abstratas”. A utilização dos nomes reconhecíveis de Caliban, Ariel e Próspero – nomes *desapropriados e reapropriados*, não nomes *próprios* – permite dar forma sintética ao que é amplo e múltiplo, e fazer desses nomes *griffes*, assinaturas de fantasmagorias da cultura: quando uma vasta antologia da poesia africana de expressão portuguesa, organizada por Manuel Ferreira, intitula-se *No reino de Caliban*, temos toda uma carga de informação concentrada pelos signos apresentados como alegoria. Diversos livros e revistas de literatura e cultura apresentam essa mesma característica, por enfeixarem textos diversos sob as rubricas das figuras em pau-

ta, as quais, utilizadas muitas vezes nos títulos dados aos trabalhos, surgem como suas legendas alegóricas, oferecendo chaves de leitura para um conjunto de textos diferentes, ocorrendo o mesmo na crítica, como, por exemplo, no livro de Pires Laranjeira, *Literatura calibanesca*.

Segundo Hans Jauss (1993), a tradição literária pressupõe recepção, ou recepções, não sendo capaz de perpetuar-se a si mesma, podendo ir ao encontro de um “horizonte de expectativas”, ou ir de encontro a ele. Assim, a abertura percebida na obra de Shakespeare, pela qual suas personagens escapam para outros tempos e espaços, estaria também em sua história. Para reconstituir a história de uma obra (se isso for mesmo possível) é importante o estudo de suas diversas interpretações e apropriações ao longo do tempo, com a reconstituição de padrões culturais do pensamento e da recepção, perceptíveis nessas interpretações e apropriações. Entretanto, o leitor, que é esse intérprete ou apropriador, não é uma categoria indiferenciada ou indiferenciadora. Tampouco a leitura está a salvo da ilusão referencial, entre outras ilusões. Momentos de grande politização nas cenas artísticas e culturais de diversas partes do mundo fizeram de Próspero, Ariel e Caliban uma alegoria política, tanto porque o texto de *A tempestade* permite que se vejam as relações entre as personagens como relações de dominação, submissão e rebeldia, quanto porque as questões de poder interessam a leituras feitas nesses momentos, considerados os quadros em que são realizadas. Seria incorreto reunir diversas apropriações dessas figuras no mesmo âmbito temático, desconhecendo que há profundas diferenças entre as literaturas, dentro delas, e entre os textos e contextos que as constituem. Por exemplo: Caliban não tem exatamente o mesmo significado e o mesmo peso em Álvares de Azevedo, no Brasil de meados do século XIX, na antologia de poesia africana organizada por Manuel Ferreira, em Portugal, nos anos 70 do século XX; além disso, Calibã, a personagem de *Utopia Selvagem* (1982), de Darcy Ribeiro, exige sua consideração em termos da trama ficcional em que se desenrola sua “fábula” – termo empregado para definir a narrativa no subtítulo do livro. Trata-se de contextos históricos, culturais e político-sociais diferentes e também de contextos literários diversos, nos quais é importante considerar, por exemplo, se essa figura surge em um poema, na ficção ou no ensaio, embora seu papel “interno” não se desligue do “externo”. Ela está “dentro” e está “fora”, por estar “entre”, cumprindo função mediadora.

Perceber que motivos enfeixaria o tema em questão ajuda a compreender o porquê de uma mesma figura ser tão recorrente em textos e literaturas de épocas e lugares diversos. Aventa-se a hipótese de que a recorrência aos signos de Próspero,

Ariel e Caliban também estaria ligada à sua caracterização, já na peça de Shakespeare. Com isso, não se quer defender, como foi visto, uma suposta atemporalidade da obra considerada como fonte original que detém seu sentido, nem que este seja anterior a ela, mas entender *A tempestade* como parte do fluxo descontínuo que a peça desencadeia. As recepções da obra mudam com os tempos e lugares de suas leituras e apropriações, mas as caracterizações de Próspero, Ariel e Caliban em Shakespeare prefiguram algo de suas recepções, preparando-as, de certo modo, devido à forma com que se configuram as personagens e à forma de suas relações. Essas formas podem ser ligadas às leituras e apropriações que desenham as configurações sociais da história do texto e da história da cultura.

Sendo marcantes e vagas ao mesmo tempo, as caracterizações dessas personagens tanto se alicerçam em dados concretos da época de feitura da peça quanto surgem como fatura fabular determinada pelo lugar das personagens no drama. Por exemplo, para a composição de Caliban, figura criada por Shakespeare, sendo, portanto, “original”, houve apropriação de textos sobre os índios americanos, sejam relatos de viajantes, seja o ensaio *Dos canibais*, de Montaigne, considerado como uma das “fontes” da peça.²¹ De todo modo, importa notar que, junto à caracterização da personagem, com seu ressentimento, sua revolta, ingenuidade, e com sua rudeza que não exclui a sensibilidade, temos seu próprio nome a indicar a visão do europeu sobre o outro, o selvagem perigoso, que deve ser dominado, por ser supostamente um monstruoso canibal. Já na apresentação das *dramatis personae* da peça, temos a definição de Caliban como “um escravo selvagem e disforme” (SHAKESPEARE, [19 —], p. 456).

Se, por um lado, sua suposta deformidade o coloca no campo da feiúra e da animalidade, aos olhos do europeu, por outro lado, também pode indicar que sua figura é suficientemente maleável para se prestar a outras conformações, inclusive às futuras. Ao longo da peça, Caliban é caracterizado de diversos modos, todos injuriosos e sarcásticos, tanto pelo seu senhor quanto pelas outras personagens européias – nobres ou plebéias. Essa multicaracterização negativa, feita por outrem, permite que se perceba Caliban como uma personagem “sem nenhum caráter”, ou seja, sem uma identidade própria, pois esta lhe é negada, e, quando existe, é sempre transitória e conferida por alguém que o subjuga e o julga. Desse modo, a identidade de Caliban, não lhe sendo própria, resulta da desapropriação de si pelo outro, que o mede por seus padrões de suposta superioridade. Para este, o caráter pleno; para aquele, a falta de caráter a ser preenchida segundo os critérios, concei-

²¹ Cf. RETAMAR (1988); PICCHIO (1996).

tos e preconceitos de quem se julga no direito de fazê-lo, porque tem poder para tanto.

A reivindicação de Caliban por alguns artistas-intelectuais latino-americanos, brasileiros e africanos, colocando-o no pólo positivo do quadro cultural, é pautada pelo reverso desse movimento. Caliban, agora apropriado pelos que se identificam com ele, é personificação da apropriação cultural antropofágica, canibal: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p. 13). Nessa perspectiva oswaldiana, o bom selvagem é o selvagem mau – ou alguém a quem não se aplica a maldade, nem a bondade –, o próprio é o apropriado, e a posse, para os despossuídos e possesores, é contra a propriedade. Afinal, trata-se de desapropriar alguém ou algo de alguma coisa que por sua vez resultou de apropriação. Ainda mais complexa é a questão do que resistiria à apropriação cultural e literária e seria mesmo irreduzível à posse. E, tão importante quanto considerar o que há de próprio no apropriado (por exemplo, o quanto as culturas dos povos que sofreram colonização são tributárias de outras culturas) é considerar o que há de apropriado no que seria “próprio” –, considerar o quanto devem as culturas de povos colonizadores às outras culturas, inclusive às dos povos colonizados.

Com a consideração alegórica das figuras de Caliban, Ariel e Próspero, não tomados isoladamente, mas em conjunto, como uma metáfora continuada, seriada, ou seja, como uma alegoria, um grupo de personificações, instaura-se um outro ponto de vista: é preciso notar o que há de Ariel em Caliban, o que há de Caliban em Ariel, o que há de Próspero nos dois e de ambos em Próspero. Várias das leituras e apropriações dessas figuras, feitas mais ou menos recentemente, pelos artistas e intelectuais latino-americanos e africanos, ao mudarem suas polaridades de negativa para positiva (no caso de Caliban) e de positiva para negativa (no caso de Ariel) não mudaram o maniqueísmo com que eram compreendidas.

Trata-se de perceber que Ariel se “calibaniza”, quando o artista-intelectual da classe média ou da elite social se volta para a cultura popular, de modo a alimentar sua arte e tomar parte de algo, tomar partido, como em boa parte do modernismo brasileiro e das literaturas africanas. Por outro lado, é importante entender que Caliban se “arieliza”, ou seja, que o oprimido torna-se sujeito da arte, da atividade intelectual, da cultura, enfim, para superar sua condição de objeto. É o caso, por exemplo, de vários escritores africanos dos países de língua oficial portuguesa, ou de alguns escritores oriundos das favelas e periferias urbanas no Brasil, nossos contemporâneos. Claro que com isso as diferenças político-sociais não se anulam, as con-

tradições culturais não se resolvem. Nem é esse o papel da literatura, que nem por isso é uma torre de papel.

B rbaro e meu, b rbaro e nosso

“O meu poema sou eu-branco/montado em mim-preto/ a cavalgar pela vida” (JACINTO. Poema da alienação apud MEDINA, 1987, p. 383). O final do poema do angolano António Jacinto traduz bem a tentativa de suturar a dilaceração entre o eu lírico e o “mim-lírico”, que o atravessa obliquamente, quando o texto intercepta relações de poder – coloniais, étnicas e de classe – na configuração de um sujeito poético fracionado. São muitos os textos que problematizam essas relações de poder, observando-se neles, por exemplo, os tratamentos dados pelos letrados às vozes dos iletrados. Os usos da escrita literária nas representações que são feitas dos pobres, por exemplo, observadas as categorias narrativas e poéticas dos textos, podem ser considerados principalmente em termos das relações, mais ou menos explicitadas, entre o escritor, o seu povo (ou setores dele) e as instâncias de poder oficial, observando-se o que João Lafetá chama de “movimento de particularização poética” (LAFETÁ, 1983, p. 196). Ao tratar do outro, o escritor trata de si, no próprio texto que os entrelaça, através da imagem e da fala pública desse escritor, as quais o próprio texto pode tecer e é capaz de projetar alegórica e fantasmagoricamente.

Considerem-se as referências às figuras de Ariel e Caliban em Coelho Neto, que, no final do século XIX, ao assumir o pseudônimo de Caliban (e, significativamente, também o de Ariel) e ao publicar um *Álbum de Calibã* (1897), traduz muito do cenário literário e ideológico de sua época, através da obra e da *persona* do escritor que se considerou “o último heleno”, em sua diatribe contra a hostilidade que lhe votavam os modernistas de 22. “Modernista”, um pouco no sentido hispano-americano do termo, sua obra é uma “barroca” conjunção de imaginação romântica, experimentação naturalista, culto da forma do parnasianismo e decadentismo simbolista. “*Flaneur*” da literatura, segundo Lúcia Miguel Pereira, Coelho Neto queria ser “primitivo e heleno” (PEREIRA, 1988, p. 246, 257). Cabe pensar que o verbalismo arielista do escritor maranhense torna-se um dos primeiros modos de apropriação calibanesco da linguagem de Próspero, no qual a maldição que essa apropriação traz em si volta-se justamente contra quem lança mão de tal linguagem. Tomemos, por exemplo, *Rei Negro*, de 1914, que tem como subtítulo “Romance bárbaro” e costura o português “correto” do narrador com a fala – “como se fala” – das personagens escravas. Entre os muitos defeitos que encontra na obra de Coelho Neto, Lúcia Miguel Pereira escreve, sobre o protagonista da narrativa, revelando suas próprias posições literárias

e de outra ordem, que “Macambira devia ser um revoltado, viver a sonhar com a liberdade; e, ao contrário, era o braço direito do senhor. É o ciúme, e não a altivez natural que o arma contra os brancos.” (PEREIRA, 1988, p. 258). Ariel que incorpora Caliban, no texto de Coelho Neto, hibridamente regionalista e cosmopolita, através do “exotismo interno”²² com que encara o Brasil, mostra-se, aos olhos de hoje – e provavelmente aos olhos dos modernistas –, deformado ou disforme como Caliban era visto por seu amo e por outras personagens da peça de Shakespeare. Dando forma lítero-ornamental aos contrastes e contradições de sua época, a “poética retórica” de Coelho Neto revela-se em um texto que é um produto misto de Ariel e Caliban, ainda sob a égide de Próspero, ou seja, ainda marcado por um provinciano europeísmo que se quer cosmopolita e não consegue sê-lo, acabando por ser interessante justamente por isso. Ao tratar das ficções de Coelho Neto e de outros autores do pré-modernismo, “que se lê como fantasma do moderno”, Raúl Antelo as considera como “fábulas de integração falha ou mediada” (ANTELO, 1994, p. 28,31). De todo modo, é importante notar que Caliban, junto a Ariel, é assumido como figura alegórica, ligada ao trabalho do artista-intelectual no Brasil, mesmo pelo pré-modernismo antimodernista que Coelho Neto, entre outros, representaria.

Momentos como esse são ricos para que se perceba que há conflitos internos e hidridismos em “períodos literários” que, equivocadamente, podem ser tomados em bloco – conflitos e misturas perceptíveis até nas obras de um mesmo autor. Rupturas abruptas podem escamotear continuidades transformadas e zonas de contaminação. Não há uma simples oposição entre “estilos de época” diferentes, em que se identifica, por exemplo, o modernismo brasileiro de 22 ao nacionalismo, em reação ao cosmopolitismo de simbolistas e parnasianos, sendo factícios tanto o nacionalismo quanto o cosmopolitismo. Lembre-se que o cosmopolitismo também caracterizaria as vanguardas brasileiras em suas relações estreitas com as vanguardas européias. Estas, por sua vez, em parte, se alimentavam das artes e das culturas africanas, americanas e asiáticas, para romper com os padrões estéticos e culturais da Europa. Com a voracidade colonial-imperialista, e mesmo contra ela, temos a incorporação do outro das colônias e ex-colônias européias pelas vanguardas artísticas do assim chamado Velho Mundo, faminhas que eram de novidades.

Por mais que algumas das primeiras reivindicações brasileiras de Caliban sejam carregadas de negatividade, elas já mostram a necessidade da figura do escravo, rebelde até certo ponto, para a caracterização da atividade artística e intelectual de seu tempo em relação à cultura, e ao mesmo tempo

²² A expressão, relativa à “literatura sertaneja” de Coelho Neto, é de Antonio Candido. Cf. PIZARRO (1985, p. 35).

prefiguram as referências futuras a Caliban, nas quais o que seria negativo pode ser revestido de positividade. É significativo também que as vanguardas modernistas não tenham lançado mão dessa figura na caracterização do que Oswald de Andrade chamou de antropofagia, para pregar a “revolução Caraíba”, valorizando o que é “bárbaro e nosso”, e na caracterização descaracterizadora que Mário de Andrade fez de Macunaíma, “um herói sem nenhum caráter”. Mas é possível relacionar os trabalhos de ambos ao que Caliban personificaria: o “mau selvagem” tornado positivo (ou que não é bom, nem mau), o colonizado que resiste à colonização, o qual podemos ligar, em outros momentos, a diversas representações do popular na literatura brasileira, no romance e na poesia “sociais” de 30 e 40. O que é nítido também nos anos 60 do século XX, com a preocupação, por parte da intelectualidade e dos artistas interessados no que se chamou de cultura nacional-popular, de ligar suas obras e atividades a elas correlatas às de grupos sociais subalternos, por exemplo, os favelados e os camponeses, através do CPC, do Cinema Novo, do Arena, da música popular e da literatura. Mesmo em momentos como o do tropicalismo e de muito do que se seguiu a ele, nos quais a configuração nacional-popular é desconstruída, confere-se centralidade ao que era considerado marginal.

Ainda no campo da literatura brasileira, note-se o papel de Calibã e a referência a Próspero no romance *Utopia selvagem – Uma fábula*, de Darcy Ribeiro, de 1982, em que a fantasia presente em *A tempestade* também alimenta a narrativa, mas em uma mista chave mítico-satírica, em bases étnico-políticas, à qual não falta a escatologia, em mais de um sentido do termo. Também é importante notar a significação dos nomes das publicações periódicas *Boletim de Ariel – Letras, Artes, Ciências e Calibán – Revista de Cultura*. Ambas sediadas no Rio de Janeiro, a primeira existiu por dois períodos (durante toda a década de 1930 – quando reuniu textos de Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Ribeiro Couto, Marques Rebelo, entre outros – e na de 1970) e a segunda foi criada em 1998.²³ Comparações entre as duas fases do *Boletim de Ariel* (nos contextos políticos de duas ditaduras diferentes) e entre este e *Calibán* podem ser muito reveladoras sobre os papéis desses temas, em momentos diversos da vida literária e cultural do país.

B rbaro e dos outros

Quanto às literaturas africanas dos países de língua oficial portuguesa, considere-se *No Reino de Caliban: Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, organizada por Manuel Ferreira, que teve dois volumes lançados em 1975, e o

²³ Existe uma outra revista *Calibán*, em Cuba, também lançada em 1998.

terceiro e último, em 1985. O organizador, ao apresentar seu trabalho, faz a defesa da reivindicação de Caliban pelos escritores africanos, partindo da emergência de uma literatura própria e apropriadora, no quadro das lutas anticoloniais e dos processos de descolonização, principalmente a partir da segunda guerra mundial:

E o eixo teórico e especulativo em torno de Caliban vai decididamente passar pelo centro dos povos africanos. Bem na raiz do problema, transitar a análise do mito de Caliban dos países latino-americanos para os territórios africanos não pode considerar-se um desvio de perspectiva, mas tão-só um enriquecimento cultural e justíssimo. Vivem hoje quase todos os povos da América Latina sob o signo da independência política, embora a maioria possa continuar sob o signo da dependência econômica. O que não é exatamente o mesmo, em 1950, para os povos do continente africano ao sul do Saara (FERREIRA, 1975-1976, p. 61).

Sob o signo da personagem apropriada de Shakespeare houve, ainda antes da antologia supracitada, a revista Caliban, em Moçambique, de 1971 a 1972, da qual saíram quatro números. Criada por Rui Knopfli e Grabato Dias, a publicação contou com a colaboração de poetas portugueses, como Herberto Helder e António Ramos Rosa. Sobre a revista, Petar Petrov afirma:

Projeto onde se encontram associados o selvagem Caliban e o seu senhor Próspero, figuras a representar emblematicamente a imagem do escravo que se apropria da língua do dominador. De um modo geral, a poesia canibalista não está orientada no sentido de defender um determinado projeto de africanidade como acontecera na década anterior (PETROV, 1993, p. 96).

Apesar de não ter caráter militante, a Caliban de Moçambique não conseguiu escapar à censura e logo acabou, em 1972. Neste ano, Rui Knopfli lançou o livro A ilha de Próspero, que, como o nome indica, continua a referência aos temas literários tratados neste trabalho, ao qual interessa considerar, em conjunto, as figuras que compõem esses temas. Elas alegorizam uma situação complexa, pois se referem a textos gerados durante os processos de descolonização, seja na defesa do engajamento político explícito, como foi o caso da “literatura de guerrilha” africana, em contraponto à “literatura de guerra” portuguesa, seja no caso de uma poesia mais engajada consigo mesma do que com a política, como foi o caso de Caliban, cujo nome, entretanto, introduz alegoricamente a questão. Trata-se, então, de ligar os dois movimentos referidos e perceber que, também no melhor da literatura politicamente interessada, cabe considerar a fatura poética, o cuidado com o material da língua, os processos criativos – seu engajamento consigo

mesma. Ou seja, cabe atentar para o que pode ser chamado de duplo engajamento da literatura, seja ela “política”, no sentido restrito, ou não. Afinal, mesmo textos que não apresentam caráter “participante” podem ser lidos politicamente.

Entre as questões postas pela colonização e pela descolonização, no âmbito da literatura, avulta a incorporação de elementos das línguas e dialetos africanos à escrita literária do português, processo em que a oralidade tem grande importância. O angolano Manuel Rui, que emprega algumas vezes o verbo “oraturizar”, escreve:

No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto” (RUI, 1987, p. 309).

Esse procedimento calibanesco pode ser aproximado, consideradas as devidas diferenças, à antropofagia brasileira, por serem ambos meios de apropriação e de invenção. Isso contribuiria para o entendimento das relações entre as literaturas africanas e a brasileira, fazendo perceber os cruzamentos intertextuais como relações intercontextuais, interculturais e intersubjetivas, que não eliminam as diferenças entre os textos, nem as diferenças nacionais, sociais, e pessoais. Leia-se, a propósito, a primeira estrofe do poema do moçambicano Luís Carlos Patraquim (1987, p. 78):

quando o medo puxava lustro à cidade
eu era pequeno
vê lá que nem casaco tinha
nem sentimento do mundo grave
ou lido Carlos Drummond de Andrade ²⁴

Outros aspectos que podemos perceber nas literaturas africanas são as relações reversivas e conversíveis que se propõem entre a literatura e a terra, relações bem apropriadas a Caliban, criatura da terra e das trevas de seu senhor exilado, e como as que podemos observar no final de *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto: “Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra” (COUTO, 1995, p. 245). Essa narrativa de metamorfoses é metamórfica ela mesma e identifica-se com a terra, elemento calibanesco, de modo a reinventar o telurismo em um terreno literário e um solo social que se transformam, enquanto se transfiguram no texto. Nesse terreno e em tal solo, após as lutas coloniais e a independência política, qual seria o sentido de se falar ainda em Caliban, com “sua” subida ao poder?

Importa considerar também que a ausência de Miranda na rede de apropriações estudada, como rasura de gênero, en-

²⁴ Há no livro, além de estudos e textos literários selecionados, muitos depoimentos de escritores africanos, em que falam, entre outros assuntos, de seus contatos com a literatura brasileira.

tre outras rasuras, é por si só significativa, sendo pequeno seu papel, já na peça, em que ela surge como moeda de troca manipulada pelo pai, o qual, aliás, manipula tudo, com sua “art”. Na versão cinematográfica de *A tempestade*, realizada por Peter Greenaway, *A última tempestade* (*Prospero’s Books*), de 1991, a voz – o logotipo patriarcal – de Próspero ressoa nas outras vozes, nas vozes dos outros, “dublando-as”, observando-se, por exemplo, que a voz de Miranda surge como eco apagado da fala de seu pai.²⁵ Cabe refletir igualmente sobre alguns aspectos da segunda montagem de *A tempestade*, dirigida por Peter Brook, em 1990-1991, em que um ator branco faz o papel de Caliban, enquanto dois negros interpretam Próspero e Ariel.²⁶ Com isso, embaralham-se as visões mais obviamente políticas e etnocêntricas acerca do “exótico” e são revertidas as hierarquias, paradoxalmente por meio de recursos multiétnicos, que não escondem seu caráter político, enquanto afirmam seus aspectos “mágicos”. Amplia-se a ressignificação política de *A tempestade*, pelo desvio e reenvio dos fantasmas etnocêntricos, sociais e culturais presentes em tantas de suas leituras. Esse deslocamento de eixo, com diferenças, entretanto, está presente em uma versão anterior da peça, *Une tempête* (*d’après “La Tempête” de Shakespeare – Adaptation pour un théâtre nègre* –), de Aimé Césaire, publicada em 1969. Nela, o autor faz “duas precisões suplementares”, na lista das *dramatis personae*, qualificando Ariel como “escravo, etnicamente um mulato” e Caliban como “escravo negro”; além disso, faz “uma adição”: “Exu – Deus-Diabo negro” e prepara a caracterização do ambiente e das personagens: “Atmosfera de psicodrama. Os atores entram uns depois dos outros e cada um deles escolhe a máscara que lhe convém” (CÉSAIRE, 1971, p. 119).

Depois de libertas de Shakespeare, as personagens de *A tempestade* livram-se também dos libertadores que as conduziram a outras cenas, em outros cenários literários, artísticos, políticos, culturais. Desde que os atores, as cenas e os cenários mudam, sem que as tempestades da crise e da criação artística e intelectual tenham passado, cabe pensar para onde se mudam e em que se mudam essas figuras alegóricas, em seu destino de máscaras. Isso não se sabe, ao certo, mas, sendo máscaras, serão reconhecidas.

²⁵ Cf. FONSECA (2004, p. 113).

²⁶ Cf. FOLHA DE S. PAULO. Brook retoma “Tempestade” 33 anos depois, p. 12.

Abstract

Caliban, Ariel and Prospero (Shakespeare's characters) play an allegorical role in Brazilian, Latin American and African literatures, as well as in their critical production. This essay considers those literary allegories as "phantasmagories" of culture, linked to literary creation and power relations.

Keywords: Literary Theory; Comparative Literature; Culture; Allegory; Phantasmagory.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANTELO, Raúl. *Fábulas da integração falha*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- AROCENA, Felipe; LEÓN, Eduardo de (Org.). *El complejo de Próspero: ensaios sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo: Vintén, 1993.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Poesias completas: crisálidas, falenas, americanas, ocidentais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. Rio de Janeiro: Garnier, [19—].
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENOIT. *A alegoria entre Cambises e Pisístrato*. *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo, n. 5, 1977.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea; rev. Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, [19—].
- BOLETIM DE ARIEL, Rio de Janeiro, 1931-1939 e 1973.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

BROOK retoma "Tempestade" 33 anos depois. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 1991. Ilustrada, p. 12.

BUESCU, Helena. *Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e fronteiras em BUESCU, Helena et al. Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

BUESCU, Helena et al. *Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CALIBÁN – Uma Revista de Cultura, Rio de Janeiro, 1998-2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite – e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CÉSAIRE, Aimé. *La tragedia del rey Christophe/Una tempestad*. Trad. Carmen Kurtz. Barcelona: Barral, 1971.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO NETO, Henrique. *Obra seleta de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CORTÁZAR, Julio. *La entrada en religión de Teodoro W. Adorno*. In: CORTÁZAR, Julio. *Último round*. México: Siglo Veintiuno, [19—].

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DÁSKALOS, Maria Alexandre et al. (Org.). *Poesia Africana de língua portuguesa (Antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

DELABASTITA. *Caliban's afterlife franssen*. In: LIE, Nadia; D'HAEN, Theo (Org.). *Constellation Caliban: figurations of a character*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- DE MAN, Paul. *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1975.
- FERREIRA, Manuel (Org.). *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1975-1976. 2 vols.
- FERREIRA, Manuel (Org.). *No reino de Caliban III: antologia panorâmica da poesia africana de expressão Portuguesa*. Lisboa: Plátano, 1985.
- FONSECA, Jair Tadeu da. *O barroco tecnológico: A última tempestade (Prospero's Books) e outras obras/óperas*. In: MACIEL, Maria Esther. *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- FONSECA, Jair Tadeu da. *Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Poslit/CEL, Fale-UFMG, n.9, p.61-67, dez. 2002.
- FRANSSEN, Paul. *A muddy mirror*. In: LIE, Nadia; D'HAEN, Theo (Org.). *Constellation Caliban: figurations of a character*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- GELDOF, Koenraad. *Caliban in Shakespeare, Renan e Guéhenno*. In: LIE, Nadia; D'HAEN, Theo (Org.). *Constellation Caliban: figurations of a character*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- GREER, Germaine. *Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O futuro dos estudos literários*. In: BUESCU, Helena et al. *Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária 1, 1902-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1, p. 42-46: Ariel.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Veja: Passagens, 1993.
- JUSTO, Cipriano. *O land rover descolonizado*. *África – Literatura, arte e cultura*, Lisboa, n. 8, abr./jun.1980.
- LAFETÁ, João Luiz. *Dois pobres, duas medidas*. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- LARANJEIRA, Pires. *Literatura calibanesca*. Porto: Afrontamento, 1985.
- LIE, Nadia; D'HAEN, Theo (Org.). *Constellation Caliban: figurations of a character*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MANNONI, Octave. *Prospero and Caliban: the psychology of colonization*. Trad. Pamela Powesland. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1993.
- MEDINA, Cremilda de Araújo (Org.). *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- MORAÑA, Mabel (Org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno: Unesco, 1977.
- MORSE, Richard. *La miopía de Schwartzman*. AROCENA, Felipe; LEÓN, Eduardo de (Org.). *El complejo de Próspero: ensaios sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo: Vintén, 1993.
- _____. *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- OWENS, Craig. *O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo*. Trad. Maria M. Ferreira. *Crítica*, Lisboa, n.5, p.43-63, maio 1989.
- PATRAQUIM. *Metamorfose*. In: MEDINA, Cremilda de Araújo (Org.). *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- PETROV, Petar. *50 anos de poesia moçambicana. Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 22, jul./dez. 1993.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *O imaginário europeu e o "mau selvagem" de Montaigne a Shakespeare*. In: ARAGÃO, Maria Lúcia, MEHY, José Carlos (Org.). *América: ficção e utopias*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PIZARRO, Ana (Org.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitárias-Centro Editor de América Latina, 1985.

RAMA, Ángel. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Trad. Rachel dos Santos e Elza Gasparoto. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Transculturação na narrativa latino-americana*. *CADERNOS DE OPINIÃO*, Rio de Janeiro, n. 2, p.71-82, 1975.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Trad. Maria Helena M. Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Antônio Sousa; RAMALHO, Maria Irene. *Dos estudos literários aos estudos culturais*. In: BUESCU, Helena et al. *Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Unicamp, 1991.

RUI, Manuel. *Eu e o outro: o invasor ou /em poucas três linhas /uma maneira de /pensar o texto*. In: MEDINA, Cremilda de Araújo (Org.). *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARTZMAN, Simon. *El espejo de Morse*. In: AROCENA, Felipe; LEÓN, Eduardo de (Org.). *El complejo de próspero: ensaios sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo: Vintén, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHAKESPEARE, William. *The tempest*. In: LONGMANS' School Shakespeare. London: Longmans, Green and Co. Ltd., [19—].