



***A TEMPESTADE E “BRAZIL”:* UMA LEITURA COMPARATIVA PÓS-COLONIAL**

***THE TEMPEST AND “BRAZIL”:* A POSTCOLONIAL COMPARATIVE READING**

Gabriela Cornelli dos Santos¹

RESUMO: Este é um estudo comparativo entre *A tempestade*, de William Shakespeare, e o conto “Brazil”, de Paule Marshall. A presente leitura, pós-colonial, explora a relação intertextual entre essas obras. A análise mostra como Caliban é construído, sofrendo o processo colonizador de maneira distinta em cada um dos textos. Ressaltam-se, na peça de Shakespeare, relações de conquista e poder, e a discriminação daqueles que são assujeitados pelo poder imperial, e no conto de Marshall, o conflito identitário advindo da colonização da mente, e a identidade pessoal como emblemática da identidade nacional. Nesse conto Caliban é, assim, interpretado como expressando o drama sofrido pelas nações colonizadas, que, ao terem seu passado cultural encoberto pelas ideologias colonialistas, sentiram-se desorientadas e confusas no que tange a sua identidade

Palavras-chave: *A tempestade*, “Brazil”, Caliban, Pós-colonialismo.

ABSTRACT: This is a comparative study between Shakespeare’s *The Tempest* and Paule Marshall’s *Brazil*, which explores their intertextual relationship through a postcolonial reading of both texts. Analysis shows how Caliban suffers the colonization process, in distinct manners, in each of these texts. Relationships of power and conquest, and the discrimination against those who are subjected by the imperial power are studied in relation to Shakespeare’s text; analysis of Marshall’s short story highlights the identity conflict arising from colonization of the mind, and takes personal identity as emblematic of national identity. Marshall’s Caliban is, thus, interpreted as expressing the drama suffered by colonized nations which, having been alienated from their traditional values, feel disoriented and confused regarding their cultural identity.

Keywords: *The tempest*, Brazil, Caliban, Post-colonialism.

Este artigo tem como proposta traçar comparativos entre *A tempestade* de William Shakespeare e o conto “Brazil”, de Paule Marshall, visto que o segundo texto é intertextual à peça, apresentando dois personagens com a mesma nomeação. Tais personagens são Caliban e Miranda que, na peça, são respectivamente escravo e filha de Próspero. Já em “Brazil” são um casal de amantes e colegas de profissão, atores.

Inicialmente será analisada *A tempestade*, peça em que primeiro apareceu o personagem com nome de Caliban, ainda no século XVII. Embora possua elos intertextuais com o texto de

¹ Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada. E-mail: gabrielacornellidossantos@hotmail.com.



Shakespeare, o conto “Brazil” apresenta temas que se relacionam a momentos e consequências históricas do século em que surgiu, o XX.

1. O Caliban de Shakespeare

O primeiro ato de *A tempestade* é composto por duas cenas. A primeira resume-se à tempestade propriamente dita e aos apuros que seus tripulantes enfrentam até o naufrágio. Transparece o estado de nervosismo e pavor nas falas alteradas dos personagens e nas evocações a Deus para que os salvem.

Já a segunda cena consiste em um longo diálogo entre Próspero e Miranda, na qual ele lhe explica o porquê da tempestade que, há pouco, tinha evocado e revela que já tivera em suas mãos um ducado poderoso. Findo o relato, Próspero provoca sonolência em Miranda, o que a leva a adormecer. Chama então Ariel, o espírito obediente, a fim de saber sobre o sucesso da tempestade. Este é o momento em que este ser entra em cena pela primeira vez. Ele é introduzido pelo chamamento de seu dono, que já prenuncia o *status* de servidor do espírito alado: percebe-se a autoridade de um senhor e a pressa com que seu escravo deve atender ao seu chamado: “Servidor, estou pronto novamente! Vem, meu Ariel! Aqui!” (I, ii. In: SHAKESPEARE, 2005, p. 27)².

Ariel é um espírito prestativo e bajulador. Submete-se a todas as ordens com honra e rapidez. Apesar de Próspero estimar o seu bom comportamento, ele objetifica-o, escravizando-o. Sua intenção é de que ele intermedeie as suas ações mágicas ou as execute; Próspero é apenas o mentor: “Adquire logo a forma de uma ninfa, a mim e a ti visível, tão somente, a ninguém mais. Assume essa postura e volta para cá. Vamos! Depressa!” (I, ii, p. 32). Ariel deve sempre cumprir com habilidade o que ordena, sem resmungar.

Essa postura de Próspero reforça a ideia de explorador versus explorado, especialmente quando ele mesmo chama Ariel de seu escravo; o conceito fica também patente pelo uso frequente de pronomes possessivos. O rigor dos castigos que inflige a seus servos, ou com que lhes ameaça, também mostra a hierarquia de poder naquela ilha. Próspero impõe medo a Ariel, tornando-o submisso.

² Todas as citações em português desta obra foram retiradas desta mesma edição. As citações posteriores de *A tempestade* serão indicadas apenas pela referência ao ato, cena e número de página.



A fim de impor respeito, Próspero relembra a Ariel de que tinha sido o responsável pela sua libertação do tronco no qual Sicorax o tinha encerrado, e faz questão de falar da ascendência da bruxa. Segundo ele, a proveniência da África (Argélia) torna Sicorax temível e perigosa. Com seus olhos azuis, seria produto da miscigenação de culturas entre o europeu e o africano; Caliban, seu filho, herdeiro dessa mistura racial é, por conseguinte, um monstrengo “manchado”. O preconceito racial é claro: para Próspero a pele negra é algo que não se coaduna com o status de ser humano. A seu ver, o filho de Sicorax assemelha-se, antes, a monstros e bruxos, como o indicam os epítetos pelos quais se refere à bruxa e a Caliban: “repelente bruxa” (I, ii, p. 30); “bruxa maldita” (I, ii, p. 30); “megera de olhos azuis” (I, ii, p. 31); “monstrengo manchado” (I, ii, p. 31).

A descrição de Caliban como mostro, ou como Vaughan e Vaughan o definem, “*a borderline figure in a borderline environment, the body of a man with the habits of an animal living in an animal’s world: humankind at its most primitive*” (1991, p. 63), aproxima-se da concepção europeia do *green man* ou *wild man* que, até o século XVII, foi descrito como oposto à civilidade.

Caliban, quando mencionado pela primeira vez no texto, imediatamente é adjetivado com inferioridade e estranheza. Tal como acontece com Ariel, é pelo discurso de Próspero, quando este repreende a Ariel, que se passa a reconhecer a presença de um segundo escravo na ilha. É tão importante para Próspero apresentar a caracterização de Caliban a Ariel como ser manchado e disforme que usa a intercalação de uma oração e de um aposto a fim de ressaltar a insignificância do escravo: “Então, esta ilha – se excetuarmos o filho que ela teve, um monstrengo manchado – forma humana nenhuma a enobrecia” (I, ii, p. 31).

O uso abusivo dos pronomes possessivos e do imperativo nas falas de Próspero quando se dirige tanto a Caliban como a Ariel reflete a vontade de mostrar o seu poder em relação àquela ilha. Quando fala com Miranda sobre Caliban, faz questão de dizer que ele é sua propriedade: “Vamos ver o meu escravo Caliban, que só tem palavras duras para minhas perguntas” (I, ii, p. 32). Miranda, semelhantemente, mostra seu descontentamento com o escravo, dizendo a seu pai que ele lhe repugna. Todavia, Próspero reconhece sua utilidade nos serviços considerados mais pesados, como acender o fogo, carregar lenha: “Contudo, não podemos dispensá-lo” (I, ii, p. 32); não o trata com respeito, porém. Os xingamentos tornam-se contínuos nos diálogos que tem com o escravo: “Bloco de terra”, “Tartaruga” (I, ii, p. 32); “Vem para fora, escravo venenoso, pelo próprio diabo gerado em tua mãe maldita” (I, ii, p. 33).



Quando Caliban aparece pela primeira vez na peça, ouve-se, inicialmente, apenas sua voz. O escravo se encontra oculto, organizando as lenhas que carregara a pedido do amo. Próspero anuncia ao público sua presença com palavras extremamente depreciativas: “Olá! Escravo! Bloco de terra! Calibã! Responde!” (I, ii, p. 32). Caliban replica: “Há muita lenha em casa”. E Próspero continua: “Tartaruga, vem logo! Vens?” (I, ii, p. 32).

Até esse momento, informado a partir do ponto de vista de Próspero e Miranda, o leitor/espectador já cria uma imagem de Caliban como sendo um escravo, monstro horrível, antissocial, deformado, horrendo. Sua primeira fala confirma seu estado de servidão. Sem mesmo aparecer fisicamente para o público, demonstra estar trabalhando para Próspero.

Quando o suposto monstro realmente entra em cena, sua fala é carregada de ódio e desprezo para com Próspero e Miranda: “Que [...] em vós sobre o sudoeste e vos deixe cobertos de feridas” (I, ii, p. 33). Isso ainda demonstra ser Caliban um rebelde, já que até aquele momento Próspero é o dono do discurso e o leitor só o conhece por intermédio de sua fala.

É no instante em seguida a esta fala que os leitores, no entanto, são surpreendidos por uma explicação de Caliban, que faz com que toda aquela ideia de ingratidão, de intransigência do escravo passe a ser vista como consequência da exploração, astúcia e intenções maldosas de Próspero:

Esta ilha é minha; herdei-a de Sicorax, minha mãe. Roubaste-me; adulavas-me, quando aqui chegaste; fazias-me carícias e me davas água com bagas, como me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam. Naquele tempo, tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril [...] Mas agora me enchequeirastes nesta dura rocha e me proibes de andar pela ilha toda (I, ii, p. 33).

Caliban, ao proferir tal discurso, revela ter sido injustamente traído, pois a ilha era sua e ele era provido de liberdade até a chegada de Próspero. Não se conformando em ter-lhe sido tirado o que era seu (a ilha), e se transformado em objeto de posse de um europeu, sua aparente solução é rebelar-se e praguejar contra Próspero. Sua condição de “trapaceado” explica a sua revolta. Assim, sua atitude pode ser interpretada como uma resistência do colonizado frente ao colonizador. Revidar, para Caliban, significa adquirir consciência dessa objetificação e, a partir daí, começar a resistir ao cerceamento de sua autonomia e poder por parte de Próspero. Caliban revida discursivamente, denunciando sua outremização. Ao reclamar a usurpação da ilha por Próspero e perceber as estratégias utilizadas por este para escravizá-lo, logo se rebela, almejando



ser ouvido e, dessa forma, voltar à posição de destaque que tinha na ilha antes da chegada do europeu.

Nesse momento, Caliban adquire autoridade e se sobressai no enredo em relação a Próspero. A atenção do leitor volta-se a este personagem, até então encoberto e desprezado. Todavia, Próspero se defende, dizendo que se não tivesse aparecido e ensinado Caliban a falar, este continuaria apenas emitindo gorgorejos. Já agora suas intenções podem ser conhecidas através das palavras. O escravo, porém, só vê uma vantagem nisso: amaldiçoar seu dono, utilizando-se dessa língua: “*learning how to curse in the master’s tongue*” (I, ii, In: SHAKESPEARE, 1957, p. 33).

Apesar de Próspero tentar convencê-lo de que é o grande responsável por sua “melhor condição de vida”, nota-se claramente sua intenção de utilizar-se do escravo em benefício próprio. Ele ensina a sua língua para o escravo com a intenção de conhecer a ilha, aprender onde e o que cultivar e obter ótimos rendimentos, pois assim sobreviveria naquele reino como se fosse seu.

Miranda, filha do ex-duque, também o vê como um palerma e repugnante. Ainda antes de Caliban entrar em cena, chama-o de velhaco, alguém cuja vista lhe repugna, devido ao fato de ele ter tentado desonrá-la em tempo anterior, com a finalidade de povoar aquela ilha.

O discurso de Próspero é eloquente, mas desmorona quando se ouve a Caliban, uma vez que há um descompasso entre o que aquele argumenta sobre ele e suas atitudes. Também o discurso de outros personagens sobre o suposto monstro é questionado pelo leitor/espectador atento que, ao ver agir o escravo, percebe um contraste em relação ao que é dito sobre ele, suas ações e as razões que as motivam.

Caliban retorna na segunda cena do segundo ato. Abre essa cena com um monólogo, no qual amaldiçoa Próspero e relata alguns dos castigos que sofre com os espíritos da ilha. Surgem outros personagens que insistem em menosprezá-lo. Trínculo, um bufão, zomba do negro:

Olá! Que temos aqui? É homem ou peixe? Está vivo ou morto? É peixe, o cheiro é de peixe, esse velho cheiro de ranço, que lembra muito a peixe, no jeito de bacalhau meio passado. [...] As pernas são como as de gente; as barbatanas parecem braços... E está quente, por minha fé! Abandono minha primeira idéia; não é peixe, mas um insulano que a trovoada derrubou (II, ii, p. 58).



Essa caracterização de Caliban como uma figura estranha ao convencional faz supor a influência da *Commedia dell'arte*. O Caliban de Shakespeare pode ter sido fruto da fascinação do autor por este tipo de espetáculo, pois, assim como o harlequim na *Commedia*, apresenta-se como uma figura grotesca à plateia, e provoca o riso devido à forma e movimentos corporais (VAUGHAN & VAUGHAN, 1991).

Ainda na segunda cena do segundo ato, Caliban surpreende ao leitor com sua atitude. Até bem pouco amaldiçoara Próspero por ter-se apropriado dele. Detesta cumprir-lhe as ordens e quando as cumpre resmunga pelos cantos, mostrando-se infeliz pela sua alienação. Contudo, quando é apanhado falando frases desconexas, devido à febre que toma seu corpo, e bebe o “fortificante” (II, ii, In: SHAKESPEARE, 2005, p. 59) oferecido por Estéfano (que nada mais é do que uma garrafa de vinho), embriagado, Caliban agradece pelo “licor celestial” (II, ii, p. 61), propõe que Estéfano o aceite como seu vassalo. Parece agora não se importar que toda a exploração exercida por Próspero retorne pelos mandos de Estéfano. Essa troca de dono funciona como um motim, que Caliban pretende promover em protesto ao seu explorador. Já que deveria continuar a ser escravo, que o fosse de outro.

Mesmo Estéfano, um permanente embriagado, também se dirige a Caliban como um ser estranho e monstruoso, utilizando-se do deboche em suas ofensas. Ambos, Trínculo e Estéfano, sentem-se superiores ao escravo e nota-se um ar de menosprezo quando o acusam pelo seu comportamento. Estéfano ironiza:

Que será isso? Teremos demônios por aqui? Pregais-nos peças, fantasiando-vos de selvagens e homens da Índia? Ah! Não escapei de morrer afogado, para ter medo desses quatro pés. [...] Deve ser um monstro da ilha, com quatro pernas, que provavelmente apanhou febre. Mas onde diabo terá aprendido nossa linguagem? (II, ii, p. 59).

Além da figura grotesca novamente enfocada aqui, manifesta-se o preconceito europeu acerca do africano e de outras populações dominadas pelo poder imperial britânico. Estéfano se dirige a Caliban como sendo um ser insignificante e selvagem, assim como todos os habitantes da Índia o seriam. Falando assim, ele expressa a mesma concepção dos europeus em relação aos habitantes das nações periféricas, que buscam colonizar. Ao dizer: “Não escapei de morrer afogado, para ter medo desses quatro pés. Deve ser um monstro da ilha...” aparenta pavor pelo que lhe afigura como monstruoso.



A situação faz lembrar a reação do europeu no novo mundo, face ao encontro com o que tomavam por seres com hábitos selvagens. A esse respeito, Finazzi-Agrò comenta que seu terror fundamenta-se no “medo de ser completamente absorvido por aquela espantosa *wilderness*, de ser ‘devorado’ por aquele desmedido espaço selvagem, de ser despido não somente do corpo como também da alma” (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 619).

Na segunda cena do terceiro ato, retornam as especulações a respeito de Caliban livrar-se de Próspero e passar a ser vassalo de Estéfano. Na verdade, o futuro dono da ilha (na proposta de Caliban) já o tem como propriedade, e dirige-se a ele com imperativos e autoridade: “Bebe, monstro-criado, quando eu mandar” (III, ii, p. 69). Além disso, Estéfano insiste em declarar a monstruosidade de Caliban por meio de adjetivos como “servo-monstro” (III, ii, p. 69) e “bezerro da lua” (III, ii, p. 70). O servo de Próspero se mantém obediente e extremamente submisso às ordens de seu novo mestre: “Como passa tua Honra? Deixa-me lambar a sola de teus sapatos. Não hei de continuar no serviço dele” (III, ii, p. 70).

Embora Estéfano despreze Caliban com termos pejorativos, dá-lhe ouvidos quando o escravo resolve contar seu plano para livrar-se de Próspero e, conseqüentemente, torná-lo dono da ilha e de Miranda. Diferentemente de Trínculo – que zomba e não dá créditos à inteligência de Caliban – Estéfano presta atenção e ainda o defende das implicâncias do outro: “Trínculo, não enfrentes outro perigo. Se interromperes mais uma vez o monstro com uma única palavra, por esta mão, mandarei embora a minha misericórdia e te farei virar bacalhau” (III, ii, p. 72). No folclore europeu, o *wild man* era considerado besta, sem inteligência; apesar de chamado de monstro, para arquitetar um plano de morte o servo de Próspero deveria ter, no mínimo, capacidade de raciocínio.

Caliban, ao desejar o extermínio de Próspero, expressa o ódio que tem entranhado pelo usurpador. A morte parece ser-lhe a vingança mais adequada, mas o plano falha, já que Ariel, o espírito-espião, impede a realização de tal projeto: torna-se invisível, escuta o plano e conta a seu amo sobre o destino que o aguarda. Prevenido pelo espírito obediente, Próspero faz com que Trínculo, Estéfano e Caliban se deparem com um varal com roupas brilhante, pelas quais os dois primeiros se encantam. Provam-nas com imensa alegria, pois o brilho das vestes simboliza riqueza e poder: “Ó Rei Estéfano! Ó par! Ó digno Estéfano, vê que belo guarda-roupa aqui está para ti! / Tira esse manto, Trínculo. Por esta mão, quero esse manto para mim” (IV, i, p. 89). Caliban tenta apressá-los, pois Próspero pode acordar e, por conseguinte, o plano não se



realizaria. E de fato, não concretizam o crime, pois são expulsos da área por cães bravos, surgidos pela arte do amo.

Próspero, nesta cena, revela-se violento e deseja mostrar com suas ações que quem manda naquela ilha é ele, e que não pretende deixar seu posto de dono da ilha. “Vai, incumbe os meus duendes de torcer-lhes com secas convulsões todas as juntas, de com câibras os nervos repuxar-lhes, com beliscões deixar-lhe mais manchados que os gatos selvagens e as panteras” (IV, i, p. 91). Neste momento, o pai de Miranda ressalta seu poder, pois já domina a ilha e seus habitantes. Todos estão à mercê de sua autoridade, como verbaliza: “Concretizam-se, enfim, meus planos todos. Meus feitiços não falham, meus espíritos me obedecem e o tempo segue em linha reta com sua carga” (V, i, p. 93).

Ao entregar Estéfano e Trínculo aos seus, Próspero faz questão de reafirmar que é dono do terceiro, de Caliban. E novamente usa termos pejorativos sobre o escravo na presença, agora, dos tripulantes:

Esse tipo disforme que ali vedes teve por mãe uma terrível bruxa, e de poder tão grande que até mesmo na lua tinha influência e provocava marés e baixamarés, realizando da lua o ofício, sem o poder dela. Esses três indivíduos me roubaram; e aquele meio-diabo – pois é filho bastardo, já se vê - tramou com eles assassinar-me. Dois desses marotos são vossos conhecidos; este bloco de escuridão é minha propriedade (V, i, p. 103; 104).

Próspero não admite ser roubado e, ao relatar o fato para os tripulantes que surgiram na ilha, parece sentir-se injustamente traído. No entanto, demonstra estar esquecido que quem realmente cometera um roubo fora ele próprio, quando se apossara da ilha e seus espíritos. A pilhagem das roupas não deve ser considerada como um “roubo”, visto que fazia parte do plano de Próspero instigá-los ao crime. A verdadeira vítima de roubo é Caliban, que perdera a ilha para um intruso e desconhecido.

No entanto, Próspero, ao invés de recolocar Caliban na posição inicial de dono da ilha, não o faz. Caliban simplesmente é esquecido por ele e sua última aparição na peça é ainda como escravo, trabalhando sob suas ordens: “Ide, maroto, já para minha cela, acompanhado de vossos dois amigos. Se quiserdes ser perdoado, arrumai-a com bom zelo” (V, i, p. 104). Após Caliban se dispor em cumprir tal tarefa, ele não é mais mencionado, ficando sob o jugo de Próspero para quando ele dele precisasse novamente.



Ao pensar que merecia voltar a ser duque por perdoar seu irmão, Próspero desconsidera o fato de que deveria ser perdoado por Caliban por tê-lo roubado. É ganancioso: reclama o que é seu (o posto de duque) e não devolve o que não é seu (a ilha). Além disso, despreza o que tanto lhe causava prazer, ou seja, ser dono da ilha. Agora, que há algo que o fará mais feliz, desdenha a ilha, chamando-a de “estéril e revessa”. No entanto, apesar de aparentar desistir do poder que “conquistara” na ilha e de querer apenas voltar à Itália, de onde viera, no seu discurso ainda há resquício de dominação. A não devolução da propriedade a Caliban representa o desejo de continuar imperando sobre os moradores da ilha, para assim tornar-se o senhor de “lá” e “daqui”.

Esse anseio do europeu em perpetuar seu poder em ambos os territórios (Europa e África) que pode ser comparado ao desejo europeu de conquistar novas terras, aumentando cada vez mais seu império. Note-se, porém, que em *A tempestade*, não apenas Próspero representa o colonizador que explora Caliban, o colonizado, como Trínculo, Estéfano, Miranda ostentam, também, mentalidade eurocêntrica. Suas falas estão imbuídas do desejo de objetificação, domínio e exploração, e Caliban é sua maior vítima.

2. O Caliban de Paule Marshall

A identidade, Kathryn Woodward acentua, “só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (WOODWARD, 2000, p. 19). Tal foi o caso, por exemplo, das jovens nações que, na segunda metade do século XX, tornaram-se tardiamente independentes, como muitos países do Caribe. Tais nações almejavam, então, um reencontro consigo mesmas ou com sua identidade de origem, supostamente perdida ao longo do processo de colonização e, conseqüentemente, dominação.

Entende-se que o sujeito, em tais contextos, apresenta sua identidade profundamente fragmentada. Como Stuart Hall explica, a identidade cultural “não é jamais uma essência fixa que se mantenha imutável, fora da história e da cultura” (HALL, 1996, p. 70), pois provém de algum lugar e tem história. Assim, não há como colocar de lado um período na vida de uma nação ou pessoa, já que este certamente influirá, de alguma forma, naquilo em vem a ser tornar, i. e., em sua identidade cultural.



Nascida em 1929, no Brooklin, em New York, da diáspora Barbadiana, a autora de “Brazil”, Paule Marshall, tem repetidamente questionado, em sua ficção, relações genéricas em um mundo pós-colonial e patriarcal. Essa opção não é de estranhar quando se considera como a autora tem consistentemente cultivado os laços com a pátria de seus pais, que visitou pela primeira vez aos nove anos de idade. Após ter escrito, inicialmente, uma série de poemas que evocam suas impressões de Barbados, passou a se dedicar à ficção, escrevendo, inicialmente, contos. Em “Brazil”, integrante da coletânea *Soul Clap Hands and Sing* (1961), narra a vida de um ator, já idoso, que, à semelhança das jovens nações do Caribe, enfrenta um conflito identitário. Tendo conquistado a fama como o Grande Caliban, o personagem de Marshall enceta busca desenfreada pela identidade primeira, a de simples garçom mineiro, esquecida por sob a máscara da identidade artística que o fez famoso no Rio, mas que agora, na iminência de sua retirada de cena, está prestes a ser desfeita.

O conto tem por cenário inicial a Casa Samba, lugar de grandes shows cômicos. Desde há muitos anos, o Grande Caliban e a Pequena Miranda apresentam, juntos, espetáculo; agora, no entanto, Caliban parece ter perdido seu encanto, já que não mais faz rir o público com suas piadas, e decide se aposentar. A primeira cena do conto descreve o ato que os consagrara:

... uma figura escura e diminuta irrompeu ao redor da sua coxa, usando uma camisa escarlate com mangas estufadas e um grande C bordado no peito, como um brasão de casa real; um calção de boxeador que era grande demais para ele, no mesmo tom escarlate, descendo abaixo do joelho; e sapatos de lutador de boxe, enlaçados até o alto (MARSHALL, 1988, p. 2)³.

Esta descrição do personagem O Grande Caliban é a primeira indicação de que algo está fora do lugar. Seu corpo é desproporcional às suas vestes, tudo lhe é grande demais. Parece-se com uma figura em que o corpo é acessório, e a roupa, a estrutura principal. Há, assim, uma inversão da ordem normal das coisas. Em descompasso com suas vestes, o Grande Caliban está também em descompasso com sua identidade.

O principal número da noite consiste em uma comédia onde Caliban representa a força e Miranda a fraqueza; daí os adjetivos O *Grande* Caliban e A *Pequena* Miranda. O astro do humor

³ Todas as citações seguintes da obra “Brazil” foram tiradas da tradução de Diego Rodrigues. Somente mencionaremos o número da página, nas próximas citações.



usava Miranda de alvo para suas ameaças e abusos. Essa relação incongruente e contraditória – força de Caliban, o jeito autoritário apesar da idade e do corpo enrugado, e a fraqueza de Miranda, que não combinava com sua altura imponente e enormes braços e pernas – isto era a essência do show (p. 4).

Os movimentos de Caliban são mais ousados em relação aos de Miranda, assim como sua voz é mais imponente. No final do espetáculo Miranda inverte os papéis, e assume a posição até então assumida por Caliban, de forma que o ato, agora, se encerra com a atriz: “levantando Caliban com uma das mãos e marchando triunfalmente para fora do palco, com ele chutando e agitando os pequenos braços bem acima da cabeça dela” (p. 5). Esta cena conduz o espectador a uma reversão de expectativas, visto que não se espera que a tímida e fraca Miranda tenha forças para carregar o protagonista do espetáculo.

Ao longo de toda sua carreira de artista, o Grande Caliban imitara vários tipos brasileiros e estrangeiros. E, por se envolver emocionalmente em demasia com os papéis que representa, sente-se confuso: já não sabe até que ponto é Heitor (seu nome de nascimento) e/ou o personagem:

Ele fora Todomundo, tanto que se tornara difícil, após seus trinta e cinco anos no *show business*, separar o número caótico de faces que podia assumir com seu rosto e dizer onde terminava O Grande Caliban e ele, Heitor Baptista Guimarães, começava. Tinha começado a refletir nebulosamente sobre isso e se sentir vagamente perturbado desde a noite em que decidira aposentar-se (p. 3).

Naquela noite de shows, em meio às performances de Caliban e Miranda, algo não acontece da melhor maneira. Embora, no camarim, culpe Miranda por seu insucesso, em frente ao espelho, uma vez retirada a maquiagem, experimenta perturbação sem causa aparente, e percebe que tal desassossego está “dentro de si mesmo, uma preocupação que não conseguia definir e que se soltava, saía junto com sua respiração e assumia uma forma vaga, indefinível, fora de seu corpo” (p. 7). Há, pois, uma incongruência entre quem Caliban representa e quem ele realmente é: “uma vez removida a maquiagem, seu rosto ficava sem expressão, indistinto, como se somente no palco, como Caliban, com a camisa escarlate e os calções largos, ele tivesse certeza de quem ele era. Caliban se tornara, talvez, a sua realidade” (p. 7).

Díálogos como o que Caliban mantém com Henriques, que atua como porteiro e seu camareiro, demonstram como passara a confundir sua realidade com a do personagem que criara.



Quando o porteiro interroga-o sobre seu verdadeiro nome, o comediante pára e hesita. Em seguida, responde: ‘Heitor. Heitor Guimarães. Heitor Baptista Guimarães.’ E acrescenta: ‘Tem tanto tempo que não uso que tive que parar pra pensar’ (p. 10).

A mesma vacilação é duplicada naquela noite, quando encontra um grupo de americanos que lhe pergunta uma informação sobre a cidade, e o interroga, posteriormente, sobre sua identidade:

‘Ei, você não é o comediante lá do clube? Qual o seu nome mesmo?’. Queria jogar o título todo – O Grande Caliban – na cara do homem e sair andando, mas nem sequer conseguiu dizer Caliban. Por alguma razão, sentiu-se de repente destituído daquele título e de sua distinção, sem direito a usá-lo. O homem cochichou para os outros no carro. ‘Qual era o nome dele mesmo? Vocês sabem, o coroa contado piadas. Com a loira’. ‘O nome é Heitor Guimarães’, disse Caliban subitamente. ‘Não, eu estava falando do seu nome artístico’. ‘Ei, espera aí, eu me lembro’, disse alguém de dentro do carro. ‘Era de Shakespeare. Caliban!’. ‘Heitor Baptista Guimarães’, ele exclamou, a voz alta e severa dirigida não só a eles mas também à montanha e à noite. Virando-se, caminhou em direção ao carro (p. 16).

Nesta longa conversa, há evidências de que o comediante está tentando retomar uma posição identitária anterior à obtenção da fama. Sua primeira tentativa é assumir o seu nome de nascimento. Prefere tornar-se um ser entre tantos, sem fama, e recuperar a identidade do cidadão Heitor Baptista Guimarães. No entanto, como Coser analisa, “quando Caliban resolve descartar a fantasia de cetim e o papel de bobo da corte para voltar a ser ele mesmo, perde-se entre o ser fantasiado e o outro diluído no tempo” (2001, p. 225).

A cada avanço na narrativa de Marshall fica evidente a dificuldade de Caliban em reconhecer-se como Heitor Guimarães. Embora repita seu nome “até a língua pesar”, este “não parecia real. Era o nome de um estranho que tinha vivido em outra época” (p. 17). Esse “estranho” é um outro eu que agora o perturba, tornando-se causa de relação bastante conflituosa, que lhe causa tensão, vazio e solidão.

Caliban passa a inquirir as pessoas do seu convívio a respeito do seu passado, como se quisesse recuperá-lo através das lembranças dos outros. Entretanto, esse recurso à memória social daqueles que faziam parte dos grupos de que tomara parte na fase inicial da vida (vizinhos, patrão, fregueses) torna-se infrutífero, pois ninguém consegue se lembrar dele antes de ser famoso, já que suas atuações diárias na Casa Samba tinham se fixado no imaginário não só do auditório como das pessoas que convivem diariamente com o comediante.



Em uma conversa com sua jovem esposa, Clara, Caliban exige ser chamado por Heitor; no entanto, ela se surpreende como se não lembrasse deste nome, pois já o conhecera na fase da vida em que era denominado O Grande Caliban. Ao tentar anular aquilo em que a fama o tinha transformado, Caliban propõe a sua esposa irem embora, de volta para Minas Gerais, pois o Rio não seria um bom lugar para seu filho nascer. Este local poderia conflitar a identidade do filho (assim como acontecera com a dele), pois se não tivesse vindo para a capital, seria ainda o mesmo Heitor Baptista Magalhães:

‘Não, eu não quero ver meu filho nascer no Rio e ser chamado de carioca’.
 ‘Está bem, Caliban’.
 ‘Heitor’, ele disse categoricamente, assustando-a.
 ‘Heitor?’ Ela franziu a testa.
 ‘Você não sabe o meu nome verdadeiro?’
 ‘Claro que sei’.
 ‘Bem, então pode começar a usar’ (p. 19).

A tentativa de Caliban em redescobrir sua identidade esquecida começa logo após a cena acima, quando ele repentinamente pergunta a Clara: “‘Me fala [...] ‘sua mãe alguma vez falou de mim? Ou sua avó? Elas alguma vez falaram de mim quando eu era jovem? Falaram sobre Heitor?’ ” (p. 20). A resposta de Clara é ainda mais perturbante a Caliban, visto que ela não entende sua intenção: “‘Sei que elas contavam como você era famoso... ’ ” (Ibid.) O contador de piadas insiste com interesse: “‘Eu disse quando eu era jovem. Antes de vir para o Rio. Naquela época eu era diferente... ’ ” (Ibid.). E ela o decepciona totalmente: “‘Sei que falavam, mas não consigo lembrar de tudo que diziam. Só sei que quando você ficou famoso sempre procuravam seu nome no jornal’ ” (Ibid.).

Em um relance de memória, Caliban lembra da Rua da Glória e do restaurante onde trabalhou antes de se tornar O Grande Caliban. Vai até lá, na tentativa de saber mais sobre si mesmo. No entanto, é reconhecido pelo seu nome artístico por um grupo de meninos que o seguem, extasiados, por estarem tão próximo à estrela do humor. As crianças o levam até o restaurante, que não por acaso, se chama ‘RESTAURANTE O GRANDE CALIBAN’ (p. 23). O recinto retrata a vida do personagem de Heitor. Há “‘fotos suas tiradas de jornais e já amareladas que se espalhavam pelas paredes, e por uma pintura a óleo espalhafatosa retratando-o em sua camisa escarlate’ ” (p. 24).



Dentro do restaurante está um homem gordo, sentado. Ele é o dono daquele lugar. Assim como o grupo de meninos, reconhece Caliban por seu nome artístico e contempla-o com imensa alegria: “Quando reconheceu Caliban, os olhos cor de ágata brilharam como um dos anéis dele, e um sorriso admirado abriu caminho ao redor de sua boca. “Senhor Caliban...?”” (p. 24). Extremamente contente com a presença do seu ídolo, mostra a Caliban todos os detalhes das paredes, o seu retrato. No entanto, o ídolo já não quer ser reconhecido como tal e tenta evadir-se do local: “Desejava escapar porque o restaurante profanara o seu passado com cromo e couro sintético, e o retrato, as fotos desbotadas e o seu nome na janela apagaram o Heitor Guimarães que tinha esfregado aquele piso” (p. 25).

Em mais uma tentativa de recuperar a identidade perdida, Caliban sai em busca do senhor Nascimento, proprietário do lugar à época em que lá trabalhara. Já velho, Nascimento mora agora em uma favela. Caliban sobe o morro sofregamente, sob os olhares fixos e curiosos dos moradores, pois está muito bem vestido e portando anéis brilhantes. Em um barraco pobre encontra Nascimento, agora cego, Chama-o pelo nome. O velho, na incerteza de que alguém estivesse ali, pergunta: “Tem alguém aí?” (p. 28). E Caliban responde prontamente, esperançoso de que ele lembrasse de seu antigo empregado: “Tem, é Heitor Guimarães” (p. 28). O diálogo segue:

‘Quem é essa pessoa?’, disse o velho formalmente, virando-se agora.
 ‘Heitor’.
 ‘Heitor?’
 ‘Sim, do restaurante, anos atrás. O senhor se lembra? Ele...eu era o garçom...’
 ‘Heitor...’, o velho falou devagar, como se buscasse o rosto ao qual o nome pertencia. [...]
 ‘O senhor costumava me chamar de Heitorzinho de Minas. Lembra...?’
 ‘Não conheço Heitor nenhum’ (p. 29)

Acredita-se estar neste diálogo a frase mais emblemática da crise de identidade pela qual passa Caliban. Ao balbuciar “Ele... eu era o garçom” Caliban expõe sua incerteza de quem realmente é. Ao corrigir-se após perceber que estava falando de si mesmo, entende-se que Caliban ainda se encontra numa fase de transição *do que é para o que deseja ser*. Não convém aqui falar em transição *do que é para o que era* ou *para voltar a ser*. Pois ao buscar por uma identidade “perdida” acaba-se por *produzir* uma nova identidade e não *reproduzir* a antiga, embora nesta nova produção estejam presentes os fatos da identidade primeira. Tais fatos não se anulam, mas intervêm nesta nova posição identitária.



Caliban, não contente com a resposta do velho, faz um relato cheio de pormenores, tentando lembrar-lhe de que tinha trabalhado no seu bar há anos atrás. Como se quisesse repetir insistentemente para si mesmo o seu verdadeiro nome, Caliban declara-o a cada instante:

‘Era eu, Heitor Guimarães, que às vezes contava umas piadas de noite para fazer os clientes ficarem bebendo. [...] foi quem me fez entrar naquele concurso de artista amador no Teatro Municipal. [...] Nós choramos no ombro um do outro quando me disseram que eu tinha vencido o concurso e que me colocariam no show regular com o nome de Caliban...’ (p. 29).

Inesperadamente, o velho responde com entusiasmo: “O Grande Caliban”. Somente quando ele ouve a palavra *Caliban* é que lembra quem era aquele que estava a sua frente. Enquanto Caliban diz que se chama Heitor Guimarães nenhuma reminiscência floresce na mente do homem. A decepção daquele comediante é visível, mas mesmo assim ele pretende convencê-lo de que Heitor Guimarães tem mais significação que Caliban, visto que o primeiro é a sua realidade e o último apenas produto de sua arte:

‘É, mas eu era Heitor Guimarães quando trabalhava para o senhor, e não Caliban’.
 ‘O Grande Caliban. Foi o melhor que já passou pelo Teatro Municipal. Eu disse pra ele que ganharia e que era o melhor...’
 ‘Mas nessa época eu era Heitor!’
 ‘Não conheço Heitor nenhum’ (p. 30).

Caliban, ao perceber que nada de sua história como Heitor Guimarães subtrairia daquele senhor, desiste tristemente da empreitada e volta com seu carro para a cidade a procura de Miranda. Tenta encontrar em Miranda a paz que há meses lhe falta, desde sua decisão em se aposentar. Pensando em obter um “sim” de resposta, pergunta se ela conhecia algum Heitor Guimarães. Para sua surpresa, além dela não conhecer nenhum Heitor, o interpreta mal, pensando que ele estava desconfiando dela por possuir um caso amoroso com a pessoa que portava tal nome:

‘Vem aqui, quem é esse Heitor Guimarães? Eu fico aqui sozinha o dia inteiro, a noite toda sozinha, sempre sozinha, e aí você chega me acusando por conta de alguém que não conheço. Idiota! E se eu conhecesse alguém com esse nome? Seria problema meu. Você não é meu dono. Não sou aquela sua mãezinha medrosa. Heitor Guimarães! Quem é ele? Alguém vem enchendo sua cabeça de mentiras’ (p. 35).



Ante a resposta do humorista, “Eu sou Heitor Guimarães” (Ibid.), Miranda retruca, convicta: “Você? Não, senhor, você é Caliban. O Grande Caliban!” (Ibid.). A partir disso, pode-se perceber que tanto a sua esposa, os garotos da Rua da Glória, o homem do restaurante e o velho Nascimento como Miranda não reconhecem a identidade essencialista de Caliban, ou seja, Caliban como Heitor Baptista Guimarães. O narrador onisciente do conto, ao mesmo tempo em que relata a busca agonizante de Caliban por seu outro eu, por vezes, faz uma análise das ações dos personagens:

Caliban se tornara a sua única realidade, e qualquer outra coisa que ele pudesse ter sido estava perdida. A imagem que Miranda criara para ele era tudo o que tinha agora e uma vez que isso lhe fosse tirado – como seria amanhã, quando os cartazes anunciando sua aposentadoria fossem pregados -, seria deixado sem um eu (p. 35).

Esta análise já basta para o entendimento do estado turbulento na alma de Caliban. Ao ouvir sua amante e colega de palco afirmar “Você é Caliban. O Grande Caliban!”, uma fúria se apossa do grande astro e ele destrói todo o apartamento que construíra para Miranda. Lustres, cortinas, tapeçarias, móveis, espelhos já não embelezam aquele lugar, mas sim representam um cenário de um campo de guerra.

Após a destruição, o comediante pega o elevador para sair do prédio e ouve a amante lamentar-se. Esta é a última ação do personagem no conto, como se a violência que incorporara funcionasse como a panaceia da sua derrota. O conto fica em aberto para reflexões de seus leitores. Não se sabe o que acontece com Caliban após esta cena, se continua a ser O Grande Caliban, conformado com o mundo da fama ou se continua com sua busca ilusória do ser Heitor Baptista Guimarães. Mas há uma certeza: se Caliban não é mais Heitor também não é mais O Grande Caliban; agora é um outro eu que reside no seu interior, um novo eu produzido.

O conto termina com o questionamento de Miranda em relação ao que acabara de acontecer. Ela diz: “O que foi que eu fiz? Fui eu, Caliban? Caliban, meu neguinho, fui eu...?” (p. 37). Talvez tenha sido Miranda que o tornara confuso. Mas não só isso. O velho Nascimento, a fama, o Rio, seus fãs e ele mesmo foram, sem dúvida, os responsáveis pela sua transformação ao longo dos anos.

Conclusão



Através da análise comparativa entre as obras *A tempestade* e “Brazil” pode-se perceber que as possibilidades comparativas não se efetivam somente por apresentarem personagens com o mesmo nome, nem por paralelismos estruturais estreitos entre a peça de Shakespeare e o conto de Marshall. Ambos, porém, permitem uma leitura subversiva pós-colonial. Enquanto o Caliban de Shakespeare sofre com a escravização imposta por Próspero, o que enfatiza relações de conquista e poder, e a discriminação daqueles que são assujeitados pelo poder imperial, o de Marshall sofre com o conflito identitário advindo da colonização da mente.

Na peça, é a relação entre Próspero e Caliban que remete à posição hierárquica do colonizador frente ao colonizado. As ações do primeiro assemelham-se aos procedimentos colonialistas de apropriação territorial; a dominação de Caliban lembra a exploração sofrida, entre outros, pelos nativos das Américas e pelos africanos, que tiveram suas terras e população profundamente afetados pela expansão britânica. Já em “Brazil”, é a crise identitária pela qual passa Caliban que expressa o drama sofrido pelas nações colonizadas, que ao terem seu passado cultural encoberto pelas ideologias colonialistas sentiram-se desorientadas e confusas no que tange a sua identidade.

Essa crise identitária de Caliban assemelha-se à do sujeito que sofreu com o processo de colonização, tendo sua identidade cultural problematizada. No conto de Marshall, essa crise caracteriza-se por ser uma forma de colonização da mente, diferentemente daquela destacada em *A tempestade*, em que Caliban não assimila a opinião de Próspero sobre ele, mas, no entanto, submete-se a seu poder.

Cabe, finalmente, uma última observação: analisar uma figura literária num intervalo de tempo enormemente distante, como o que medeia o Caliban de Shakespeare e o de Marshall ainda é válido pois, como reflete Jauss a respeito da produtividade da compreensão progressiva da obra de arte (1994, p. 35-45), abre-se a possibilidade não só de conservar viva uma criação artística, mas de renová-la e atualizá-la. Ao retomar o problema identitário de Caliban em um novo contexto sócio-temporal, Marshall conserva viva o produto artístico de Shakespeare, Caliban, e impulsiona leitores e escritores a viver em constantes reinterpretações, e dessa forma, dá-se continuidade à arte literária, pois ela se efetiva a partir de possibilidades interpretativas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSER, Stelamaris. O “Brazil” de Paule Marshall. In: TORRES, Sonia. *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 220-229.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A identidade devorada: considerações sobre a antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro et al. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 615-626.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Tradução de Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.

MARSHALL, Paule. Brasil. Tradução de Diego Rodrigues. Revisão de Stelamaris Coser. p. 1-37. [mimeo].

_____. Brazil. In: _____. *Soul Clap Hands and Sing*. Washington: Howard University Press, 1988. p. 131-177.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *The Tempest*. London and New York: Routledge, 1957.

VAUGHAN, Aldent T.; VAUGHAN, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban: a Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-71.