

Ariel, o náufrago

Paulo César Prazeres Moura¹

Olhai a lua, as árvores da selva
para saber quando haverá uma mudança de poder.
O meu dever é ser intérprete,
o vosso dever (e o meu)
é nascer de novo.
(CARDENAL, 1977, p. 5)

Resumo

O presente trabalho quer discutir a identidade da América Latina, levando em consideração sua condição histórica de ex-colônia de Portugal. Entendemos que o processo de descolonização cultural esteja ligado a um projeto intelectual deste continente, que tem, como objetivo, apontar valores que representem nossa autonomia e singularidade enquanto povo e nação. Assim sendo, trilhamos um roteiro que indica pontos nevrálgicos de nossa resistência anticolonialista; a saber: o Barroco, a dialética de Caliban e a antropofagia do modernismo brasileiro. Para tanto, trabalhamos com a figura de Ariel, personagem shakespeariano, que é marcado em nosso continente como símbolo do intelectual latino-americano. Assim sendo, tomamos a questão indígena como ponto de partida de nossa discussão, entendendo que a realidade dos índios da América Latina reflete a presença, ainda, de uma mentalidade escravocrata, etnocêntrica e colonialista.

Palavras-chave: Outridade. Anticolonialismo. Identidade.

Sentado diante do presidente da Academia Brasileira de Letras, eu, um jovem universitário, na cidade do Rio de Janeiro, interessado nos estudos de literatura, não imaginava o impacto que causaria a toda minha carreira profissional aquilo que me disse o imortal Austregésilo de Ataíde – “Com toda certeza, menino, o poeta Gregório de Matos fora o precursor do modernismo brasileiro”. No início, achei esquisitice daquele senhor mágico de cabeleira branca e vasta, sentado numa poltrona, apoiando um imenso livro no colo e o lendo com uma lupa na mão. A sala de leitura do antigo

¹ Professor graduado em Letras pela Universidade Veiga de Almeida. Mestre e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 2005, trabalha como professor concursado na Fundação de Apoio às Escolas Técnicas (FAETEC). e-mail: palavrart@gmail.com

prédio da ABL, onde se encontravam o presidente imortal e um futuro professor de Literatura Brasileira, guardava uma luz que tornava o local um espaço de revelações surpreendentes. Ora, se Gregório era o desbravador de nossa identidade, e isso, diga-se, em pleno século XVII, provavelmente haveria de existir, então, um percurso, uma trajetória, uma caminhada. Iniciada por ele, que fosse!, mas em direção a quê?

Essa revelação feita pelo ilustríssimo presidente da Academia apontou a direção do meu olhar como educador - *procurar o caminho, porque há um caminho*. Esta certeza se baseava na revelação histórica, quase confessada pelo presidente à minha pessoa, de que há muito a inteligência brasileira está comprometida com o projeto de nossa descolonização. Ser modernista é adentrar-se nesta corrente. E Gregório, muito antes de todo mundo, mergulhou de corpo e alma. De passagem, lembremos estes versos gregorianos de puro sentido satírico acerca de nossa brasilidade – “Que falta nesta cidade?.....Verdade. / Que mais por sua desonra?..... Honra. / Falta mais que lhe ponha?..... Vergonha” (MATOS, 1976, p. 37). Ou, quando em outro poema nos diz: “Triste Bahia! Ó quão dessemelhante / Estás e estou de nosso antigo estado! / Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, / Rica te vi eu já, tu a mi abundante” (MATOS, 1976, p. 40).

Como diz o crítico literário Afrânio Coutinho: “Foi sob o signo do barroco, definido não só como estilo de arte, mas também como um complexo cultural, que nasceu a literatura brasileira” (COUTINHO, 1986, P. 6). Neste sentido, podemos destacar o mestiçamento da linguagem, já iniciada como imposição da própria obra de evangelização, como uma nova sensibilidade linguística, da qual decorrerá a diferenciação de um barroco brasileiro. Como diria, ainda, o professor Afrânio Coutinho:

Numa época em que quase tudo era pigmeu, as letras brasileiras, pela sua voz, já falam por si mesmas, com a originalidade mestiça, a que o Barroquismo emprestou toda a sorte de artifícios e meios de realização eficiente. (COUTINHO, 1986, p. 11)

Não se pode esquecer, porém, a carga negativa que carrega a palavra “barroco”. Por ser uma arte subsequente ao Renascimento, ela foi considerada por muitos como

sua forma degenerada, devido à perda de clareza, pureza e elegância nas linhas; além de apresentar ornatos exagerados, que resultaram num estilo impuro, pretensioso e obscuro. Existe, ainda, outra explicação, cuja origem seria ibérica, designando o espanhol *barrueco* ou o luso barroco a ideia de “pérola de superfície irregular”. Como se sabe, Montaigne foi quem usou essa palavra pela primeira vez, no intuito de ironizar a escolástica, e, por todo o século XVI e XVII, barroco quis dizer: raciocínio que confunde o falso e o verdadeiro, de argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia. Assim, resume, então, o professor Afrânio Coutinho, acerca do sentido do barroco –

Originalmente, portanto, é negativo, pejorativo, sinônimo de bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso, visando a designar, menoscabando, a arte seiscentista, interpretada dessa maneira, como forma de decadência da arte renascentista ou clássica. (COUTINHO, 1986, p.12)

Conforme nos diz o professor, o historiador Gilbert Highet entende que, nas duas explicações, prevalecem como características do barroco a ideia de irregularidade, tensão, esforço e dificuldade. Contudo, em 1879, pela primeira vez, foi cogitada a reformulação da palavra barroco à luz de novos princípios, introduzidos para a interpretação da história da arte. Diz, assim, o professor Coutinho:

Graças ao trabalho de Wölfflin, a arte barroca foi revalidada, não mais a concebendo como uma expressão degenerada, mas como forma peculiar de um período da história da cultura moderna com valor estético e significado próprios, do mesmo modo que o termo recebeu definição precisa, introduzido no uso corrente da crítica de arte e literatura, e, recentemente, nos manuais de história da cultura e da literatura. (COUTINHO, 1986, p. 12).

Dessa forma, o barroco passa a não representar mais uma degeneração, um declínio, mas, ao contrário, o desenvolvimento natural do Classicismo renascentista para um estilo posterior. Em vez de tátil, seguida pela mão, como no Clássico, o Barroco é uma arte visual, seguida pelos olhos. Em vez de composta em plano, o é em profundidade; suas partes, em vez de coordenadas de igual valor, são subordinadas a um conjunto. O Barroco é aberto, pois coloca o observador dentro da obra, e, mais uma vez diferente do Clássico, sua claridade não é absoluta, mas relativa.

Enfim, ao contrário do Clássico, que é antropocêntrico e realista, que exalta a beleza, destacando a perfeição de suas formas, que procura o equilíbrio, a luminosidade

e a harmonia, o Barroco é cisão, desequilíbrio, ruína e sombras - uma arte de crise. Como poderia até ser dito: o barroco é a crise do homem com a sua consciência e, por isso, expressa o contraste de dois períodos: de um lado, a espiritualidade e o teocentrismo da Idade Média; de outro, o racionalismo e o antropocentrismo do Renascimento. Seu estado, contudo, é de dilaceramento pelo sentimento de culpa e de busca pela salvação de sua alma. O Barroco traz a ideia da perda do sentimento de unidade, existente entre o homem e Deus no período medieval, e, diante da diversidade, do relativo e do efêmero, descobertos no Renascimento, funde, então, a culpa e o desejo de salvação, o pecado e a crença no perdão, o abismo e as ruínas da alma, o vazio e o que precisa ser engenhosamente inventado. O Barroco mistura o mitológico ao descritivo, o alegórico ao realista, o narrativo ao psicológico, o guerreiro ao pastoral, o solene ao burlesco, o patético ao satírico, o idílico ao dramático, sem falar na mestiçagem da linguagem. O Barroco é plural. É contraditório. É paradoxal.

Essa possibilidade estética de reunião dos contrários faz da arte barroca um instrumento de compreensão da realidade brasileira. Vejamos: José de Anchieta, através do barroco, talvez, tenha sido o fundador de nossa literatura, quando, por meio de seus autos, mestiçou a linguagem, reuniu índios e portugueses em cenas dramáticas e subordinou o paganismo e o cristianismo a um conjunto ideológico de doutrinação cristã. Enfim, diferente da literatura informativa do século XVI, que falava *sobre o Brasil e para europeus*, Anchieta escreveu *no Brasil e para a gente do Brasil* e, ainda que de maneira simples tivesse procurado catequizar com obras engajadas, seus textos possuem, também, riquezas estéticas; isto é, são literários. Mas, o barroco de Anchieta está a serviço da colonização do Brasil, na medida em que corrobora, ideologicamente, com a dominação europeia. Não nos podemos esquecer de que, no período das Grandes Navegações Ultramarinas, o expansionismo comercial e o salvacionismo cristão moviam o espírito dessa época.

Deveras, o barroquismo de Gregório é de outra estirpe. De gênero diversificado, sua poesia divide-se em: poesia de circunstância (satírica e encomiástica), poesia amorosa (lírica e erótico-irônica) e poesia religiosa. Por esses gêneros poéticos, ele

reproduz o estilo cultista e conceptista da literatura barroca, presente, respectivamente, em Gôngora e Quevedo. Contudo, será no gênero da poesia de circunstância que a assertiva do presidente da Academia Brasileira de Letras materializar-se-á como uma espécie de “encarnação verbal” – *o precursor do modernismo brasileiro*.

Vale lembrar – como assim nos chama atenção o filósofo Walter Benjamin – que, mais que o Romantismo, o Barroco se revela o antagonista soberano do Classicismo (BENJAMIN, 1995, p. 30). Na verdade, ambos não se propõem a corrigi-lo, mas, sim, a própria arte. Porém, pelo Romantismo, potencializa-se a ideia de obra de arte perfeita, na qual a ideia de “gênio” relaciona-se à imaginação e inspiração, à intuição e capacidade criativa; pelo Barroco, o gênio maneja a arte de inventar lidando com modelos. Ele não pode esconder sua atividade combinatória. O Barroco, diferente do Romantismo, não tem nada a ver com inspiração, mas com engenhosidade. Seu festim implica a repetição de volutas, de arabescos e de máscaras, de confeitados chapéus e brilhantes sedas; enfim, a representação apoteótica do artifício. A imaginação no sentido moderno era desconhecida como parâmetro de uma hierarquia dos espíritos.

Por outro lado, no Barroco, a imagem é vista como fragmento e ruína. O Clássico não percebe a falta de liberdade, a imperfeição e a caducidade do corpo; ao contrário do Barroco, que trabalha exatamente com esses elementos. Diz Benjamin, neste sentido: “Aquilo que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento – eis a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1995, p. 32). Em suma, o Barroco apresenta a ruína como a nova totalidade.

Assim, aliadas à extrema artificialização, essas ideias irão assinalar uma presença barroca na recente literatura brasileira e, por extensão, latino-americana, refletindo-se, especialmente, pela configuração da desarmonia e da ruptura da homogeneidade, e do *logos* enquanto absoluto. Estas seriam, então, a carência que nos fundamenta. Neste sentido, cabe atentarmos para as palavras do poeta cubano Severo Sarduy: “Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência” (SARDUY, 1972, p. 178).

A linguagem barroca compraz-se na demasia e na perda parcial de seu objeto. Seu trajeto está dividido por essa mesma ausência ao redor da qual se desdobra. Pretende-se a um fim que constantemente lhe escapa. O barroco busca preencher,

engenhosamente, o vazio que jamais será preenchido, porque sua realidade é a ruína e, por isso, diante dos vazios e dos silêncios que toda ruína implica, o barroco é, antes de tudo, uma busca. Como diria, ainda, Sarduy:

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução (SARDUY, 1972, p. 178).

Caminhando ao encontro dessas palavras, o escritor Lezama Lima, também cubano, compreende o barroco como um autêntico começo, por constituir uma síntese hispano-indígena e hispano-negroide, que ilustram os artistas populares (tanto os anônimos das catedrais peruanas e mexicanas ou das pinturas cusquenhas) como o legendário Aleijadinho. A busca barroca, na concepção de Lezama Lima, fala de uma impossível vitória onde todos os vencidos pudessem manter as exigências do seu orgulho e do seu esbanjamento (LIMA, 1988, p. 82). Por conseguinte, sob o mesmo aspecto de ruína, o impasse de nossa identidade, configurado pelo barroco latino-americano, pode ser compreendido, também, assim, nas palavras do professor Darcy Ribeiro: “Somos os que fomos desfeitos no que éramos, sem jamais chegar a ser o que formos ou quiséramos. Não sabendo quem éramos quando demorávamos inocentes neles, inscientes de nós, menos sabemos quem seremos” (RIBEIRO, 1981, p. 32).

Como se sabe, o objetivo da crítica filosófica barroca é, como diria Benjamin, transformar teores factuais históricos, subjacentes a toda obra significativa, em teores filosóficos de verdade. Diz ele, assim:

A transformação dos teores factuais em teores de verdade converte a decadência do efeito – com a diminuição, de década em década, do poder dos estímulos antigos – em fundamento de um renascimento, no qual toda beleza efêmera acaba perecendo e a obra se afirma como ruína (BENJAMIN, 1995, p. 35).

Parte-se, então, da premissa de que no fragmento está a verdade e que pela decadência do efeito iremos fundamentar um renascimento. Analisando a obra do

jesuíta espanhol Baltasar Gracián, o historiador Fernando Lázaro Carreter nos apresenta características da obra barroca desse jesuíta, que muito vêm a calhar ao pensamento da identidade latino-americana. Diz, assim, o historiador:

El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, há de hacerlo entrar em relación con outro u otros objetos. Com um esfuerzo acrobático, há de ir trejiendo uma red de conexiones. La jerarquia tradicional, integrada por um centro poético circuido de uma serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos um conocimiento directo del mismo, se rompe em la estética exposta por Gracián (CARRETER, 1974, pp. 15-6).

Na verdade, trata-se, agora, de abrir conexões, relativizando o centro, e abrindo fronteiras para outros lugares mais ou menos distantes; trata-se de conhecer o objeto, não em si, não por descrições que nos conduzam até ele, senão pelas relações que se puder fazer. Conforme Fernando Lázaro Carreter nos diz, o escritor barroco nega a visão direta de seu objeto e força a contemplação de sua imagem em outra ou outras coisas. Em vez da visão direta sobre o objeto, uma visão reflexa. Em suma, trata-se de criar relações e estabelecer correspondências, para engendrar conceitos.

O enlace de coisas dessemelhantes e a linguagem híbrida são alguns dos elementos que fazem do barroco um espelho da América Latina; além disso, podemos citar a presença de uma obscura e enigmática profundidade a ser desnudada, como um estado de ruína a ser compreendido e a partir dele renascido. Parece-nos que, aqui, esteja, então, a questão apontada pelo presidente da ABL – *o desnudamento do olhar do colonizado*. É neste sentido que Gregório de Matos se torna o precursor do modernismo brasileiro; ele, pois, por meio de seus poemas barrocos, faz esse desnudamento. Não seria demais, por isso, lermos, agora, um pouco desses seus versos e de seus questionamentos – “Senhora Dona Bahia/nobre e opulenta cidade/madrasta dos naturais/e dos estrangeiros madre:/Dizei-me por vida vossa/em que fundais o ditame/de exaltar os que aqui vêm,/e abater os que aqui nascem?” (MATOS, 1976, p. 49) Ou estes dois tercetos tirados do soneto “À Bahia” –

Levou-vos o dinheiro a má fortuna,
Ficamos sem tostão, real nem branca,
Macutas, correão, novelos, molhos:

Ninguém vê, ninguém fala, nem impugna,
E é que, quem o dinheiro nos arranca,
Nos arrancam as mãos, a língua, os olhos.
(MATOS, 1976, p. 44)

Não nos parece enganoso tomar este último verso – “Nos arrancam as mãos, a língua, os olhos” – como metáfora de submissão, escravidão, perda da identidade, aculturação. A partir de certos elementos do corpo – mãos, língua e olhos –, o efeito de decadência reclama um renascimento. O corpo não está inteiro; ao contrário, é de forma fragmentada, metonimicamente, que ele aparece. Assim sendo, é sob o signo desse estado de coisas – *a ruína* – que se há de buscar o caminho aberto pelo poeta. Porque, sim, há um caminho. E desde que saí daquela sala na ABL, onde estava o imortal professor, passei a procurar essa trajetória reveladora.

A América Latina não teve Idade Média, nem Renascimento. Basicamente, em seus primeiros cem anos de história ocidental, as crônicas de viagens procuraram entendê-la, descrevendo-a e, não raras vezes, se espantando com ela. Trata-se de uma fase – diríamos – de *estranhamento*. Diríamos, ainda, trata-se da fase: *a descoberta do Outro*. Como se diz, a carta de Pero Vaz de Caminha representa a certidão de nascimento do Brasil. É o momento em que entramos para a História. É o momento em que passamos a existir. Mas, como bem nos lembra Darcy Ribeiro – *somos os que fomos desfeitos no que éramos*.

A tragédia nos abate e assinala o início de nossa história – o extermínio dos povos indígenas. Nada há de mais barroco do que isso. É a ruína que nos funda, ainda que houvesse um projeto civilizatório em andamento. Ninguém escapa: nem tupi, nem inca, nem asteca. Todos são eliminados. O expansionismo cristão e mercantilista arromba a selva, que até há pouco tempo Colombo chamava de Paraíso.

Importante livro escreveu Michel de Montaigne, em 1580, intitulado *Ensaíos*. Neste livro, há um capítulo que muito teria auxiliado William Shakespeare a escrever sua última peça – *A tempestade*. Este capítulo chama-se “Dos canibais” e, nele, Montaigne fala dos nossos índios, da gente recém-encontrada. Diz ele, assim, em certo momento:

Ninguém concebeu jamais uma simplicidade natural elevada a tal grau, nem ninguém jamais acreditou pudesse a sociedade subsistir com tão poucos artifícios. É um país, diria eu a Platão, onde não há comércio de qualquer natureza, nem literatura, nem matemáticas; onde não se conhece sequer de nome um magistrado; onde não existe

hierarquia política, nem domesticidade, nem ricos e pobres. (MONTAIGNE, 1972, p. 106).

Logo em seguida, ele, como se dirigisse a Platão, diz: “Quanto à República que imaginava lhe pareceria longe de tamanha perfeição! São homens que saem das mãos dos deuses. Como essas, foram as primeiras leis da natureza” (MONTAIGNE, 1976, p. 106).

Ao se encontrar a América, a elucubração acerca da existência indígena no mundo e da existência desse lugar onde vivem os indígenas, a selva americana, imprime um forte impacto no imaginário ocidental. O crítico Tzvetan Todorov considera esse encontro mais importante do que a chegada do homem à Lua, porque, em sua concepção, nesta, não há encontro nenhum, senão a descoberta de um lugar vazio, enquanto, na América, encontra-se o Outro. Diz ele, ainda:

No início do século XVI, os índios da América estão ali, bem presentes, mas deles nada se sabe, ainda que, como é de se esperar, sejam projetadas sobre os seres recentemente descobertos imagens e ideias relacionadas a outras populações distantes. O encontro nunca mais atingirá tal intensidade, se é que esta é a palavra adequada. O século XVI veria perpetrar-se o maior genocídio da história da humanidade (TODOROV, 1986, p. 6).

O contraponto e a disparidade existentes no encontro dos europeus com os índios americanos, segundo o poeta Severo Sarduy, tem a dimensão da cena em que o anjo Gabriel põe-se diante de um ser humano, uma mulher, chamada Maria. A *outridade americana*, revelada na descoberta da América, assume, segundo o poeta, essas proporções; ela, pois, como na Anunciação, relativiza a razão, desfronteiriza a realidade, desdobra o mundo, ou o completa. Trata-se do encontro mais surpreendente da história da humanidade, sentencia Tzvetan Todorov. Trata-se de matéria prima para o barroco americano.

Como afirmamos, anteriormente, Shakespeare conheceu o texto de Montaigne, “Dos canibais”. Esta afirmação é feita pela crítica de teatro e *expert* em Shakespeare, Sra. Bárbara Heliodora, na introdução da peça que traduz –

É sabido que Shakespeare raramente criava enredos originais, e as fontes usadas para *A tempestade* são suficientemente numerosas para sugerir a variedade de ideias que incorporou na trama. Ele entrelaçou elementos tirados de todas elas, sendo que do ensaio *Dos canibais*, de Montaigne, é que saiu a ideia significativa de que o Novo Mundo

oferecia um exemplo de vida inteiramente natural, não corrompida pela civilização (SHAKESPEARE, 1999, p. 6).

Em 1611, Shakespeare escreveu aquela que, sozinho, seria sua última peça – *A tempestade*. Nesta obra, temos uma história ligada ao tema da “ilha perdida” – um barco afunda, mas todos os supostos mortos se salvam e vão parar numa ilha. Nela mora o banido duque de Milão, um mágico benévolo, equipado com sua vara e seu livro, que controla espíritos. Ele tem uma filha – Miranda, a bela e educada jovem – e dois escravos – o disforme e grotesco Caliban, o nativo da ilha; e o puro e leve Ariel, o espírito de arte dessa ilha, sem laços com a vida. A peça discute os méritos da bondade natural e os benefícios da educação; além disso, discute-se ética e, ainda que ameaçado por Caliban, a descoberta de Próspero de que o perdão é melhor do que a vingança.

Na verdade, *A tempestade* alude à América e sua ilha é a mitificação de nossas ilhas. Três personagens centrais articulam, acerca de nossa identidade, a questão emblemática deste artigo; são eles: Próspero, Ariel e Caliban, que podem ser entendidos, respectivamente, como nosso dominador, nosso espírito e nossa gente nativa. Caliban é um escravo selvagem e disforme, o rude e rebelde dono da ilha. Ariel, por sua vez, criatura aérea, é um espírito nativo sem ligações com a vida, menos pesado e rude que Caliban, mas também da mesma forma escravo de Próspero.

A discussão quanto ao simbolismo que envolve esses três personagens tem como ponto de partida a obra do uruguaio José Enrique Rodó, publicada em 1900, chamada *Ariel*, personagem que é apontado, aí, como representação de nossa civilização. O argentino Aníbal Ponce, em 1935, escreve um livro chamado *Humanismo burguês e humanismo proletário*. Nesta obra, ele entende Próspero como o tirano ilustrado; Miranda, sua filha, a linhagem; Caliban, as massas sofridas; Ariel, o gênio do ar, o intelectual, sem ligações com a vida. Ponce entendia o intelectual como uma mistura de escravo e mercenário, elaborada pelo humanismo renascentista, cujo ensinamento era o desinteresse pela ação e a aceitação da ordem constituída – o ideal educativo das classes dominantes.

A especulação quanto aos valores simbólicos desses personagens reflete, desde Rodó, uma busca de compreensão da nossa situação cultural. Esta situação parece marcar sua maior visibilidade quando Caliban, que tem permissão para morar na caverna de Próspero, tentar violar Miranda, sua filha. Próspero o repreende severamente, mas Caliban o responde insolentemente, dizendo-lhe que fora uma pena não ter conseguido, de ter sido impedido. Afirma, então, que teria povoado a ilha de Calibans. Próspero, indignado, o chama de selvagem que nem conhecia o próprio pensar, que apenas balbuciava, como um ente bruto, sons e ruídos e que, por isso, devia a ele, Próspero, o fato de ter, agora, uma língua – *palavras que tornam seus pensamentos conhecidos*. Essa dádiva, porém, representa uma prisão, porque, a partir de então, Caliban e seu futuro pertencem agora a Próspero.

Mas, a linguagem é uma história manifesta de consequências e intenções. A linguagem é fala e conceito – meio, método, via –, e a possibilidade de se chegar a regiões de si próprio. Caliban adquiriu conhecimento e instrução, e aprendeu palavras para tornar seus pensamentos conhecidos. Neste sentido, diz ele: “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem, nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem” (SHAKESPEARE, S/D, P. 50).

Caliban, como se sabe, é um anagrama forjado por Shakespeare e, segundo o poeta cubano Roberto Fernández Retamar, representa, sim, o símbolo de nossa América. O poeta, ao se referir à estranheza de se reconhecer neste símbolo, compreende que é pelo fato de Caliban ser inspirado em nossas realidades concretas; logo, como evitar totalmente o estranhamento? É preciso compreender Caliban no âmbito dialético de seu sentido literário; diz, assim, o poeta – “Os independentistas, brancos e negros, assimilaram como uma honra aquilo que o colonialismo considerava uma injúria. É a dialética de Caliban” (RETAMAR, 1988, p. 32). Logo em seguida, Retamar esclarece melhor esse conceito –

Assumir nossa condição de Caliban significa repensar nossa história a partir do *outro* lado, do ponto de vista do *outro* protagonista. O outro protagonista de *A tempestade* (ou, como nós teríamos preferido, *O ciclone*) não é por certo Ariel, mas Próspero. Não existe uma verdadeira polaridade Ariel-Caliban: os dois são servos nas mãos de Próspero, o feiticeiro estrangeiro. Mas Caliban é o rude e rebelde dono da ilha, enquanto Ariel, criatura aérea, embora também seja um nativo

da ilha, representa o intelectual, como perceberam Ponce e Cesáire (RETAMAR, 1988, p. 32).

Caso ainda pudesse gozar do brilhantismo daquele senhor, sentado entre a luz e a sombra das palavras, numa sala do antigo prédio da Academia Brasileira de Letras, dir-lhe-ia o que descobri: o desnudamento do olhar do colonizado, como bem o fez o poeta Gregório de Matos, acontece quando mudamos o ponto de vista histórico; ou seja, quando engenhamos, artificialmente, a construção de outro olhar a respeito de nossa história. E quando dizemos artificialmente, estamos querendo dizer que precisamos reinventar nossa realidade, porque partimos da ruína, do silenciado, do não-dito. O oficioso é a nossa terceira margem – *o calibanismo* –, cuja dialética representa o olhar do outro – *assimilar como honra aquilo que o colonialismo considera uma injúria*. O poeta cubano Retamar acrescenta –

Chamam-nos *mambís*, chamam-nos *negros* para nos ofender; mas nós reivindicamos, como um sinal de glória, a honra de nos considerarmos descendentes de *mambís*, descendentes de negros insurretos, *cimarrones*, independentistas, e *jamaís* descendentes de escravistas. No entanto, Próspero, como sabemos muito bem, ensinou a língua a Caliban, e conseqüentemente batizou-o. Mas é esse seu verdadeiro nome? (RETAMAR, 1988, p. 32)?

O que Retamar nos parece querer dizer é que, sejamos latino-americanos, ibero-americanos, indo-americanos, para a mentalidade colonialista, não passamos de povos desprezados e desprezíveis. Pois ser crioulo, ser mestiço, ser negro, ser índio, ser brasileiro, ser apenas latino-americano, é para eles um motivo de desprezo. No grande espelho ocidental, a figura que projetamos não reflete a imagem e semelhança de Deus, pois não temos o biótipo divino. Deus, como se sabe, *é loiro e tem olhos verdes e, com certeza, fala inglês, a língua de Próspero*.

Daí, nossa identificação histórica com o monstruoso. Somos Caliban, o disforme, o senhor barroco. Ouçamos o que diz, neste sentido, o historiador Miguel Rojas Mix –

Como se pensaba que el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios, todo lo que se apartaba de su representación era

monstruoso. El hombre occidental era su paradigma; al menos el más perfecto. Como además se pensaba que el cuerpo era el reflexo del alma, todo ser “diferente” era considerado dañino o diabólico (ROJAS MIX, 1993, p. 127).

Na verdade, o conceito de “monstro” se aplica a todo ser cuja morfologia ou cujos costumes se apartam das normas estéticas ou éticas. Este conceito quando aplicado ao homem, seja pela literatura ou pela cartografia, toma o sentido de estrangeiro. Como bem nos lembra Rojas Mix, eles introduzem o exotismo e simbolizam o paganismo. Portanto, é difícil distinguir entre o monstro e o homem selvagem. Ambos possuem todos os defeitos que execra a sociedade civilizada, ambos representam a natureza frente à cultura. Enfim, sintetiza Rojas Mix, a monstruosidade não existe se ela não estiver em relação a uma ordem estabelecida, por referência a uma cultura. É a identidade do outro (ROJAS MIX, 1993, p. 127).

Como vamos percebendo por essa trajetória, pela qual se busca a compreensão de nossa identidade, a monstruosidade de nossa presença na história ocidental está relacionada à nossa outridade. Somos monstruosos, porque somos diferentes. Sob a dialética calibanesca, hoje, sabemos que ser o monstro é ser o diferente, e que é pela diferença, e não pela cópia, que nós existimos.

Assim, então, encontramos esse ser mestiço e barroco, cujo heroísmo está no fato de ser híbrido. A pluralidade e a contradição são a sua essência, assim como a disformidade, o seu corpo. Se quisermos sua unidade, encontrá-la-emos na diversidade. Se quisermos uma imagem histórica, tê-la-emos na condição de intermediário, na figura de um intérprete, naquele que não é o Conquistador, o europeu etnocêntrico, tampouco o índio, isolado em sua língua desconhecida e costumes inesperados, mas que possa intermediar os dois mundos e desnudar o olhar do colonizado. Este ser é o intelectual, o tal espírito sem laços com a vida: Ariel.

Ainda que, em 1935, a imagem que Aníbal Ponce projeta do intelectual, como uma mistura de escravo e mercenário, desinteressado na mudança e submisso à ordem constituída, possa refletir, aqui, em nossas plagas, ainda, a presença desses gerenciadores do colonialismo, cremos, ao contrário, no caminho aberto por Gregório. Cremos na contracorrente. Cremos em outra espécie de intelectualidade, naquela que se opõe ao colonialismo. Cremos em Ariel revisitado. Neste sentido, como diz o professor Afrânio Coutinho:

Nas Américas, especialmente no Brasil, o processo anticolonial, ou de descolonização intelectual, teve continuidade desde o começo. Entre nós, ele deu lugar a uma “tradição afortunada”, rica e intensa. À literatura coube a maior parte na luta (COUTINHO, 1983, p. 12).

A condição *sine-qua-non* de Ariel é ser “sem laços com a vida”. Isto parece caracterizá-lo como um ser sem história, atemporal, do tempo mítico do Paraíso. Como nos disse Darcy Ribeiro – *quando demorávamos inocentes, inscientes de nós*. No entanto, a partir de Colombo, nosso espírito passa a ganhar sentido histórico. O Ocidente reconhece nossa existência. Entretanto, reconhece-a argumentando que implantava a civilização contra a barbárie. Em nome dessa noção tudo valia: o massacre, a imposição, a espoliação, o aniquilamento. Ao ganharmos historicidade, sofremos com o transplante da cultura do dominador, que além de incriminar nosso espírito, levou à morte povos inteiros. De outra forma, ficamos ainda mais sem laços com a vida.

Agora, porém, livres. Livres da dominação do colonizador, em plena democracia, ressoa a frase de Darcy – *menos sabemos quem seremos*. Ora, direis, ouvi estrelas! Nossa mestiçagem é abismal. Os ameríndios sobrevivem em prolongada situação de despojamento, de exploração e não têm, de fato, acesso aos recursos que noutros tempos estavam ao seu alcance. Como diria, neste sentido, concluindo este pensamento, o historiador Miguel León-Portilla: “A consequência disso é sua precária economia de subsistência e sua marginalização da vida sócio-política, na qual – com suas próprias identidades – lhes cabe participar” (LEÓN-PORTILLA, 1995, p. 34).

Na galeria dos heróis literários, na estirpe de um Quixote ou de um pícaro, a figura histórica que enlaça essa imagem, na qual se encontra no caminho da perdição, marginalizado pelo estado de não-pertencimento, na invisibilidade dos que não têm laços com a vida, e, ainda assim, está imbuído de historicidade, penso que seja o Náufrago. Penso, então, Ariel, o intelectual, como um naufrago.

Projetado em alto oceano, à mercê das suas mil rotas, o naufrago sobrevive à custa de lançar palavras ao mar, que busquem conexões para sua salvação. Sua literatura é como a teologia, compromete-se com a verdade; é, pois, testemunha de um naufrágio

e do mais surpreendente encontro da história da humanidade – o índio americano. Neste sentido, parece-nos interessante o que diz o escritor argentino Ernesto Sábato, a respeito do papel de certos escritores –

A imensa maioria escreve porque busca fama e dinheiro, por distração, porque simplesmente tem facilidade, porque não resiste à vaidade de ver seu nome em letras de fôrma. Restam, então, os poucos que contam: aqueles que sentem a necessidade obscura, mas obsessiva de testemunhar seu drama, sua infelicidade, sua solidão. São as **testemunhas**, isto é, os **mártires** de uma época. São homens que não escrevem com facilidade, mas com despedaçamento. São indivíduos à contramão, terroristas ou foras-da-lei (SÁBATO, 1985, p. 67).

Na visão de Sábato, o ato de escrever carece de profundidade. Isto significa que o artista deva oferecer seu próprio testemunho, testemunho do mundo em que vive e da condição humana do homem de seu tempo. Neste sentido, a América Latina oferece sua história a Ariel, cabe-lhe, então, desnudá-la. Por se tratar de um espírito que a conhece por dentro, torna-se seu intérprete; logo, não poderá reproduzir o discurso do dominador, mas daquele que precisa sobreviver e salvar seu mundo que desaba. Ambos, digam-se, personagens seiscentistas, contemporâneos um ao outro. O Conquistador, no entanto, impõe sua cultura, é etnocêntrico, é Próspero. O Náufrago relativiza com o nativo o saber. Ariel, então, traz a duplicidade de nossa realidade – por um lado, o espírito nativista da ilha; por outro, o espírito europeizado de Próspero. Este é o Náufrago – o drama barroco da impossível vitória.

Ariel também aprendeu a língua do colonizador e muito serviu a ele sem reclamar. No encerramento do espetáculo, Próspero o liberta e nós, então, leitores/plateia da peça, nos perguntamos: *e agora?, para onde seguir?, como promover o anticolonialismo e reencontrar Caliban?*

Questão que se mantém atual. O dilema barroco de Ariel – o paradoxo de nossa realidade. Sabemos que o fim da escravidão no Brasil joga o negro à mendicância. Miguel León-Portilla, acerca dos indígenas, discorre, assim:

No tocante ao período independente, conhece-se de sobra que, no princípio, os vários governos, proclamando ideais igualitários, não admitiram no âmbito jurídico nem no plano administrativo a realidade das diferenças culturais e linguísticas, e, dessa forma, apoiaram a marginalização e exploração econômica de suas respectivas populações (LEÓN-PORTILLA, 1995, p. 24).

Não nos cabem mais visões etnocêntricas. O combinatório barroco alimenta nossa existência. Ainda que se trate de *uma impossível vitória*, como disse Lezama Lima, e, por isso, de uma eterna busca, sabemos que o Barroco e o calibanismo são dialéticos e têm, como proposta principal, sob o prisma de um Ariel revisitado e comprometido com a verdade, desnudar o olhar do colonizado, ser modernista, devorar o que nos faz fortes.

Sim: a antropofagia no une e ela é a garantia do exercício da liberdade. Lei do antropófago: nosso espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. Assim, fazemos a transfiguração do Tabu em totem. Porque somos contra a Memória fonte de costume e a favor da experiência renovada. Tínhamos o comunismo e a língua surrealista. Não tínhamos especulação, mas adivinhação e a política da distribuição. Porém, ainda somos fortes e vingativos como o Jabuti. Se Deus é a consciência do Universo Incriado, a alegria é a prova dos nove – trechos reorganizados a partir do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade. (TELES, 1987, pp. 353-360).

Assim sendo, sob o exercício da liberdade e da experiência renovada, e da felicidade descoberta pela antropofagia, seguimos o mesmo instinto caraíba, acreditando em sinais, nos instrumentos e nas estrelas. Desta forma, recriamos o rito de análise – transformar o Tabu em totem.

O conto “A máscara da morte rubra”, publicado em 1842, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe será tratado, aqui, antropofagicamente, com liberdade e espírito de renovação. Primeiramente, vamos à história. O conto retrata a fuga do Príncipe Próspero e seus cortesãos para uma abadia fortificada, tentando escapar da peste que devasta o país. Acreditando estarem seguros na fortaleza, um grande baile de máscaras é promovido para comemoração – o que levará ao clímax do conto: o confronto final com a “Morte Rubra”.

Ariel é um espírito antropofágico sem laços com a vida. Seu ziguezague indeciso de naufrago e suas combinações engenhosas o levam de Shakespeare a Poe. Sem medir a extensão do caminho, Ariel é um espectro sentado na poltrona de uma sala escura com um enorme livro no colo e um sorriso largo no rosto, espalhando até as nuvens sua basta

cabeleira branca. E ele diz: “Faça, menino, o caminho. Porque esse caminho precisa sempre ser feito”.

Assim sendo, tomamos este conto de Poe e o remetemos ao texto *A tempestade* de Shakespeare, criando, com isso, uma intertextualidade de cunho profético. Neste sentido, conforme nos fala a professora Ana Paula Sloboda Bittencourt:

Tal como o Próspero de Shakespeare, o príncipe de Poe cria um mundo à parte quando se fecha com seus súditos no castelo. Indo mais além, é possível dizer que o nome “Próspero” potencializa a ideia da riqueza do príncipe e a situação na qual se encontrava a personagem dentro do castelo, criando um dos vários contrastes na história: a vida rica dentro do castelo e as miseráveis condições fora dele, onde a Morte Rubra dominava. (BITTENCOURT, 2006, p. 8).

O espaço narrativo do conto é contextualizado em um ambiente alegórico, nitidamente barroco. Vejamos, por exemplo, uma dessas passagens em que o narrador descreve os salões da abadia:

Ora, em nenhum daqueles sete salões havia qualquer lâmpada ou candelabro em meio à profusão de ornamentos dourados que se espalhavam por todos os cantos ou pendiam do forro. Luz de espécie alguma emanava de lâmpada ou vela, dentro da série de salas. Mas, nos corredores que acompanhavam a perspectiva, erguia-se, em frente de cada janela, uma pesada trípode com um braseiro que projetava seus raios pelos vitrais coloridos e assim iluminava deslumbrantemente a sala, produzindo numerosos aspectos vistosos e fantásticos. Na sala negra, porém, o efeito do clarão que raiava sobre as negras cortinas, através das vidraças tintas de sangue, era extremamente lívido e dava uma aparência tão estranha às fisionomias dos que entravam que poucos eram os bastante ousados para nela penetrar (POE, 1997, p. 283).

Não podemos esquecer, neste sentido, o que nos diz o filósofo Walter Benjamin

O cerne da visão alegórica, da exposição barroca, mundana da história enquanto história dos sofrimentos do mundo, é este: ela é significativa apenas nas etapas de sua decadência. Tanta significação, tanta sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre corpo e significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, também desde sempre ela foi alegórica. Assim, significação e morte se realizam no tempo do desabrochar histórico” (BENJAMIN, 1995, p. 22).

Sabemos o quanto é significativa a morte no desabrochar de nossa história. Por causa dela, muitas previsões, profecias e maldições reiteram a utopia como marca de

nossa identidade. Talvez, uma de suas maiores utopias seja a maldição rogada por Caliban a Próspero – *que a peste rubra o devore*. Estas palavras representam um não conformismo à condição de colonizado e, também, um desejo de mudança de poder. O escritor Edgar Allan Poe retoma essa imprecisão e realiza o desejo calibanesco de vingança. Assim, no conto, ao ouvirem o grito do príncipe vindo do salão de veludo, numerosos foliões correram em sua direção e agarraram o mascarado, cujo alto vulto permanecia ereto e imóvel dentro da sombra do relógio de ébano. Esse ser seria Ariel, recordando o tempo em que fora encontrado por Próspero, encerrado por longo tempo dentro de uma árvore? O narrador relata da seguinte maneira o encontro dos foliões com o intruso –

E foi então que reconheceram estar ali presente a “Morte Rubra”. Ali penetrara, como um ladrão noturno. E um a um, foram tombando os foliões, nos salões da orgia, orvalhados de sangue, morrendo na mesma posição desesperada de sua queda. E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último dos foliões. E as chamas dos tripodes expiraram. E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da “Morte Rubra” dominou tudo (POE, 1997, P. 287).

Curiosamente, a comparação feita entre o conto “A máscara da morte rubra” e a peça teatral *A tempestade*, fruto da liberdade antropofágica de nos fazermos fortes com a devoração do nosso contrário, transforma o Tabu em totem – o símbolo sagrado adotado como emblema – *ereto e imóvel dentro da sombra do relógio de ébano*.

Como se sabe, o totem costuma ser um poste ou coluna e pode ser representado por um animal, uma planta ou outro objeto. Assim, quem seria esse ser sem nenhuma forma tangível encontrada sob a mortalha? Quem é “Morte Rubra”? Acreditem, é o nosso totem. Mas, vamos a outra indagação: quem é o narrador? Repare, quando diz: “Mas antes descrevamos os salões...” (POE, 1997, p. 282); ou ainda: “Numa assembleia de fantasmas, tal como a descrevi...” (POE, 1997, p. 286). A professora Ana Paula Sloboda Bittencourt tece um comentário a respeito desse assunto; diz ela, assim:

Por conta dessa intromissão já foi apontado em certas críticas que o narrador do conto seria não um narrador em terceira pessoa, mas sim um “narrador testemunha”. O problema dessa interpretação seria de que, se o narrador era testemunha e esteve de fato presente no baile

que descrevera, participando de todos os eventos ali ocorridos, então caberia a ele ser a própria Morte Rubra, uma vez que ela era a única que passara a existir naquela região após a devastação total (BITTENCOURT, 2006, p. 13).

Como já dissemos antes, sob o exercício da liberdade e da experiência renovada, e da felicidade descoberta pela antropofagia, seguimos o mesmo instinto caraíba, acreditando em sinais, nos instrumentos e nas estrelas. O narrador é Ariel, o naufrago, aquele que sem laços com a vida busca sua historicidade. E esta, no caso, é a morte de Próspero pela peste rubra.

Nossa história é barroca, pois nossa identidade fala de naufrágios, ruínas, mortes. Nosso herói é disforme e monstruoso, porque mais se parece com o diabo que ninguém nunca viu, mas que aprendemos a imaginar como negro ou selvagem. No entanto, ainda assim, gays, negros, mulheres e deficientes, que sofrem com o preconceito e a discriminação, todos eles, de alguma forma, nos dias atuais, podem compartilhar de boas condições econômicas e, em termos de igualdade, de participações políticas muito semelhantes àqueles que não sentem o preconceito recair sobre seus ombros. Não obstante, os índios, não. Estes, como já foram ditos, sobrevivem em prolongada situação de despojamento e exploração.

Este dilema que cerca a vida dos ameríndios é problema para Ariel – nossa intelectualidade. Ouçamos o professor Miguel León-Portilla –

O dilema pode ser formulado assim: continuar olhando de soslaio ou minimizando a atual presença ameríndia, fingindo ignorar sua marginalização, pobreza ou miséria e frequente exploração, contemplando-os com atitude de aparente ou real paternalismo, ou, ao contrário, reconhecer, a partir de sua formulação constitucional, a realidade dos direitos que assistem aos ameríndios de preservar e dispor dos meios para fomentar suas línguas, culturas e identidades, e superar a soma de iniquidades de que, com frequência, continuam sendo vítimas permanentes (LEÓN-PORTILLA, 1995, p. 38).

Como se diz popularmente, na altura do campeonato, parece que menos sabemos quem seremos. Um intelectual marginalizado à sombra de um naufrágio costurando realidades rotas para dar sentido ao seu vazio. Mas, talvez, não seja bem assim. Talvez não se trate de uma impossível vitória. Talvez nossa abundância já seja nossa vitória. Trazemos conosco o *não* e a *completude*. Ab-undante (negação-envolvimento). E o que é o Outro, senão isso – *negação* e *envolvimento*? Aliás, existe algo mais moderno do

que amar para compreender e compreender para amar o que lhe nega e ao mesmo tempo o envolve? O Tu diferente do Eu não é completude?

Ariel, the castway

Abstract

This paper wants to discuss the identity of Latin America, taking into account its historical condition of former colony of Portugal. We believe that the cultural decolonization process is linked to an intellectual project of this continent, which has, as its objective, point values that represent our autonomy and uniqueness as a people and nation. Therefore, we tread a road map that indicates crucial points of our anticolonial resistance; namely: the Baroque, the dialectic of Caliban and the anthropophagy of Brazilian modernism. To this end, we work with Ariel figure, shakespearean character, wich is marked on our continent as the Latin American intellectual symbol. Therefore, we take the indigenous issue as a starting point of our discussion, understanding that the reality of the indians in Latin America reflects the presence of an enslaver, ethnocentric and colonialist mentality yet.

Keywords: Otherness. Anticolonialism. Identity

Ariel, el naufrago

Resumen

En este trabajo se quiere discutir la identidad de América Latina, teniendo en cuenta su condición histórica de la antigua colonia de Portugal. Creemos que nuestro proceso de descolonización cultural está vinculada a un proyecto intelectual de este continente, que tiene, como sus objetivos, valores de los puntos que representan nuestra autonomía y singularidad como pueblo y nación. Por lo tanto, pisamos una hoja de ruta que indica los puntos cruciales de nuestra resistencia anticolonial; a saber: el Barroco, la dialéctica de Caliban y la antropofagia del modernismo brasileño. Para ello, trabajamos con la figura de Ariel, personaje de Shakespeare, que se caracteriza en nuestro continente como el símbolo intelectual latinoamericano. Por lo tanto, tomamos las cuestiones indígenas como punto de partida de nuestra discusión, entendiendo que la realidad de los indígenas en América Latina refleja la presencia, todavía, de una mentalidade esclavizante, etnocêntrica y colonialista.

Palabras-clave: Alteridad. Anticoloinalismo. Identidad.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie.*(Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa). São Paulo: Cultrix, 1995.

- CARDENAL, Ernesto. *Antologia poética*. (Trad. Paulo de Carvalho Neto). Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.
- COUTINHO, Afrânio. *Processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. (Trad. Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader). São Paulo: Busca Vida, 1988.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. (Trad. Irlemar Chiampi). São Paulo, Brasiliense, 1988.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. (Trad. Sérgio Milliet). São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina – palavra, literatura e cultura*. v. 1. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. (Trad. Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PORTELLA, Eduardo. (Org.). *América Latina: vias e desvios*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem – saudades da inocência perdida – uma fábula*. Rio de Janeiro: Record, 1981
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. (Trad. Janer Cristaldo). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. (Trad. Bárbara Heliodora). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. (Trad. Geraldo Carneiro). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade e A comédia dos erros*. (Trad. Carlos Alberto Nunes). São Paulo: Tecnoprint, s/d.
- BITTENCOURT, Ana Paula Sloboda. *A ambientação em “A máscara da morte rubra” de Edgar Allan Poe*. Curitiba, 2006. Disponível em:http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2014/07/Ana_Paula_Bittencourt.pdf
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia. Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. (Trad. Beatriz Perrone Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Recebido em novembro de 2015.
Aprovado em dezembro de 2015.