

O BESTIÁRIO E A VEGETAÇÃO SIMBÓLICOS DE *UNE TEMPÊTE**, DE AIMÉ CÉSAIRE

Jayme de Mattos Kopke
Universidade Federal Fluminense

Introdução

O presente trabalho procura seguir os passos do estudo realizado por Lilian Pestre de Almeida sobre o conjunto do teatro de Aimé Césaire,¹ simultaneamente tomando como roteiro uma das análises de que tal estudo é composto e trilhando um caminho cuja possibilidade ele parece indicar.

A análise que nos fornece uma espécie de referencial é a leitura de *Une saison au Congo* que faz parte do estudo citado,² e na qual é feito o levantamento e a interpretação do bestiário que "informa o sentido da peça" e da flora em que esta fauna simbólica se converte. E o caminho que procuraremos seguir nos parece sugerido pela constatação, feita, de passagem, pela autora,³ de que este tipo de simbologia aparece também em outra peça de Césaire, *Une tempête*, embora certamente com sentido distinto. Com efeito, a simbologia animal e vegetal pode ser encontrada ao longo de todo este último texto, servindo para caracterizar, na fala de cada personagem, seus "companheiros de palco" e a visão de mundo veiculada por cada um deles.

É importante insistir, aliás, sobre o fato de que, sendo o texto de que nos ocupamos uma peça de teatro, todo elemento verbal que nele isolemos está necessariamente ligado ao caráter específico de tal ou qual personagem, e é portanto afetado por este caráter na mesma medida em que contribui

* CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris, Seuil, 1969.

1 ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O teatro negro de Aimé Césaire*. Niterói, Imp. Universitária da UFF, 1978. V. especialmente p. 107, "O pássaro e a árvore", e p. 125, "*Une tempête*: história e mito no jogo teatral".

2 *Ibid.*, p. 107.

3 *Ibid.*, pp. 132 e 150.

para defini-lo.⁴ Assim sendo, o valor de determinadas imagens animais não será o mesmo, por exemplo, num trecho em que Próspero se refere a Caliban, que num outro, em que Caliban fala de si próprio. Por este motivo é que adotamos, em nossa análise, o enfoque em separado de cada personagem, ou antes, o enfoque de cada personagem em sua relação com os demais e segundo sua maneira de, por meio da palavra, objetivá-los ou ser por eles objetivado. Por outro lado, é o próprio estudo das imagens que ocorrem na fala de cada personagem que nos permite situá-los uns diante dos outros de forma precisa, ou seja, que nos fornece critérios para estabelecer a função de cada um dentro do texto.

Nem todos os personagens, contudo, interessam à nossa análise. Aqui é proveitoso retomar a comparação feita por Lilian Pestre de Almeida entre a *Tempestade* shakespeariana e a peça de Césaire, que reduz, até certo ponto, a pluralidade de significações do primeiro texto.⁵ A rivalidade entre senhor(es) e escravo(s), que era um entre outros fios de que se compunha a *Tempestade* de Shakespeare, passa a ser, na *Têmpete* de Aimé Césaire, predominante, e ganha novos matizes a partir do enfoque do problema negro. Naturalmente, esta redução e este novo desenvolvimento conferem a Ariel e, principalmente, a Caliban uma importância que, em Shakespeare, eles tinham que disputar com todos os outros personagens.

A nível simbólico, o conflito central de *Une tempête* se exprime na relação dos personagens da peça com a ilha em que se encontram. É verdade que, tanto em Césaire quanto em Shakespeare, a ilha é o “jogo do mundo”;⁶ mas o texto do poeta antilhano confere uma nova importância a este espaço, na medida em que o problema da colonização passa a ocupar o centro da peça. No plano da intriga, a ação principal desloca-se da retomada, por Próspero, de seu reino europeu, para a luta de Caliban por sua liberdade e pela posse da ilha. Sintomaticamente, Próspero, tendo recuperado seu primitivo domínio, nem por isso parte para ocupá-lo; ao contrário, delega a outros personagens a gestão de seus negócios “metropolitanos” e vai cuidar do essencial: o combate a Caliban.

O sistema de imagens que nos propomos a estudar obedece e é engendrado por estas relações entre os personagens e a ilha. Assim, nossa análise deve levar em conta os quatro personagens para quem tais vínculos parecem existir, e que são os que se encontram na ilha quando a peça tem início: Próspero, Miranda, Ariel e Caliban. Naturalmente, falaremos de Miranda apenas para mostrar como sua relação com a ilha é artificial e falsa; discutiremos, acerca de Ariel, de que forma sua relação ambígua com Próspero e com Caliban se traduz em um tipo de bestiário e um tipo de vegetação;

e é a Caliban e a Próspero, protagonistas do conflito principal da peça, que dedicaremos maior espaço.

MIRANDA

A relação de Miranda, habitante quase nativa da ilha, com a natureza que a rodeia poderia iludir um leitor pouco atento. Falando de si mesmo, o personagem se caracteriza como “la reine des pistils, des pistes et des eaux vives, toujours à courir pieds nus parmi les épines et les fleurs, respectée des unes et caressée des autres”.⁷ Em outro trecho, nós a vemos dar as boas-vindas a Ferdinand:

J'espère que vous vous plairez parmi nous, l'île est si jolie. Je vous montrerai les plages et les forêts, je vous nommerai les fruits et les fleurs, je vous ferai découvrir un monde d'insectes, des lézards de toutes les couleurs, des oiseaux... Oh! Si vous saviez... Les oiseaux!...

(UT I, 2, p. 26)

Como distinguir esta aparente cumplicidade com a natureza da que é expressa por Caliban, por exemplo, neste trecho em que recrimina Próspero?

Ingrat! Je t'ai appris les arbres, les fruits, les oiseaux, les saisons, et maintenant je t'en fous... Caliban la brute!

(UT I, 2, p. 26)

É Ferdinand que nos dá a chave para compreender o vínculo da filha de Próspero com a natureza, ou antes, para saber com que natureza ela se relaciona: “En voyant mademoiselle plus belle qu'une nymphe”,⁸ diz ele, e o recurso a esta imagem falsa — e aos outros clichês de “complimenteur”, segundo a expressão, não isenta de cinismo, da própria Miranda⁹ — revela a falsidade do cenário. Se Miranda é cortejada por meio de lugares comuns, a natureza que ela oferece em retribuição é um “locus amoenus” convencional, descrito por Ferdinand, não menos convencionalmente, como um “innocent royaume de fleurs”.¹⁰ Nenhuma semelhança com a natureza mobilizada por Caliban, ou mesmo por Ariel. Observa-se, de passagem, que a natureza de Miranda é sempre descrita por intermédio de ter-

4 Cf. PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção*. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.

5 *Op. cit.* pp. 146 e segs.

6 *Ibid.*, p. 146.

7 *Une tempête* I, 2, p. 19.

8 *Ibid.*, I, 2, p. 31.

9 *Ibid.*, I, 2, p. 30.

10 *Ibid.*, III, 5, p. 81.

mos genéricos: frutos, flores, insetos, pássaros; bem diverso é o poder que tem Caliban, como veremos mais à frente, de invocar em seu auxílio, nomeando-os, todos os seres da ilha.

ARIEL

A ambigüidade de Ariel foi analisada por Lilian Pestre de Almeida em seu estudo sobre *Une tempête*.¹¹ Para os fins de nossa análise, devemos insistir aqui na grande diferença existente entre a situação de partida de Ariel e a de Caliban: enquanto para este último a opção entre a cultura da Mãe e a do Padrasto é bastante clara, Ariel se vê sem saída: a servidão em que Próspero o mantém não é diferente da que conheceu sob Sycorax. É curioso notar que, ao se apresentar como irmão de Caliban, Ariel não faz nenhuma menção a uma maternidade comum, mas apenas à comum sujeição ao senhor branco:

Salut, Caliban! Je sais que tu ne m'estimes guère, mais après tout nous sommes frères, frères dans la souffrance et l'esclavage, frères aussi dans l'espérance.

(UT II, 1, p. 35)

Assim, o dilema de Ariel não se coloca entre Padrasto e Mãe, mas entre Padrasto e Madrasta. Se, para Caliban, há uma nítida oposição entre Sycorax, força libertadora, e Próspero, força de opressão, estes papéis são acumulados, do ponto de vista de Ariel, por ambos os personagens. Desse modo, Próspero, tendo embora libertado Ariel da prisão em que o encerrara Sycorax, submete-o a um novo cativo e, sobretudo, obriga-o a tomar parte em ações contra as quais se coloca sua consciência. Inversamente, o ter sido preso, por Sycorax, em uma fenda de árvore, fato que Próspero procura identificar como pura opressão, aparece a Ariel, *a posteriori*, como sugestão altamente positiva de enraizamento e metamorfose, o que o leva inclusive a reconsiderar o valor de sua "libertação". Fica claro, porém, que Ariel não vai até as últimas consequências nessa atitude de insubordinação; ao contrário, acata a autoridade de Próspero e chega até adiante de outros personagens, gabar as virtudes de seu senhor (por exemplo à p. 49: "Sauvé de la fureur des flots par la grâce de mon maître"). Da mesma maneira, a promessa de enraizamento que se apresenta ao personagem em sua visão da árvore não chega a se consolidar. A fala entusiasmada de Ariel (à p. 23: "Arbre, un des mots qui m'exaltent!", etc.) leva Próspero a identificá-lo

como "arbre à paroles". Mesmo descontando-se o pouco apreço que tem Próspero por seus servidores, a observação serve de certa forma para desmascarar Ariel, acentuando sua ambigüidade.

Da permanência no interior de um pinheiro, o que Ariel parece conservar melhor não é a capacidade de crescimento para baixo, de aprofundamento, mas unicamente a característica ascensional que é própria das árvores, e que passa a ser a aspiração central de sua existência. Sua maneira de se exprimir a tal respeito não deixa lugar a dúvidas:

Arbre, un des mots qui m'exaltent! (...) Palmier!

Fusant très haut une nonchalance (...) Ceiba!

Éployé au soleil fier!

(UT I, 2, p. 23)

Não surpreende que, da árvore descrita desta maneira, passe Ariel à visão de um pássaro, imagem com a qual se identifica mais duradouramente. Gilbert Durand, em seu livro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*,¹² assinala a constância da associação dos símbolos da árvore e do pássaro, justamente pelo caráter de verticalidade que ambas as imagens podem traduzir. "Toute frondaison", diz o estudioso, "est invitation à l'envol".¹³ No caso de Ariel, a verticalidade e a tendência ascensional do pássaro não derivam apenas de capacidade de voar. Trata-se, afinal de contas, de um intelectual; e é pelo canto, pelo grito, tanto quanto pelo voo, que Ariel se eleva às alturas a que aspira. Ambos os atributos são, por meio de uma relação quer metonímica, quer metafórica, permanentemente compartilhados pelo pássaro e pela árvore a que Ariel se identifica, e através dessa partilha a assimilação entre as duas imagens é total:

Là où les fougères délivrent d'un cri vert

le noir tronçon têtue de leur corps scarifié

Là où la baie éniivrante mûrit l'escale

pour le ramier sauvage

par la gorge de l'oiseau musicien

je laisserai tomber

une à une

chacune plus délectable

quatre notes si douces que la dernière

fera lever une brûlure

dans le coeur des esclaves les plus oublieux

(UT III, 5, p. 83)

12 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à l'archétypologie générale. Bordas, 1969.

13 *Ibid.*, p. 395.

11 *Op. cit.* pp. 125 e segs.

Veja-se ainda:

je serai, perché sur la hampe de l'agave
la grive qui lance au trop patient paysan
son cri moqueur:
"Pioche nègre! Pioche nègre!"
et l'agave allégée
se redressera de mon vol
en solennel drapeau!

(UT III, 5, p. 84)

Por este aspecto, se pensamos em um outro personagem do teatro de Césaire, Lumumba, devemos colocá-lo muito menos próximo de Caliban do que de Ariel. Como poderia fazê-lo este último, assim se expressa o herói de *Une Saison au Congo*:

Je n'ai pour arme que ma parole, je parle, et j'éveille, je ne suis pas un redresseur de torts (...)¹⁴

Também a caracterização de Lumumba como pássaro e, num segundo momento, como árvore, demonstrada pelo estudo de Lilian Pestre de Almeida sobre *Une Saison au Congo*,¹⁵ aproxima-o do mulato de *Une tempête*. Sequer falta a Ariel, enquanto pássaro que voa e grita, a identificação com o fogo, manifesta em seu projeto de, através do canto, "lever une brûlure dans le coeur des esclaves les plus oublieux",¹⁶ e também no temor que chega a inspirar a Próspero esta plataforma de seu ex-escravo:

Dis donc, tu ne ves quand même pas me mettre le feu au monde avec ta musique!

(UT III, 5, p. 84)

A distinção que, entretanto, pode ser feita entre o herói negro de *Une Saison au Congo* e o mulato de *Une tempête* é a ausência, no segundo, do enraizamento, do aprofundamento na terra que caracteriza Lumumba a partir de determinado momento de sua trajetória. Neste particular, a comparação das imagens animais e vegetais de um e de outro texto é bastante reveladora. O pássaro e a árvore são, no personagem congolês, dois momentos diferentes que se sucedem e marcam uma evolução. O mesmo não ocorre com respeito a Ariel, em quem os dois aspectos são concomitantes e não

podem ser dissociados; aparentemente, poder-se-ia mesmo crer que, ao contrário do que se verifica em *Une Saison au Congo*, a tendência em todo o texto de *Une tempête* é a de se ter uma flora animalizada, e não o universo. Para citar apenas um exemplo, mas extremamente significativo, no único momento em que Ariel manifesta um desejo de enraizamento, não é exatamente enquanto árvore que o faz, mas enquanto árvore tornada pássaro. Com isso, a verticalidade e a tendência ascensional, nitidamente dominantes na imagem do pássaro tal como é vista pelo personagem, como que anula o aprofundamento ensaiado:

Ceiba! Éployé au soleil fier! Oiseau! Les serres plantées dans le vif de la terre!

(UT I, 2, p. 23)

Um último comentário a respeito de Ariel. Apesar da ambigüidade a que nos referimos, o escravo mulato se apresenta, a nível das imagens que o caracterizam, dotado de uma complexidade bem menor do que a de Caliban, que será analisado em seguida. Em particular, o confronto entre os dois personagens põe em relevo a predominância das imagens animais em Caliban, enquanto Ariel é essencialmente árvore. Ainda que consideremos a assimilação do elemento vegetal ao animal, mesmo em relação a Ariel (aceitando, provisoriamente, a transformação da flora em bestial como uma característica da peça como um todo), devemos assinalar que a única imagem zoológica através da qual se dá esta assimilação é a do pássaro. Ora, Durand adverte que o animal imaginário "é suscetível de ser sobre-determinado por caracteres particulares que não se relacionam diretamente com a animalidade". No caso do pássaro, citado como exemplo pelo próprio estudioso, destacam-se as qualidades não animais da ascensão e do voo, "que o pássaro compartilha com a flecha".¹⁷ Com relação a Ariel, o que a imagem do pássaro empresta à sua composição não é outra coisa senão estas qualidades ascensionais. Rigorosamente, pois, a transformação da flora a que aludimos revela-se um traço apenas de superfície; o que, numa análise mais atenta, encontramos, é tão-somente a acentuação da verticalidade da árvore em prejuízo de seu enraizamento.

PRÓSpero E CALIBAN

"C'est parce que je sais que je t'aurai.
Empalé! Et au pieu que tu auras
toi-même aguisé!
Próspero, tu es un grand illusionniste"

17 *Op. cit.*, p. 73.

14 CÉSAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris, Seuil, 1973.
15 *Op. cit.*, pp. 113 e segs.
16 *Une tempête* III, 5, p. 83.

Quanto a Caliban, ao contrário, a *animalidade* se mostra preponderante mesmo quando na composição do personagem interferem imagens botânicas, e ainda quando o bestiário é composto de pássaros. É curioso que, ao referirmos, do exterior, a Caliban, e utilizando um termo empregado por Durand para estudar imagens, sejamos obrigados a falar da mesma forma pela qual Próspero, “do lado de dentro” da peça, caracteriza seu oponente:

Une bête brute que j'ai éduquée, formée, que j'ai tirée de l'*animalité* qui l'engangue encore de toute part!

(UT I, 2, p. 25)

Isto não significa que compartilhamos o ponto de vista de Próspero, que o transportemos de “dentro” – do texto – para “fora” – para o discurso crítico; nem que aceitemos aquilo que Lilian Pestre de Almeida¹⁸, seguindo Jahn, demonstra ser uma tradução desta visão comprometida: a colocação de Caliban do lado da Natureza, em oposição à Cultura encarnada por Próspero. Se, todavia, não podemos aceitar a animalidade de Caliban em termos absolutos, temos que aceitá-la como momento necessário da dialética instaurada pela peça. Tornando “bête brute” pela visão do colonizador, Caliban aceita esta condição, mas para transformá-la em arma contra Próspero. E o primeiro movimento pelo qual o personagem opera esta transformação é a recriação do universo à sua imagem e semelhança; daí que tudo que o cerca é tornado fauna. Da mesma forma que em *Une Saison au Congo*,¹⁹ tudo, em *Une tempête*, pode ser visto como animal: o pântano, a noite, o porvir almejado, o passado a superar, a lua, o mar, o vento, a vegetação. Naturalmente, Caliban é insistentemente representado – na fala de Próspero e em seu próprio discurso – como animal; de forma um pouco mais surpreendente, Próspero também o é.

E aqui deve ser feita uma observação da maior relevância. O segundo movimento realizado pelo escravo em sua trajetória de libertação não é, ainda, o de se afirmar homem, mas o de transformar em animal, seu igual portanto, aquele que tenta privá-lo de sua humanidade. Se, para Lévi-Strauss,²⁰ afirmar a barbárie é cair nela, Próspero cria sua própria animalidade ao declará-la em Caliban.

Nestes dois movimentos solidários – a aceitação,²¹ incorporação e emprego como arma, por Caliban, da forma injuriosa pela qual é enxergado;

18 *Op. cit.*, p. 147.

19 Cf. ALMEIDA, Lilian Pestre de. *Op. cit.*, p. 106.

20 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Apud ALMEIDA, Lilian Pestre de. *Op. cit.*, p. 149.

21 No *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris, Présence africaine, 1971), de Césaire, esta fase dialética da aceitação, pelo negro, da visão branca que o inferioriza é bastante explícita. O trecho que segue é uma entre diversas passagens que poderiam ser citadas como exemplo:

a queda de Próspero em sua própria armadilha – é possível identificar processos descritos por Durand²² como típicos do regime noturno do imaginário. Nas linhas seguintes, procuraremos ver, em detalhe, de que forma atuam estes processos, cujo funcionamento organiza a dialética do conflito principal de *Une tempête*.

O primeiro recurso de que Caliban lança mão em seu combate é a inventiva verbal. É através dela que o “usurpador” da ilha é transformado em “vieux vautour au cou pelé”, em “vieux bouc” e em animal cuja carniça será devorada pelos “oiseaux du ciel et les bêtes de la terre”.²³ Observe-se que o regime imaginário em que nos encontramos não é polêmico, pois ora os animais carniceros são assimilados a Próspero, ora são os aliados de Caliban. Próspero se gaba, além disso, de ter dado a seu escravo a aptidão para invectivar:

Puisque tu manies si bien l'invective, tu pourrais au moins me bérir de t'avoir appris à parler.

(UT I, 2, p. 25)

Como bom mestre, aliás, desempenha seu ofício melhor do que o discípulo, e é através da injúria verbal que converte Caliban em “vilain singe” (designação freqüente para o negro, e encontrada amiúde no teatro de Césaire), “bête brute”, filho de uma “goule”, animal que não sabe matar, animal venenoso, “sarigue qui pour mieux mordre la main qui la tire de la nuit se hisse au cordage de sa propre queue” (no *intermezzo* cômico constituído pela conspiração dos dois marujos bêbados contra Próspero, e que parodia as relações de poder estabelecidas entre os personagens “sérios”, Caliban é visto como um “brave monstre”).²⁴

Nos impropérios trocados pelos dois contendores deste autêntico duelo verbal, deve-se sublinhar a freqüência com que aparecem as imagens de animais agressivos, e, de modo especial, as de animais mordicantes. No

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...
ma race qu'aucune ablution d'hypsospe et de lys mêlés ne pourrait purifier
ma race rongée de macules
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des crachats et des lèpres
ma reine des fouets et des chloasmes
(oh ces reines que j'aimais jadis aux jardins printaniers et lointains avec
derrière l'illumination de toutes les bougies de marronniers!)

(*Cahier*, p. 129).

22 *Op. cit.*, pp. 225 a 268. V. especialmente p. 230 para a definição do processo de dupla negação, e p. 234 para a descrição de como a dupla negação engendra um processo de “reduplicação indefinida das imagens”.

23 *Une tempête*, respectivamente I, 2, pp. 25, 27, 24.

24 *Ibid.*, respectivamente I, 2, pp. 24, 25, 26; III, 4, p. 79; III, 5, p. 91.

limite ainda do universo polêmico de Próspero, para quem Caliban aparece como a personificação da selvageria e, portanto, do mal, esta caracterização começa a se alterar a partir do instante em que o escravo, ao invés de revidar os ataques de que é objeto, como que os “engole”. Somente assim “Caliban dialecticien” poderá realizar seu projeto negativo/positivo de “vomitar” seu opressor.²⁵

Com efeito, ultrapassando a mera troca de injúrias, “Caliban la brute” (é o próprio personagem que, ironicamente, utiliza esta expressão) assume sua filiação animal, mas transforma Sycorax, de “goule”, como a enxergava Próspero, em primeiro lugar em serpente, para depois assimilá-la a todo um universo animalizado:

Morte ou vivante, c'est ma mère et je ne la renierai pas!

D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode! Morte, alors on la piétine, on la souille, on la foule d'un pied vainqueur. Moi, je la respecte, car je sais qu'elle vit, et que vit Sycorax.

Sycorax ma mère!

Serpent! Pluie! Éclairs!

Et je te retrouve partout:

Dans l'œil de la mare qui me regarde sans sciller à travers les scirpes.

Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend

Dans la nuit, la toute voyante aveugle,

la toute-flaireuse sans naseaux!

(...) D'ailleurs souvent par le rêve elle me parle et m'avertit. —

Tiens, hier encore, lorsque je me voyais à plat ventre sur le bord du marigot, lapant une eau fangeuse, et que la Bête s'apprêtait à m'assaillir, un bloc de rocher à la main.

(UT I, 2, p. 25)

Este trecho, extremamente rico, mereceria uma análise detalhada. Lilian Pestre de Almeida chama atenção para a recorrência da imagem da serpente dentro do bestiário césariano.²⁶ Durand, por sua vez,²⁷ ensina que a “serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana”, uma vez que se presta a uma grande variedade de significações. Em particular, a serpente é símbolo de totalidade cósmica e da conciliação dos contrários; símbolo de fertilidade, estreitamente relacionado, por este aspecto, com o mundo das águas e da feminilidade; enfim, “animal ctoniano e

funerário por excelência”, a serpente custodia o mistério da morte e da perenidade universal.

Todos estes aspectos estão presentes na invocação de Sycorax por Caliban: a mãe-serpente já fora associada à terra, e evoca, em seguida, uma totalidade cósmica (“Et je te retrouve partout”) em que se destaca a presença do elemento aquático (“Serpent! Pluie! Éclairs!”; “Dans l'œil de la mare qui me regarde sans sciller”). A identificação da mãe à terra não estaria completa, no entanto, sem que a este par simbólico se acrescentasse a noite,²⁸ em cujo interior se conciliam, admiravelmente, a extrema quietude com a iminência do movimento (“Dans l'œil de la mare qui me regarde sans sciller”; “Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend”), a total visão e o total faro com a ausência de focinho e a cegueira.

Ainda neste trecho, voltamos a perceber que a “animalidade” de Caliban não é senão uma arma para dar combate à animalidade que se encontra fora dele, aqui claramente representada pela Besta (a mesma Besta que, em *Une saison au Congo*,²⁹ é explicitamente identificada ao colonialismo). Vale notar que Caliban é advertido da presença do inimigo no momento mesmo em que se coloca, em sonho, numa postura claramente animal; por outro lado, desdobrando-se a inversão de atributos, a Besta tem “un bloc de rocher à la main”, ou seja, uma arma não animal, mas humana.

Capaz de projetar de volta sobre Próspero a animalidade que este lhe atribui, e de capitalizar esta mesma animalidade como um momento na recuperação de sua condição humana, Caliban dispõe ainda de outro recurso, derivado da aliança que, por intermédio de Sycorax, faz com a natureza. Pela palavra, pode invocar os seres da ilha em seu socorro e contra Próspero. E é nesta invocação que, em toda a sua variedade, manifesta-se uma fauna cuja característica mais marcante parece ser, ainda aqui, a agressividade. Inicialmente, tem-se a impressão de que tal prerrogativa não é apenas de Caliban: também Próspero aparenta detê-la, e pretende utilizá-la contra o escravo que se insurge:

Caliban vit, il conspire, il installe sa guérilla et toi, tu ne dis rien... Allons, occupe-toi de lui... *Vipères, scorpions, hérissons, toutes bêtes à dard et à venin*, ne lui ménage rien. Il lui faut un châtiment exemplaire! Ah! N'oublie pas la boue et les moustiques!

(UT III, 3, p. 71)

28 *Ibid.*, p. 363.

29 *Une saison au Congo*, p. 31. Lumumba fala a Mokutu: “Quant à ton histoire, si elle signifie que tu hais le colonialisme, la Bête, et que tu es décidé à la traquer avec moi, et à l'achever avec moi... alors ça va...”

25 *Ibid.*, III, 5, p. 87.

26 *Op. cit.*, p. 115.

27 *Op. cit.*, pp. 363 a 369.

Mas o acordo entre Próspero e a natureza é falso, e o escravo se vale disso. Ele também dispõe de uma parcela de natureza agressiva, de um arsenal semelhante, à primeira vista, ao de Próspero. É esta natureza que ele invoca nas canções entoadas durante a marcha revolucionária que pretende se organizar contra o senhor branco. É interessante destacar que mesmo as imagens de pássaros presentes nestes hinos não significam, como para Ariel, apenas a possibilidade de ascensão e vôo; embora também pássaros-asa, as aves de Caliban são sobretudo o “noir *picoreur* de la savane”, o “*incisif* colibri” que *penetra* uma corola (quanto ao colibri, é necessário ainda levar em conta sua significação particular dentro do folclore antilhano, em que ele aparece como um símbolo de resistência, associado à longa história das insurreições escravas³⁰). Um exercício revelador é o cotejo entre os dois trechos que seguem, o primeiro dos quais é enunciado por Ariel no momento em que recebe a liberdade, e o segundo por Caliban, que luta pela sua:

Là où la baie énivrante mûrit l'escale
pour le ramier sauvage

(UT III, 5, p. 83)

Ramier halte dans ces bois
Errant des fies c'est ici le repos
Le miconia est pillage pur
du sang violet de la baie mûre
de sang de sang barbouille ton plumage
voyageur!

(UT III, 2, p. 65)

Enquanto no primeiro caso a planta *prepara* o repouso para o pássaro, no segundo é o pássaro que *pilha* o fruto e o ensangüenta. A diferença entre

30 “Un tambour. Le grand rire du Vaudou descend des mornes. Combien, au cours des siècles, de révoltes ainsi surgies! Que de victoires éphémères! Mais aussi quelles défaites! Quelles répressions! Mains coupées, corps écartelés, voilà ce qui peuple les allées de l'histoire coloniale. Et rien de tout cela n'aurait passé dans le folklore? Vous connaissez le conte de Colibri. Colibri, contre qui se liguent le Cheval, le Boeuf, le Poisson-Armé et Dieu lui-même. Colibri et son fidèle compagnon: le tambour!”

(CÉSAIRE, Aimé et MÈNIL, René. “Introduction au folklore martiniquais”. In: *Tropiques* nº 4. Fort-de-France, janvier 1942. Reeditado em Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1978.)

A ligação do colibri com as insurreições escravas não é feita arbitrariamente pelos ensaístas de *Tropiques*; ela aparece com clareza no início do próprio “Conte Colibri”, tal como é apresentado por Lafcadio Hearn no mesmo número da revista:

Or donc, le Bon Dieu voulait faire une route et les nègres prétendaient ne savoir travailler qu'au son du tambour. Un seul tambour il y avait sur la terre: le tambour de Colibri.

ambas as atitudes fica bastante clara, se as relacionamos com a composição total dos dois personagens.

Mas o poder de Caliban ainda vai além. Diante das armas que Próspero assesta contra ele, o escravo mostra-se capaz de neutralizar a agressividade que lhe é dirigida, através de um processo de eufemização que transforma a picada, a mordida e a perfuração, o dardo, a febre e o veneno mobilizados por Próspero em língua favorável, em baba propiciadora “des songes charmants du futur.”³¹ Não deve surpreender que esta transformação — do dente em língua, do ouriço espinhoso em animal que se deixa acariciar, e da palavra que agride Próspero em instrumento de persuasão — seja seguida por uma outra, e que a fauna aliada de Caliban, embora conservando sua agressividade virtual, se revista de qualidades marcadamente eróticas. Tais qualidades, já as havíamos encontrado no “*incisif colibri*” que “au fond d'une corolle s'éjouit” e no pássaro que viola, pilhando-a e fazendo-a sangrar, a polpa do fruto maduro. Elas estão também presentes na lua, convertida em aranha carnosa e adormecida, e tratada por “mon velours”;³² no mar, animal emboscado, fêmea “pas tellement patiente”, ruminante “qui brusquement se réveille dans un tonnerre de Dieu et vous plaque au visage, la lançant des fins fonds de l'abysses, sa gifle de lessive hystérique”;³³ e ainda no vento, entidade masculina que vasculha as florestas “brisant les arbres, avec dans sa barbe, les bribes de leurs gémissements”.³⁴

À diferença de todas as “armas” descritas até aqui, e que vimos serem comuns, ao menos em aparência, a Próspero e a Caliban, esta faculdade de neutralização e erotização é privativa, de forma indiscutível, do personagem negro. Apenas ele, afinal, é verdadeiramente cúmplice da natureza, como o demonstra a intervenção de uma misteriosa voz, nascida da floresta tropical, que arregimenta os aliados do escravo.³⁵ Do mesmo modo, somente ele tem o poder de negar o “arsenal” de Próspero, transformando (e aqui não importa se em sentido “próprio” ou “figurado”, pois é a figuração que cria o sentido próprio do texto) a lama em invenção de Próspero e os mosquitos em um gás; a natureza, enfim, em antinatureza.³⁶

Esta ligação de Próspero com uma antinatureza nos capacita a entender de que modo ele se vincula a uma outra idéia: a idéia de morte. É ele, afinal de contas, que declara morta Sycorax, e agradece a Deus por poder fazê-lo.³⁷ Ele também que, para voltar a proclamar a animalidade de Caliban, afirma ser homem apenas aquele que sabe matar.³⁸ Não é por acaso

31 *Une tempête* III, 4, p. 74.

32 *Ibid.*, III, 4, p. 74.

33 *Ibid.*, III, 4, p. 76.

34 *Ibid.*, III, 4, p. 76.

35 *Ibid.*, III, 4, p. 73.

36 *Ibid.*, III, 4, pp. 75, 76, 77.

37 *Ibid.*, I, 2, p. 25.

que, para Caliban, Próspero é associado à figura do cão, como se verifica, por exemplo, no trecho abaixo:

Mais ta force, je m'en moque
comme de tes chiens, d'ailleurs
de ta police, de tes inventions

(UT III, 5, p. 88)

O cão, segundo Durand,³⁹ é quase sempre representado como um animal maléfico, e desempenha frequentemente um papel de símbolo funerário. Uma associação desse tipo faz parte, aliás, do imaginário antilhano, o que, ao lado da circunstância histórica do emprego dos cães na perseguição aos negros fugidos, tem certamente que ser tido em conta para a compreensão da imagem deste animal na obra de Césaire.⁴⁰

Seja como for, Próspero é, em *Une tempête*, o inventor da morte, e, como todas as outras, também esta sua invenção é passível de ser empregada contra ele. A última cena da peça nos mostra a aproximação da morte de Próspero, simbolizada por uma natureza em rebelião. Recorde-se que Caliban fora descrito por seu inimigo como sendo

semblable
à la sarigue qui pour mieux
mordre la main qui la tire de la nuit
se hisse au cordage de sa propre queue!

(UT III, 5, p. 91)

Ora, na cena seguinte, é o mesmo Próspero que fala:

C'est drôle, depuis quelque temps, nous sommes
ici envahis parades sarigues. Y en a partout...
Des pécaries, des cochons sauvages, toute cette
sale nature! Mais des sarigues surtout...⁴¹

(UT III, 5, p. 92)

38 *Ibid.*, III, 4, p. 79.

39 *Op. cit.*, p. 92.

40 Cf. o comentário de Lilian Pestre de Almeida sobre o "estranho título" de *Et les chiens se taisaient*, de Césaire. *Op. cit.*, p. 51.

41 Apesar de nos desviar deste trabalho, é talvez interessante comparar esta última cena de *Une tempête* com trechos de duas obras bastante diferentes entre si e do texto que analisamos. As passagens transcritas têm em comum o fato de se encontrarem no final das obras de que fazem parte, e alguma coisa mais, cuja descoberta deixamos, sem mais comentários, ao prazer do leitor.

I) Le soleil s'était caché. La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme; au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris; le vent ridait le Grand

Multiplicando-se os animais a que fora comparado, multiplica-se também Caliban. Acuado, Próspero atira em todas as direções, mas é inútil. O antigo escravo fundiu o seu grito aos ruídos da ilha, e o antigo senhor está cercado.

Naturalmente, nada permite afirmar, no final da peça, que um dos personagens tenha vencido: a visão que temos ao fim do texto é, ainda, uma visão de combate. Não obstante, o que fica claro é que este combate se tornou, para Próspero, uma luta infernal, ao passo que para Caliban ele continua a se apresentar como uma perspectiva de libertação. Tal é o sentido do grito final do escravo.

Em sua discussão com Ariel, Caliban prometera um apocalipse:

et cette île, mon bien, mon oeuvre, du haut de l'empyrée où
tu aimes planer, tu la verras sauter dans les airs, avec, je l'espère,
Próspero et moi dans les débris. J'espère que tu goûteras
le feu d'artifice: ce sera signé Caliban.

(UT II, 1, p. 38)

Uma palavra deve ser destacada neste trecho: *débris*. Trata-se do título de um poema de Césaire,⁴² e aparece de novo na rubrica final de *Une tempête*:

*On entend au loin parmi le bruit du ressac et des piailllements
d'oiseaux les débris du chant de Caliban.*

(UT III, 5, p. 87)

Ora, para Próspero, a cena final é uma cena de apocalipse: o seu mundo, pelo menos, entrou em decomposição.

Lac de petites vaguelettes, comme un lac; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui, sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne, semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée, et m'aidaient à mieux comprendre la contradiction que c'est de chercher dans la réalité des tableaux de la mémoire, auxquels manquerait le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité que j'avais connue n'existait plus.

(PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard, 1954, p. 509)

II) Et bien tant pis! Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant.*) Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, et je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas! — Rideau.

(IONESCO, Eugène. *Rhinocéros*. Paris, Gallimard.)

42 CÉSAIRE, Aimé. "Débris". In: *Les armes miraculeuses*. Paris, Gallimard, 1970. Cf., para uma leitura do poema, ALMEIDA, Lilian Pestre de e PORTO, Maria Bernadette Veloso, "Débris". In: *Présence Francophone* nº 17.

Se o combate ainda não terminou, pode-se já dizer, e nas palavras do próprio Próspero (que ficam servindo de conclusão):

Décidément, c'est le monde renversé.

(UT III, 5, p. 87)