



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA - INGLÊS**

MARIA OLIVEIRA BOAVENTURA DOS SANTOS

**LUZ, CÂMERA, CALIBAN: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DA
PERSONAGEM DE *A TEMPESTADE* A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM,
PODER E IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL.**

Salvador
2022

MARIA OLIVEIRA BOAVENTURA DOS SANTOS

**LUZ, CÂMERA, CALIBAN: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DA
PERSONAGEM DE *A TEMPESTADE* A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM,
PODER E IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL.**

Trabalho de Conclusão de curso na modalidade Monografia apresentado ao curso de Língua Estrangeira Moderna – Inglês da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador
2022

Aos meus amores, que são tantos

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por me apoiar incondicionalmente, sonhar comigo todos os meus sonhos, me lembrar todos os dias o que há de melhor em mim e pelo amor que me transborda por inteiro.

À meu pai (*in memoriam*), pelas doces lembranças de nossas brincadeiras e por olhar sempre por mim.

À minha orientadora, professora Elizabeth Ramos, pela generosidade, pela inspiração e por acreditar em mim.

Aos meus companheiros de pesquisa, Matheus, Miriam e Clara (minha amiga-irmã), por dividirem comigo cada epifania, reflexão, riso e afeto durante esse caminho.

À meu avô, meu véinho quase centenário, por todo aprendizado, carinho e fdocas.

À minha avó, por todo estímulo e amorosidade.

Às minhas irmãs, pelo suporte, torcida e sessões divertidíssimas de cinema.

Aos meus tios, pelo incentivo.

À minha amiga Dara Lanzotti, por ter sido minha dupla inseparável e dividir comigo todas as dificuldades e alegrias dessa jornada.

Às minhas amigas Luiza e Luciana, pelo afeto e cumplicidade durante a realização desse trabalho.

Às professoras Josenildes Freitas, Samira Soares, Amanda Julieta, Denise Carrascosa e Lívia Natália, pelas excelentes aulas e discussões que muito me inspiraram.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a construção deste trabalho.

RESUMO

A presente monografia se insere no campo dos Estudos de Tradução, tendo como objeto de estudo a peça *A Tempestade* (1611), escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, e a adaptação cinematográfica *A Tempestade* (2010), dirigida pela diretora estadunidense Julie Taymor. Compreendendo a inexistência da neutralidade discursiva e interpretativa e apontando a linguagem como mecanismo operacional de poder, a pesquisa busca através dos estudos desconstrutivistas da tradução, e sob a luz dos estudos culturais e teoria crítica contemporânea identificar as influências da relação entre imagem, poder e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas do sujeito Caliban, na adaptação fílmica *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010). Para isso, num primeiro momento realizaremos uma breve contextualização histórica, política, social e biográfica do cenário teatral londrino e do dramaturgo William Shakespeare amparados por Margort Berthold (2001), Anthony Burgess (1996), Bill Bryson (2007), Lisa Hilton (2016) e Jacques Le Goff (1996). Em seguida apresentamos o enredo da peça, o contexto sociopolítico na qual a peça estava inserida, principais características, resumo da obra e análise do processo de construção da personagem através das contribuições de Barbara Heliodora (2017), Harold Bloom (1996), David Howard (2002), Homi Bhabha (1998), Bertold Brecht (1975) e Albert Memmi (1960). Então, discorreremos sobre a construção do cânone e a criação de novas obras a partir das peças shakespearianas e a necessidade de coexistência e diálogo entre literatura e cinema sem hierarquização, conduzidos pelos textos de Pierre Bourdieu (2006), Harold Bloom (2001), Bárbara Heliodora (2001), Walter Benjamin (1935), Rosemary Arrojo (2007), Ferdinand de Saussure (1916), Geoffrey Bennington (2015) Jacques Derrida (1967), Roland Barthes (1988) e Linda Hutcheon (2006). E por fim, discutimos o processo de adaptação como apropriação e recriação e analisamos a relação entre poder, imagem e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas de Caliban a fim de promover uma disputa de narrativa, guiados pelas reflexões de Cida Bento (2002), Stuart Hall (2016), Giorgio Agamben (2009) Friedrich Nietzsche (1874), Michael Foucault (1999), Gilles Deleuze (1991), Achille Mbembe, Patricia Hill Collins (1990), Chimamanda Adiche (2019), Audre Lorde (1980), Franz Fanon (1968).

Palavras-chave: *A Tempestade*; Caliban; Poder; Imagem; Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

The monograph here presented is within in the field of Translation Studies and comprehends, as its research objects, the play *The Tempest* (1611), written by the English playwright William Shakespeare, and the film adaptation *The Tempest* (2010), directed by the American director Julie Taymor. Understanding the inexistence of discursive and interpretative neutrality and pointing to language as an operational mechanism of power, the research seeks through the deconstructivist studies of translation, and under the light of cultural studies and contemporary critical theory to identify the influences of the relationship between image, power and sociocultural imaginary in the interpretative possibilities of Caliban, in the film adaptation *The Tempest* (Julie Taymor, 2010). For this, in a first moment we present a brief historical, political, social and biographical contextualization of the London theatre scene and the playwright William Shakespeare supported by Margort Berthold (2001), Anthony Burgess (1996), Bill Bryson (2007), Lisa Hilton (2016) and Jacques Le Goff (1996). Then we present the plot of the play, the sociopolitical context in which the play was set, main characteristics, summary of the work, and the analysis of the process of character construction through the contributions of Barbara Heliadora (2017), Harold Bloom (1996), David Howard (2002), Homi Bhabha (1998), Bertolt Brecht (1975), and Albert Memmi (1960). After that, we discuss the construction of the canon and the creation of new works from Shakespearean plays and the need for coexistence and dialogue between literature and cinema without hierarchization, led by texts of Pierre Bourdieu (2006), Harold Bloom (2001), Bárbara Heliadora (2001), Walter Benjamin (1935), Rosemary Arrojo (2007), Ferdinand de Saussure (1916), Geoffrey Bennington (2015) Jacques Derrida (1967), Roland Barthes (1988) and Linda Hutcheon (2006). And finally, we discuss the process of adaptation as appropriation and recreation and analyze the relationship between power, image and sociocultural imaginary in the interpretative possibilities of Caliban in order to promote a dispute of narrative, guided by the reflections of Cida Bento (2002), Stuart Hall (2016), Giorgio Agamben (2009) Friedrich Nietzsche (1874), Michael Foucault (1999), Gilles Deleuze (1991), Achillie Mbembe, Patricia Hill Collins (1990), Chimamanda Adiche (2019), Audre Lorde (1980), Franz Fanon (1968).

Key Words: *The Tempest*; *Caliban*; Power; Image; Intersemiotic Translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura de Caliban, Stephano e Trínculo	34
Figura 2 – Desenho de Caliban	34
Figura 3 – Estrutura da aura	44
Figura 4 – <i>Mona Lisa</i> , Da Vinci	46
Figura 5 – <i>Mona Lisa</i> no Louvre	46
Figura 6 – Releituras <i>Mona Lisa</i>	47
Figura 7 – Camiseta <i>Mona Lisa</i>	47
Figura 8 – Cartaz <i>A Tempestade</i>	50
Figura 9 – Próspera e Miranda	58
Figura 10 – Cena velório	58
Figura 11 – Cena de expulsão de Próspera e Miranda	59
Figura 12 – Próspera no laboratório	59
Figura 13 – Miranda (corpo inteiro)	61
Figura 14 – Miranda (rosto)	61
Figura 15 – Miranda nas pedras	61
Figura 16 – Sequência cenas pedra	62
Figura 17 – Caliban (corpo inteiro)	63
Figura 18 – Caliban (rosto)	63
Figura 19 – Caliban (movimentação)	63
Figura 20 – Próspera, Miranda e Caliban	64
Figura 21 – Próspera e Miranda (confronto com Caliban)	64
Figura 22 – Capa Desdemona	65
Figura 23 – Caliban com olhos marejados	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Descrições físicas	32
Quadro 2 – Descrições de índole	34
Quadro 3 – Descrições de faculdades intelectuais e saberes	35
Quadro 4 – Descrições de expropriação do corpo e objetificação	37
Quadro 5 – Descrições comportamentais	38
Quadro 6 – Descrições de local de servidão	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ARMANDO UMA TEMPESTADE	14
1.1 Abrem-se as cortinas do drama inglês	14
1.2 O Teatro Elisabetano	16
1.3 Shakespeare entra em cena	19
2 CAI UMA TEMPESTADE	23
2.1 <i>A Tempestade</i> shakespeariana	23
2.1.1 A bordo de um navio no mar: ouve-se ruído de tempestade, trovões e raios	24
2.2 Quem é Caliban?	31
2.2.1 Descrições físicas	31
2.2.2 Descrições de índole	34
2.2.3 Descrições de faculdades intelectuais e saberes	35
2.2.4 Descrições de expropriação do corpo e objetificação	36
2.2.5 Descrições comportamentais	38
2.2.6 Descrições de lugar de servidão	39
3 CAI OUTRA TEMPESTADE	41
3.1 Cânone, aura e universalidade ocupam o mesmo palco?	41
3.2 Seguindo esse olhar desconstrutivista sobre a tradução	47
4 QUEM SOBREVIVER, VERÁ	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

As traduções de textos literários em outras produções artísticas, expressam a voz de um Outro sujeito, que trará no seu processo de leitura, interpretação e recriação, elementos de resistência ou reafirmação de discursos que perpassam a obra de partida. Dessa forma, ocorre a apropriação do texto pelo receptor-tradutor, que diante da infinidade de possibilidades interpretativas que a obra aberta possibilita (ECO, 1962), reestrutura narrativas que atravessam idiomas, tempos, histórias e sociedades, como destacado por Rosemary Arrojo:

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos [...] Além de ser fiel à nossa concepção de poesia e à nossa concepção de tradução, a tradução de um poema deve ser fiel também aos objetivos que se propõe. (ARROJO, 2007, p.44-45)

Frente a essas possibilidades, observamos a tendência exponencial que clássicos do cânone literário possuem em ser adaptados para diferentes meios, principalmente o cinema, sendo William Shakespeare, consagrado dramaturgo inglês, considerado um dos autores mais traduzidos e adaptados. Possuindo uma vasta disposição de personagens e enredos, suas obras que atravessam mais de quatro séculos, são frequentemente observadas e resgatadas sob o olhar de diferentes abordagens críticas, entretanto, a peça *A Tempestade* (1611) e mais especificamente sua personagem Caliban, nos chamou especial atenção ao serem adaptados pela diretora estadunidense Julie Taymor em um filme de título homônimo no ano de 2010.

A peça escrita no século XVII, possui em seu enredo traços do contexto histórico de expedições marítimas para Américas e África. O caráter "exótico", místico e predatório que envolvia a invasão e exploração do Novo Mundo conferiu ao Romance - classificação dada às peças shakespearianas com início típico de uma tragédia e desfecho harmonioso, com tom conciliatório - uma natureza fantasiosa, metafórica e política.

Na trama, Próspero, Duque de Milão e poderoso mago, é traído por seu irmão Antônio, que apoiado pelo Rei de Nápoles, arquiteta um plano para lhe tomar o Ducado. Como parte do plano, Próspero e sua filha Miranda deveriam ser deixados à deriva em um barco condenado. Surpreendentemente, a pequena embarcação consegue aportar em uma ilha habitada por seres fantásticos, como Ariel e Caliban, herdeiro da ilha. Próspero se apossa da ilha e de tudo e todos que nela habitam. Após 12 anos, o mago provoca uma grande tempestade para naufragar o navio em que estão seu irmão, o Rei de Nápoles e outros membros da corte, levando assim, os traidores ao seu encontro para que possa executar a sua vingança.

No filme, escolhas tradutórias relacionadas à racialização da personagem de Caliban e à mudança de gênero da personagem de Próspero se somatizam na reafirmação de imagens de controle (COLLINS, 2019) e mitos que compõe uma narrativa hegemônica racista e fundamental para a manutenção de uma estrutura social que sobrevive da espoliação da memória, história e humanidade de pessoas negras e povos originários.

Caliban é descrito por quase todas as personagens da peça como uma criatura má, horrenda e bestial; sempre associado a brutalidade e subordinação. A construção da sua imagem, que na peça transitava entre a fantasia de uma criatura híbrida e a exotização do nativo, ganha também o recorte racial quando é interpretado por um ator negro no cinema. Essa imagem que até então era imaginativa, se materializa em um corpo-imagem marcado por estereótipos de insensibilidade, crueldade, ignorância, ardisosidade e perigo associados a homens negros e difundidos no imaginário sociocultural como uma forma de controle desses sujeitos e das narrativas vinculadas a eles.

Diante dessa contextualização, o estudo aqui proposto orienta-se para a seguinte questão de pesquisa: quais são as influências da relação entre imagem, poder e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas do sujeito Caliban, na adaptação fílmica *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010)?

A monografia tem como objetivo, através dos estudos desconstrutivistas da tradução, e sob a luz dos estudos culturais e teoria crítica contemporânea identificar as influências da relação entre imagem, poder e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas do sujeito Caliban, na adaptação fílmica *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010). Para alcançar esse objetivo, faz-se necessária uma

contextualização histórica e sociocultural da escrita da peça e da construção da obra shakespeariana como cânone; a relação entre estudos de tradução cultural desconstrutivistas e os debates da teoria crítica contemporânea sob perspectiva pós-estruturalista para o estudo da adaptação fílmica de *A tempestade*; a associação do processo interpretativo da obra às relações entre imagem, poder e imaginário sociocultural; a investigação das questões de raça e colonialidade que atravessam a personagem Caliban de *A Tempestade*.

Sendo assim, o projeto de pesquisa em questão busca recobrar a inexistência da neutralidade discursiva e interpretativa, apontando a linguagem como mecanismo operacional de poder.

Para Stuart Hall,

O significado flutua. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de 'fixação' é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles. (HALL, 2016, p.143)

Na contemporaneidade, a posição subalternizada a qual Caliban foi subjugado, apesar de ainda ocupar um espaço como discurso hegemônico, também é atravessada por debates dentro de uma perspectiva crítica onde é possível questionar quem são os responsáveis pelas narrativas que controlam o imaginário sociocultural reproduzido nas artes, para que servem e como afetam na construção de sujeitos. O estudo possibilita novas leituras sobre textos clássicos e letramentos sociais e raciais que são caros para os sujeitos e identidades minoritárias que se veem representados por essa personagem. A pertinência desta pesquisa pode ser atribuída à capacidade de enriquecer o espaço de disputa de narrativas envolvendo a personagem proposta por outros pesquisadores como por exemplo as reflexões que trazem Caliban como a figura do oprimido, de Augusto Boal ou como representante das Américas ao lado de Macunaíma.

Para fins de organização, a monografia está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo realizaremos uma breve contextualização histórica, política, social e biográfica do cenário teatral londrino e do dramaturgo William Shakespeare amparados pelos trabalhos documentais de Margort Berthold (2001), Anthony Burgess (1996), Lisa Hilton (2016), Bill Bryson (2007) e nas observações de Luiz Pita (2014), Rodrigo Lacerda (2021) e Jacques Le Goff (1996).

No segundo capítulo apresentaremos a peça *A Tempestade* em dois momentos: o primeiro será a partir do contexto sociopolítico na qual a peça estava inserida, suas principais características, possíveis influências, relação com a vida do dramaturgo e resumo da obra. O segundo se dará através da análise do processo de construção da personagem Caliban a partir de quadros contendo descrições físicas, psicológicas e sociais extraídas de falas da peça. Para isso será utilizada a tradução de *A Tempestade* realizada por Barbara Heliodora (2017), bem como suas contribuições somadas às de Harold Bloom (1996), David Howard (2002), Edward Mabley (2002), Rosane Cardoso (2020), Viviane Sbruzzi (2020), Homi Bhabha (1998), Bertolt Brecht (1975) e Albert Memmi (1960).

No terceiro capítulo discorreremos sobre os passos e enclaves entre a construção do cânone e a criação de novas obras a partir das peças shakespearianas, refletiremos acerca da necessidade de coexistência e diálogo entre literatura e cinema sem hierarquização. Essa discussão será conduzida a partir dos textos de Roger Manvell (1971), Marcel Silva (2011;2013), Pierre Bourdieu (2006), Harold Bloom (2001), Bárbara Heliodora (2001), Walter Benjamin (1935), Rosemary Arrojo (2007), Ferdinand de Saussure (1916), Geoffrey Bennington (2015) Jacques Derrida (1967), Roland Barthes (1988) e Linda Hutcheon (2006).

No quarto capítulo, discutiremos o processo de adaptação como apropriação e recriação que dialoga com as insurgências do sujeito contemporâneo em afastar-se da inércia de uma recepção passiva e não reflexiva de discursos produzidos pela literatura, e em especial, pelo cinema. Para isso, realizaremos uma conceituação e análise da relação entre poder, imagem e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas de Caliban no filme *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010), a fim de promover uma disputa de narrativa. A discussão e análise serão guiadas pelas reflexões de Djamila Ribeiro (2020), Cida Bento (2002), Stuart Hall (1973;2000;2016), Giorgio Agamben (2009) Friedrich Nietzsche (1874), Michael Foucault (1999; 2006; 2012), Gilles Deleuze (1991), Achille Mbembe, Pierre Bourdieu (1992), Patricia Hill Collins (1990), Winnie Bueno (2009), Chimamanda Ngozie Adiche (2019), Audre Lorde (1980), Franz Fanon (1968), e Bertolt Brecht (1975).

1 ARMANDO UMA TEMPESTADE

No sentido de possibilitar maior compreensão dos objetos analisados nesta monografia, o primeiro capítulo contempla uma breve contextualização histórica, política, social e biográfica do cenário teatral londrino e do dramaturgo William Shakespeare.

1.1 Abrem-se as cortinas do drama inglês

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2001, p.1)

Em um movimento cíclico de condenação e aproximação da arte, a Igreja Cristã apropriou-se da prática teatral greco-romana – originada como atividade artística-ritualística, e até então, condenada no continente pela própria Igreja devido às práticas vilipendiosas no final do Império Romano de exhibições sexuais, execuções públicas e “prostituição da arte” (BURGUESS, 1996) durante as encenações – como ferramenta catequizadora na Inglaterra. A dramatização possuía grande potencial de penetração em diferentes camadas da sociedade, principalmente naquelas que a Igreja não conseguia alcançar, sendo assim, seria através do didatismo e populismo do teatro que os ensinamentos cristãos passariam a ser difundidos.

A trajetória do drama na Inglaterra inicia-se com os chamados Milagres (*Miracle Plays*), dramatizações realizadas por membros do clero nas igrejas acerca das passagens e personagens do Evangelho. A popularidade das peças superou as proporções imaginadas, levando as encenações para os pátios das igrejas e posteriormente para as ruas da cidade e caravanas, iniciando a contragosto do clero, o processo de secularização do drama – movimento de perda do monopólio da Igreja sob a prática teatral; interesse de não-religiosos na participação e produção das peças como entretenimento e arte, sem fins doutrinários. O processo de secularização pode ser descrito como se segue.

No século XIV, surge o segundo tipo de drama sacro, os Mistérios (*Mystery Plays*, podendo ser oriundo do francês *métier* e do italiano *metiere* – “ofício”;

“profissão”). De acordo com Anthony Burgess (1996), essas dramatizações realizadas por guildas – associações de trabalhadores qualificadas em um ofício (e.g, alfaiates, comerciantes, ferreiros) – ocorriam em ciclos de peças baseadas em trechos bíblicos para a comemoração de *Corpus Christi*. Cada associação possuía uma carroça ornamentada – uma espécie de carro alegórico – que serviria de palco móvel para a encenação da passagem bíblica escolhida em diferentes pontos da cidade durante a festividade.

Na terceira categoria de peças religiosas, cada vez mais secularizada, encontravam-se as Moralidades (*Morality Plays*). A natureza dessa categoria, diferente das anteriores, não se encaixava nas temáticas religiosas ou em momentos de festividades. Através de um apelo dramático de muito impacto, sua função era transmitir lições de moral, provocar reflexões e chamar atenção para os valores, vícios e atitudes terrenas. O sucesso das peças de Moralidade marca o triunfo da secularização, ou seja, a possibilidade de construções dramáticas desvinculadas da obrigatoriedade de servir ao ambiente e questões religiosas – essa temática continuará aparecendo no Teatro Inglês como elemento dramático, porém sem ser substancial para a trama.

Quanto maior o interesse do povo, mais artistas mambembes apareciam aventurando-se em encenações pelas estradas, praças e pátios internos de hospedarias. Assim os atores, até então sem patrocinadores ou organização oficial, formavam suas trupes para criação, produção e venda de novos espetáculos. O teatro não mais se restringia às camadas populares, nobres entusiastas do teatro passaram a contratar os saltimbancos para entreter eventos em seus casarões com breves apresentações, os chamados Interlúdios. Esse seria o primeiro passo para a transformação dos pequenos grupos em grandes companhias de teatro como *The Admiral’s Men*, de Lorde Almirante e *Lord Chamberlain’s Men*, de Lorde Chamberlain patrocinadas posteriormente por mais membros da nobreza e realeza, como a Rainha Elizabeth I e seu sucessor Rei Jaime I. Começaria ali também, o processo de oficialização do ofício de ator, já o patrocínio para além de possibilitar as encenações, garantiria a integridade dos atores, pois estando a serviço e sob a “tutela” desses nobres, não mais seriam enquadrados por “vagabundagem” ou outra contravenção.

Apesar de as peças de Moralidade terem sido mais aclamadas pela sociedade do que as suas antecessoras, o viés educativo e instrutivo das noções de moralidade evidenciava a necessidade e o desejo da população em vivenciar a dramatização de

uma nova temática: a humanidade. Assim, a subjetividade será muito explorada durante o período do Teatro Elisabetano, principalmente por Shakespeare.

1.2 O Teatro Elisabetano

O Reinado de Elizabeth I (1533–1603) marcou o ingresso da Inglaterra na Idade Moderna, período caracterizado pelas descobertas e inovações científico-tecnológicas. A recuperação de uma economia esfacelada e o restabelecimento do prestígio inglês, se tornariam possíveis graças ao início das grandes explorações geográficas que introduziram a prática colonizatória e espoliativa sobre as Américas e África, através do processo de expansão marítima. A invasão desses territórios foi determinante para a consolidação do mercantilismo – prática que fortaleceu a burguesia e os monarcas absolutistas por meio do acúmulo de riquezas oriundas de metais preciosos, comercialização de produtos, manufaturas e grandes exportações – e a dominação política, econômica, cultural e religiosa da Inglaterra sobre outras formações sociais. A historiadora teatral Margot Berthold examina a presença cada vez mais integrada do teatro à sociedade inglesa:

O teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional. O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano. À força de seus dramaturgos correspondia a resposta criativa da audiência. (BERTHOLD, 2001, p.312)

Para além da estabilidade econômica, a conclusão da ruptura com a Igreja Católica, iniciada por Henrique VIII, e a consolidação do Anglicanismo somadas à vitória sobre Felipe II de Espanha e de sua Invencível Armada (1588), garantiram à Inglaterra o prestígio de uma potência em crescimento exponencial. Margot Berthold (2001), destaca que “o teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada. Os atores tornaram-se, nas palavras de Hamlet, “as abstratas e breves crônicas do tempo”, isto é, o contexto histórico-social da Inglaterra seria controversamente encenado no teatro, ora com bajuladoras homenagens e tributos engrandecedores, ora com sátiras e críticas aos governantes e sociedade. A história serviria ao teatro e o teatro serviria a história.

A chegada do humanismo renascentista que já atravessava a Europa, direcionou o olhar da Inglaterra ainda mais para si. Em uma passagem de *Elizabeth I: Uma Biografia*, Lisa Hilton menciona algumas transformações dessa fase:

"Renascença" significa, claro, "renascer", e o que renasceu durante o período em questão não foi somente o estudo clássico das antigas Grécia e Roma, redescoberto no período, mas "uma renovada afirmação do humano" que afetou não somente as obras de arte (a associação mais popular que se faz do Renascimento), mas também a política, a medicina, a vida civil, a educação, a guerra, a arquitetura e, finalmente, a religião. [...] (HILTON, 2016, p.10)

Esse período histórico e ao mesmo tempo movimento cultural, proporcionou à sociedade um novo olhar sobre a própria existência. Regido pelo antropocentrismo, racionalismo e cientificismo, ressaltava a importância do homem como um ser provido de inteligência e de capacidade crítica, afastando-se ainda mais da Igreja e da crença em Deus como centro do mundo. Esse afastamento religioso, distanciava também a concepção pecaminosa dos prazeres e conquistas da vida, sendo assim, o ser humano buscou afirmar a sua própria personalidade, descobrir e aperfeiçoar seus talentos, alcançar a fama e satisfazer suas ambições. A razão humana e a ciência receberam destaque, e seriam responsáveis por toda a produção de conhecimentos sobre o mundo e o ser humano, que se tornou o centro do universo e do pensamento do próprio homem.

Durante esse período, os artistas foram inspirados principalmente pelos estudos nos campos de literatura e mitologia desenvolvidos por pensadores clássicos greco-romanos, provocados pelas inquietações sobre a complexidade e a beleza humana, a exemplo do mergulho no teatro psicológico de Eurípedes e nas grandes obras viscerais de Sêneca. Sobre a obra do filósofo romano, Dr. Luiz Fernando Dias Pita salienta:

Enfim, Sêneca pratica um teatro cruel, cáustico, que ora denuncia, sem muitos disfarces, os males de sua sociedade; ora retoma antigas narrativas conferindo-lhes cores aberrantes, ou apresentando cenas de sangue, que não seriam representadas ou representáveis ao tempo de sua redação. Os textos de Sêneca distorcem, desconstruem ou destroem mitos consagrados da história antiga – recorde-se o sacrifício de Astíanax por Ulisses, em *As troianas*. (PITA, 2014, p.3)

Para além das marcantes temáticas dos dramas de Sêneca, os dramaturgos elisabetanos também receberam sua influência quanto à forma de suas composições,

ao se debruçarem sobre o verso branco – versos que não apresentam esquemas de rima, mas que possuem métrica.

Sêneca está presente até mesmo no veículo que Sackville e Norton escolheram para seus diálogos – o *blank verse* (o "verso branco"). O conde de Surrey traduzira Virgílio nesse novo veículo, e sua tradução fora publicada cinco anos antes de *Gorboduc*. Deve ter parecido para Surrey e para seus seguidores que o verso sem rima era o melhor veículo para transmitir o latim. Os primeiros esforços dos autores que usavam o verso branco não se assemelham de forma alguma à música nobre e aos ritmos majestosos dos escritores romanos, mas o verso branco é um veículo difícil, e foi preciso dois gênios – Marlowe e Shakespeare – para mostrar o que se podia fazer com ele. (BURGESS, 1996, p. 75)

O alvoroço do teatro passou a mobilizar cada vez mais profissionais e cidadãos interessados na arte. Conquistando um público cativo que se deslocava para acompanhar as peças itinerantes, os grupos de atores decidiram fixar seus espetáculos em um só lugar com a construção de espaços físicos próprios para as apresentações.

[...] Aqui temos o germe do teatro elisabetano – um edifício que não se distinguia da arquitetura de uma hospedaria, quatro lados do edifício dando para um grande pátio, com o palco no fundo do pátio. Um terço das galerias (ou varandas), que conduziam originalmente para os quartos de dormir, fornecia os lugares para os “mais afortunados”, enquanto as pessoas comuns ficavam no pátio. Os velhos serviços das hospedarias eram mantidos, na forma de bebidas de refresco, e os próprios nomes desses novos teatros sugeriam sua origem como hospedarias – O Touro Negro, O Cisne, A Rosa e assim por diante. (BURGESS, 1996, p. 81).

Tal qual a descrição de Burgess, o primeiro teatro – *The Theatre* – foi construído em 1576 por James Burbage – diretor da companhia Leicester – em uma área fora da cidade de Londres, longe da censura e das proibições das autoridades locais. Inspirados no sucesso do *The Theatre* e no movimento artístico que borbulhava, mais teatros como *The Curtain* (1577), *The Rose* (1587), *The Swan* (1597), *The Globe Theatre* (1599) de Shakespeare, *Fortune Theatre* (1600) e *Red Bull* (1604) surgiram nas décadas seguintes.

1.3 Shakespeare entra em cena

O terceiro dos oito filhos de John Shakespeare – próspero lubeiro, subprefeito de Stratford e posteriormente comerciante de lãs –, e de Mary Arden – filha de um rico proprietário de terras –, William Shakespeare nasceu em abril de 1564, na pequena cidade de Stratford-upon-Avon, Inglaterra. Segundo Bryson (2007), ainda criança, estudou na *Grammar School* – onde teria sido formalmente alfabetizado, adquirido conhecimentos religiosos e aprendido latim através de grandes clássicos literários que posteriormente iriam influenciar seus trabalhos. Em razão de uma crise financeira que se abateu sobre sua família, foi levado a trabalhar no comércio do pai e interromper seus estudos por volta dos 14 anos de idade. Aos 18 anos, casou-se com Anne Hathaway, de 26 anos, e juntos tiveram três filhos: a primogênita Susanna Hall e os gêmeos, Judith e Hamnet.

Após o batizado dos gêmeos, em 1585, raríssimos registros foram encontrados sobre Shakespeare até sua reaparição, já na cena teatral londrina, em 1592. Essa lacuna histórico-bibliográfica ficou conhecida como “os anos perdidos de Shakespeare”.

Os vestígios de sua chegada em Londres revelam o sucesso fulminante da trajetória de William Shakespeare como ator, ofício que exerceu ao longo de toda carreira. Seus primeiros trabalhos publicados foram os longos poemas *Vênus e Adônis* (1593) e *O Estupro de Lucrecia* (1594) em homenagem ao conde Henry Wriothesley, um de seus patronos. Durante o período em que esteve afastado dos palcos, devido à peste que assolava o continente, Shakespeare conquistou o público com seus sonetos, que totalizaram 154 até o final de sua carreira. Em 1594, com a reabertura dos teatros, o Bardo – forma como era chamado em referência aos antigos contadores e cantadores de histórias da Europa – uniu-se a atores de outras companhias, para a criação da companhia *Lord Chamberlains’s Men*, patroneada pelo primo da rainha, Henry Carey, Primeiro Barão de Hudson e então Lorde Chamberlain – funcionário da mais alta patente da casa real.

A companhia acompanhou as mudanças políticas do país, passando por modificações de administração e nome. A primeira transição ocorreu após a morte de seu patrono Henry Carey, cujo posto foi assumido por seu filho George, Segundo Barão de Hudson. Em pouco tempo a companhia passou a chamar-se *Lord Hudson’s Men*, até que George assumiu o posto de Lorde Chamberlain, retomando o nome

original da companhia. A segunda transição deu-se devido à mudança de reinado. Após a morte da Rainha Elizabeth I, seu sucessor, Jaime I, tornou-se o patrono da *Lord Chamberlains's Men*, rebatizando-a como *The King's Men* (Os Homens do Rei). William, sócio e dramaturgo regular da companhia, permaneceu nela por toda sua carreira, além de tornar-se sócio do famoso teatro *The Globe* e também do teatro *Blackfriars*.

Como dramaturgo, Shakespeare escreveu cerca de 38 peças divididas em quatro grandes categorias: peças históricas, comédias, tragédias e romances. Envolto por inúmeros acontecimentos geopolíticos, intrigas locais, movimentos artísticos e o crescente interesse pelos dramas humanos, Shakespeare possuía um público atento, rigoroso e voraz que ansiava por novidades e por conhecer, pensar e deleitar o mundo através de suas encenações, como destaca Burgess:

[...] Essa plateia tinha de receber o que queria e, sendo uma mistura, queria coisas variadas - ação e sangue para os iletrados, belas frases e engenho para os alfomadinhas, humor sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para todos, Shakespeare dá todas essas coisas, nenhum outro dramaturgo jamais conseguiu dar tanto. (BURGESS, 1996, p.92)

Suas peças históricas faziam parte de um processo de construção da memória e do imaginário da Inglaterra. Dramatizando guerras, reinados, conspirações, tratados, decadência de governos, jogos de poder e conquistas, o escritor construiu e reconstruiu momentos importantes para o fortalecimento de uma identidade nacional e exportação de uma nação gloriosa. A apropriação do teatro como mecanismo de registro imortalizador e reproduzidor de um tempo, dialoga com a consideração do historiador francês, Jacques Le Goff, sobre a memória: “a memória é crucial, tanto por sua importância ímpar e fundamental nos modos de organização da identidade humana, quanto por essa organização realizar-se a partir do cruzamento entre as suas manifestações na esfera individual e coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 11). Desse modo, a história dramatizada poderia sobrepor-se ou pelo menos disputar lugar com a realidade na memória de seu povo, de seus aliados, inimigos e povos que seriam colonizados e doutrinados a partir da cultura, da literatura e da história da Inglaterra.

Diferentemente das peças históricas, as comédias e tragédias do Bardo possuem seu lócus dramático fora do território inglês, por muitas vezes em países

como Itália, Dinamarca, França e Áustria. Esse reposicionamento geográfico possibilitava uma representação mais satírica e crítica das monarquias, nobreza e outras esferas da sociedade. Suas comédias, construídas com múltiplos núcleos que se enlaçam e sobrepõem, possuem como presença cativa jovens amantes que lutam para superar a todo custo as dificuldades, em geral impostas pelos pais, e ficarem juntos. Em meio a conflitos internos e externos, as personagens estão sempre girando em um movimento de união e separação, até que encontram o que o crítico canadense Northrop Frye denominou *green world* – lugar quase mágico onde todos os problemas podem e serão resolvidos – para então, finalmente alcançarem o seu tão esperado final feliz.

As famosas tragédias shakespearianas reconstróem os “personagens de papelão” (BURGESS,1996, p.70), isto é, abstrações personificadas e alegorias – como inveja, sabedoria, culpa e ambição – das peças de moralidade, em uma luta moral dentro de um ser humano vivo (BURGESS,1996, p.71). O escritor Rodrigo Lacerda, em uma de suas reflexões no livro *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe, exemplifica* de forma bem imagética como eram feitas, desde a idade média, essas alegorias internalizadas pelas personagens dramáticas:

O teatro medieval, inglês ou não, lembra, na sua essência, alguns desenhos animados a que eu assistia quando criança. Tom, Jerry, Pica-Pau, Perna longa e Patolino às vezes ficavam divididos entre fazer o Bem ou o Mal. Nessas horas, em um de seus ombros pousava um anjinho e, cochichando, estimulava-os a uma boa ação qualquer. No outro, pousava um demoninho que, também ao pé do ouvido, procurava atraí-los para o pecado, acontecia a mesma coisa, *mutatis mutandis*, com os protagonistas do drama medieval, fosse na sua vertente religiosa hardcore ou no velo moralizante e secular. Bondades e maldades, vícios e virtudes ganhavam corpo no palco e se enfrentavam em uma batalha pela alma do homem comum, predominantemente passivo, ou reativo, e no fim das contas pouco dono do próprio destino. (LACERDA, 2021, p.108)

Possuindo como uma de suas características mais marcantes a ausência do maniqueísmo, Shakespeare desenvolve suas tragédias em torno de uma tensão entre os valores apolíneos e dionisíacos. Toda a dualidade simplista do “eu sou isso **ou** aquilo” é substituída pelo caos, complexidade e liberdade do “eu sou **e** aquilo”, a coexistência dos contrastes – nunca oposição – entre razão, emoção e instinto são internalizados em suas personagens.

As tramas dos heróis trágicos desenvolvem-se em meio ao caos da alta sociedade. Enfrentando um caminho de muita dificuldade, perigo extremo e muitas vezes de injustiça, essas personagens são corroídas pelos conflitos entre suas ambições e balança moral, ao tentarem entender seus objetivos, necessidades e desejos. Limitado por um ponto cego, o herói acaba escolhendo como caminho que levará à sua queda e dos que estão à sua volta. O final trágico é irremediável.

Os romances, última categoria de peças, são obras de estrutura híbrida que se iniciam como tragédia e possuem desfecho de comédia. Um conflito com todos os elementos para se desenvolver em uma tragédia, termina em tom conciliatório e harmonioso graças a uma nova geração que, através do amor e de uma mentalidade mais compreensiva, dá fim ao ódio e ao conflito dos pais.

Na última década de vida, William Shakespeare retornou para Stratford, onde escreveu suas últimas peças e faleceu aos 52 anos, em 1616. Alguns anos após sua morte, em 1623, John Heminges e Henry Condell, amigos e parceiros de Shakespeare durante sua trajetória no *The King's Men*, produziram e publicaram a primeira edição do compilado de obras do autor, conhecida como *First Folio*.

2 CAI UMA TEMPESTADE

Dada a historicização mais abrangente do capítulo anterior, o segundo capítulo abarca a introdução a peça *A Tempestade* – primeiro objeto de análise – a partir de duas seções: a primeira contém uma breve contextualização histórica na qual a peça estava inserida, suas principais características, possíveis influências, relação com a vida do dramaturgo e resumo da obra; e a segunda apresenta a construção da personagem Caliban a partir de quadros contendo descrições físicas, psicológicas e sociais.

2.1 *A Tempestade* Shakespeariana

Sendo a primeira peça do *First Folio* e encenada pela primeira vez em 1611 para James I, *A Tempestade* foi o último trabalho solo de Shakespeare, antes de iniciar suas produções em colaboração com John Fletcher. De natureza tragicômica, a peça que antes era classificada como comédia, integra a categoria dos romances juntamente com mais três obras produzidas nesse período final de atividades do dramaturgo. Fugindo de algumas estruturas clássicas de unidade defendidas por Aristóteles, devido a mudança constante de ambientação, núcleos envolvidos com tramas secundárias e sequência não tão linear de ação, a peça obteve recepções controversas quanto a sua qualidade e caráter experimental, como destaca Bárbara Heliodora na introdução para sua tradução da obra:

A *Tempestade* durante décadas foi a primeira peça do autor lida nos colégios de língua inglesa, graças à simplicidade e à elegância de sua estrutura, no tempo em que todos insistiam em afirmar que suas comédias eram encantadoras, mas vazias de significado...[...]. (HELIODORA, 2017, p.1350)

Navegando entre ter um encanto especial (HELIODORA, 2017) e não possuir trama (BLOOM, 1996), o enredo de *A Tempestade* pode ser associado aos inúmeros relatos de expedições marítimas como *O Verdadeiro Relatório do Naufrágio* – em que uma frota com colonizadores rumo à América do Norte teria sido arrebatada por uma forte tempestade e naufragado na costa das Bermudas conhecida como “Ilha dos

Diabos”, onde ocorriam eventos estranhos atribuídos a magia –; à idealização harmônica do Novo Mundo como no ensaio *Dos Canibais*, de Montaigne e algumas obras italianas – que também estavam imersas nesse contexto de expansão e exploração que atravessava o continente – como *La Nave*, *La Pazzia*, *Il Capriccio* e *Gli Tre Satire* mencionadas por Heliadora (2017) como possíveis fontes de inspiração para algumas cenas e construção de personagens.

Atentos não somente ao contexto político, mas também aos acontecimentos pessoais, que envolviam o escritor, muitas foram as interpretações autobiográficas acerca da peça. O universo habitado pela leveza da fantasia, obscuridade dos vícios, desejos de libertação e caminho do perdão poderiam ter sido palco das reflexões do próprio dramaturgo em um período de balanço da vida que antecedeu sua aposentadoria voluntária. O epílogo da peça, momento em que Próspero se desfaz da sua magia, despede-se da plateia e pede que o libertem sob aplausos para que ele possa acolher um novo ciclo, é popularmente encarado como um ritual de despedida do Bardo.

2.1.1 A bordo de um navio no mar: ouve-se ruído de tempestade, trovões e raios

A cena de abertura da peça ocorre durante uma grande tempestade que atinge um navio que retorna de Túnis, na África, em direção ao reino de Nápoles. Nele estão Alonso, rei de Nápoles; seu filho Ferdinand, seu irmão Sebastian, Antônio, Duque de Milão; Gonzalo, conselheiro real; Adrian, Lorde; Francisco, Lorde; o contramestre e demais marinheiros. Desnorteados pela tormenta, a tripulação completamente imersa no caos, oscila entre clamar misericórdia aos céus, praguejar e hostilizar uns aos outros no desespero, para que alguém encontre uma solução.

Em uma ilha, lócus dramático da peça, Próspero e sua filha Miranda conversam sobre a tragédia que se abatera sobre o navio. Completamente aflita e pedindo misericórdia, Miranda questiona o envolvimento das artes – magia – do pai na tempestade que havia destroçado o navio. Próspero retira a capa mágica que está usando, pede para que a filha se acalme e conta que, apesar dos gritos de desespero, nenhum mal havia sido feito a qualquer um que estava no navio e tudo aquilo seria para o bem dela. Próspero reflete sobre o fato de que a filha pouco sabe sobre ele, conclui que ela já está pronta e é chegada a hora de saber sobre sua história e de onde vieram.

Sem esperança, Próspero pergunta se por ventura ela lembrava de algo antes da sua chegada à ilha, quando ainda era um bebê de pouco menos de três anos. Sem saber se era uma lembrança distante ou sonho, Miranda revela lembrar-se de quatro ou cinco mulheres cuidando dela. Surpreso com a lembrança, ele continua a lhe contar sobre o seu passado e os caminhos que os levaram até a ilha. Há doze anos, na Itália, ele era o Duque de Milão, mas imerso nos estudos da mente e do oculto havia se afastado dos afazeres de governante e entregado a administração do Estado a seu irmão, Antônio. Entretanto, o gosto pelo poder, prestígio e riquezas foi maior do que o acordo de cavalheiros e laço de sangue, e seu irmão passou a ambicionar seu ducado e secretamente planejar como usurpá-lo. Oferecendo vantagens e subserviência do seu Estado, Antônio garantiu o apoio do rei de Nápoles, e juntos tramaram a expulsão do mago de Milão. Próspero diz que por ser muito querido em seu reino, sua morte seria de muito pesar, e não gostariam de manchar de sangue e desaprovações o novo governo. Sendo assim, encarregaram Gonzalo de lançá-los em alto mar em uma embarcação podre, sem vela ou remo, para que naufragassem e tivessem seu fim. Entretanto, apiedado da situação, Gonzalo preparou suprimentos, mudas de roupa e reuniu alguns livros da estima de Próspero, para que conseguissem sobreviver até chegar em algum lugar – para sua sorte, a ilha em que atualmente habitavam.

Próspero pede a Miranda que vá dormir, mas antes disso menciona, sem dar muitos detalhes, que por bem-aventurança do destino, seus inimigos agora estavam na ilha.

Em seguida invoca Ariel, espírito da natureza e seu criado, para que o atualize sobre a execução das primeiras ordens relacionadas a sua vingança. Ariel, com muita deferência e dedicação, descreve como provocou os ventos, chamas e caos que aterrorizaram os tripulantes do navio, fazendo com que Alonso, Ferdinand, Antônio, Gonzalo, Adrian e Francisco pulassem do barco. Avisa ao amo que todos estão bem: o barco do rei estava atracado em um lugar escondido da ilha com a tripulação que não havia pulado do navio adormecida, através de encantos, no seu interior; os tripulantes que haviam pulado próximo à costa estavam espalhados em grupos pela ilha, com exceção de Ferdinand que, estrategicamente, estava sozinho e as demais embarcações que acompanhavam o rei já estavam a caminho de Nápoles, levando a notícia do naufrágio e da morte do rei.

Em meio à conversa, Ariel questiona sobre a sua liberdade, provocando a ira de Próspero. O mago considera Ariel insolente e diz que irá cumprir a promessa de

libertá-lo após completar sua vingança em dois dias. Defendendo-se, Ariel enfatiza como tem sido um bom servo, cumprindo todas as suas ordens, mas ainda mais enfurecido, Próspero acusa o espírito de ingratidão, e recorda-lhe de como o salvou da prisão a que estava condenado pela bruxa Sycorax. Ele então narra que, banida de Argel por maldades e magias terríveis para os humanos, Sycorax foi deixada grávida na ilha e que Ariel, até então servo dela, por ser demasiado frágil e não conseguir cumprir seus comandos nojentos, foi aprisionado com a ajuda de outros monstros em uma árvore onde sofreria por longos doze anos após a morte da bruxa. Próspero continua dizendo que o Ariel havia ficado abandonado na ilha sem nenhuma presença humana, a não ser a do monstrengo filho de Sycorax –Caliban –, gemendo de dor até que ele, com sua poderosa magia o libertou dos encantos que nem mesmo a bruxa havia conseguido desmanchar. Ariel então, agradece a benevolência de seu amo e pede perdão por suas atitudes.

O feiticeiro acorda sua filha para irem ao encontro do seu escravo Caliban, a quem Miranda chama de vilão e diz preferir não olhar. Próspero concorda, mas diz que ele é útil, pois os serve cortando lenha, fazendo fogo e realizando as tarefas. Próspero esbraveja hostilizando Caliban até que ele aparece praguejando contra o mago, que por sua vez ameaça provocar-lhe dores terríveis com câimbras, ataques de ouriços e ferroadas de uma colmeia inteira.

Caliban exige o seu jantar e reivindica ser o herdeiro legítimo da ilha. Acusa Próspero de ter dissimulado afeição e gratidão, dando-lhe carinho e ensinando sua língua, para se aproveitar da inocência e da boa hospitalidade do jovem, que tomado de amores por ele, apresentou toda sua ilha, mostrando suas riquezas naturais, perigos e ensinando-o a sobreviver. Caliban esbraveja em fúria: era um rei que havia sido transformado em vassalo. Próspero rebate imediatamente chamando-o de escravo mentiroso e desprovido de bondade, diz que apesar de imundo, o acolheu em sua cela – lugar onde morava com a filha – até que ele ameaçou a honra de Miranda. Caliban confirma e diz que povoaria a ilha de Calibans, caso não tivesse sido impedido. Novamente, o mago diz não enxergar bondade em seu escravo, que é vil e ingrato, não reconhece seus esforços em civilizá-lo, transformar seus resmungos incompreensíveis em falas. Ao passo que Caliban diz que então irá usar dessa fala para praguejar, por ter sido obrigado a aprender aquela língua, Próspero o ameaça mais uma vez fazendo-o recuar.

Em outra parte da ilha, Ferdinand é atraído pelo cantarolar de Ariel, que em melodiosa canção, faz o príncipe pensar na morte do pai e andar sem direção até que aparece próximo ao local onde estão Próspero e Miranda. Iniciando mais um passo de seu plano, Próspero induz Miranda a conhecer o rapaz, que se encanta ao ver o segundo e mais belo homem que já tinha visto naquela ilha. Fascinados um pelo outro, Ferdinand e Miranda se enamoram à primeira vista e o príncipe já deseja transformá-la em rainha. Secretamente realizado com o bom andamento de seu plano, Próspero finge não concordar com essa aproximação e ameaça o rapaz, para desespero de Miranda. Depois de um quase duelo e muitos lamentos de sua filha, o mago leva o príncipe para sua cela como prisioneiro.

Em algum lugar da ilha, o grupo de nobres, que pulou da embarcação, conversa e zomba dos mais variados assuntos, para passar o tempo. Lamentam o naufrágio e refletem sobre o infortúnio que foi essa viagem para o casamento de Claribel, filha do rei, em Túnis. O rei devastado com a possível perda do filho, sente que também perdera a filha devido à distância entre os reinos. Gonzalo, sempre gentil, diz ter visto o príncipe nadar bravamente até a costa e acredita que ele teria sobrevivido.

As brincadeiras e provocações continuam entre Antônio, Sebastian e Gonzalo, que descreve como hipoteticamente governaria aquela ilha de forma justa, livre e igualitária, em harmonia com a natureza e com as verdadeiras necessidades humanas. Antônio e Sebastian gargalham das ideias de Gonzalo, até que Ariel, sem que ninguém o veja, toca uma trombeta encantada que adormece a todos. Enquanto todos dormem Antônio sonda Sebastian para que ele reflita sobre suas próprias ambições em relação ao trono. Ele desacredita que Ferdinand tenha sobrevivido e desencoraja a possibilidade de retorno de Claribel a Nápoles, o que levaria Sebastian a ser o primeiro na linha de sucessão ao trono caso o rei viesse a falecer. O Duque então sugere que matem Gonzalo e Alonso, entretanto o irmão do rei indaga sobre sua consciência, já que havia feito algo semelhante com Próspero. Como resposta, Antônio não demonstra nenhum remorso, pelo contrário, revela estar muito feliz e confortável com seu posto, roupas e poder. Decididos, Próspero posiciona-se para assassinar o rei e Antônio para assassinar Gonzalo até que, para assegurar o plano de Próspero, Ariel sussurra no ouvido de Gonzalo para que ele proteja o rei e toca a sua trombeta mágica fazendo com que todos acordem rapidamente. Os conspiradores tentam justificar suas espadas desembainhadas, alegando o perigo de um possível ataque de feras. Assim, todos partem em busca de Ferdinand.

Enquanto busca lenha para Próspero e lamenta-se dos afazeres e torturas sofridas, Caliban avista Trínculo – Bufão, bobo da corte –, e crendo ser mais um espírito enviado por seu amo, para atormentá-lo, resolve deitar-se, para não ser notado. Fugindo da tempestade, que acreditava estar se aproximando, Trínculo fica aterrorizado e ao mesmo tempo impressionado ao encontrar Caliban, para ele um ser indefinido entre vivo e morto, peixe ou homem. Crê que aquela criatura fedorenta e exótica valeria muito dinheiro se fosse levada para Inglaterra. Acreditando que o ilhéu havia sido atingido pelo raio, decide se proteger da tempestade, abrigando-se sob sua capa. Logo em seguida, Stephano – dispenseiro bêbado – que aparece com uma garrafa de bebida e cantarolando, assusta-se com as vozes vindas da capa. Aproxima-se e vê uma criatura com quatro pernas e duas vozes. Perplexo, diz que não terá medo e, na verdade, pensa em curá-lo dos tremores que aparentava ter, para então domá-lo e levá-lo a Nápoles, onde valeria uma grande quantia. Enquanto tenta convencer Caliban a tomar sua bebida, Trínculo reconhece a voz do amigo e sai da capa. Os dois, surpresos que tenham sobrevivido ao naufrágio nadando e boiando em um barril de vinho, divertem-se e comemoram o reencontro. Impressionado com Stephano e seu vinho, Caliban crê estar diante de um Deus e seu licor celeste, prometendo servir e amá-lo como novo amo. Trínculo debocha de Caliban, afirmando que além de ser um monstro xexelento, é idiota por idolatrar um bêbado como Stephano. Em contrapartida, o dispenseiro adora a ideia de ter um súdito aos seus pés e aceita Caliban, completamente bêbado, como seu criado. Caliban leva os recém-chegados para conhecerem a ilha, enquanto canta feliz por estar livre de Próspero e por agora só servir a Stephano.

Exaurido com o trabalho pesado, Ferdinand aguenta firme pensando ser um sacrifício válido para estar ao lado de sua amada. Já Miranda, preocupada, implora para que ele trabalhe menos, ou ao menos, pare para descansar, enquanto seu pai está afastado em suas leituras. Prometendo afeto, lealdade e devoção, os jovens trocam juras de amor.

Na outra ponta da ilha, Trínculo e Caliban seguem as rusgas até que Stephano intercede por Caliban, seu fiel súdito, a fim de cessar a briga. Caliban, então, aproveita para recordá-lo de que ele poderia se tornar seu único amo, dono da ilha e ainda casar-se com a bela Miranda, caso derrotasse Próspero. Ariel, sem ser notado, ouve toda a armação e prega peças nos conspiradores, fazendo com que briguem entre si. Apesar da confusão, Stephano, interessado na proposta – e já imaginando sua vida

como rei e de seus companheiros como vice-reis –, ouviu atentamente o plano: ao anoitecer, tiraria do alcance do mago qualquer livro ou objeto mágico e o golpearia fatalmente. De repente, os três ouvem uma canção cativante – tocada por Ariel – e entretidos, decidem segui-la.

Extremamente cansados depois de horas andando no que parecia um labirinto, o grupo de nobres que havia partido em busca de Ferdinand, perde as esperanças de encontrá-lo. Sebastian e Antônio começam a discutir, para que o plano seja executado ao anoitecer, até que todos ouvem uma canção solene e avistam formas estranhas trazendo um banquete. Próspero, invisível, observa o encantamento de todos diante daquelas figuras estranhas e gentis que lhe oferecem comida. Toda essa leveza se esvai, quando Ariel aparece em forma de harpa e avisa que tudo que estava acontecendo fazia parte da penitência dos três pecadores que tramaram contra Próspero. Apesar dos anos, havia chegado a hora de pagarem pelo crime cometido. Ao descobrir que a perda de Ferdinand foi uma consequência desse conflito, Alonso perde o eixo e seguido pelos demais, decide que irá ao encontro do mago.

Após liberar Ferdinand do trabalho e permitir sua união com Miranda, Próspero evoca figuras mitológicas como Iris, Juno, Ceres, ninfas e ceifadores para celebrar o casamento dos jovens apaixonados. Ao final da cerimônia, o mago se dá conta de que em breve Caliban, Trínculo e Stephano irão aparecer, para tentar assassiná-lo. Chama, então, Ariel para que lhe informe sobre as novidades. O espírito diz que eles estão completamente bêbados, que seguiram sua música até um poço fedorento próximo a sua cela e que lá brincavam no momento. O feiticeiro então arma uma emboscada para ladrões: pendura belas e finas roupas no varal esperando que eles as apanhem. Assim como esperado, Trínculo e Stephano deslumbram-se com as roupas e logo começam a pegá-las. Caliban, incrédulo com a distração dos dois, diz que as roupas são bobagens e que seu objetivo era mais importante, que deveriam apressar-se antes que seu carrasco acordasse. Invisíveis e observando tudo, Próspero e Ariel aproveitam a distração dos invasores, para evocarem espíritos em forma de cães de caça e os lançarem sobre eles, que fogem perseguidos pelos cachorros.

Ariel avisa a Próspero que o grupo de nobres está preso no local indicado e que os três traidores já estão sofrendo devaneios perturbadores. O espírito também compartilha o sentimento de pena e compaixão pelos errantes. O mago, por sua vez, diz sentir o mesmo ou até mais, e pede que ele os leve ao seu encontro, assim como

os tripulantes que estão adormecidos na nau. Os nobres posicionam-se dentro de um círculo mágico, onde Próspero declara seus afetos e desafetos para com cada um: a Gonzalo, dedica enorme alegria, gratidão e promete recompensá-lo por toda bondade; aos traidores, expõe a gravidade e leviandade de suas ações e, surpreendendo-os, revela também o seu perdão. Próspero alerta Sebastian e Antônio que sabe que estiveram tramando o assassinato do rei, mas que ainda não revelaria nada. O monarca pede perdão ao mago e promete devolver o seu ducado. Com todos ainda atordoados, perdidos entre a realidade e a fantasia da ilha, Próspero lança mão de um dos últimos artifícios de seu plano: ao ouvir as lamurias de Alonso com a perda do filho, diz que também perdeu a sua filha durante a tempestade, ouvindo do rei como seria bom se ambos estivessem vivos e reinando em Nápoles. Em seguida, o feiticeiro revela os dois jovens jogando xadrez, e emocionado, Alonso festeja o reencontro com o filho e sua união com Miranda.

Passado o reencontro, Ariel leva os gatunos ao encontro dos nobres que reconhecem seus serviçais, completamente bêbados, e ficam horrorizados com Caliban, que, ordenado por Próspero, vai para cela juntamente com seus cúmplices caso também queira ser perdoado. O Duque convida a todos para pernoitarem em sua cela, onde poderia contar as histórias sobre os acontecidos na ilha, e que ao amanhecer os levaria até a nau – que graças a sua magia estava em perfeitas condições –, para assim viajarem em direção a Nápoles. De lá, ele partiria para Milão, onde pensaria em sua morte. Por fim, Próspero cumpre a promessa e liberta Ariel.

No epílogo, em um monólogo, Próspero confia à plateia, que seu destino depende dela. Tendo recuperado seu ducado e se apaziguado com suas inimizades, sua magia não se fazia mais necessária e aquela ilha se tornaria sua prisão. Atesta, então, que a liberdade de retornar para sua terra e abraçar sua nova vida, irromperia das palmas daqueles que o assistam:

PRÓSPERO: Os meus encantos se acabaram,/ E as minhas forças,
que restaram,/ São fracas, e eu sei verdadeiro/ Que ou cá me fazem
prisioneiro/ Ou podem me mandar pro lar./ Não me obriguem a ficar —
/Já que ganhei o meu ducado/ E quem fez mal foi perdoado —/ Nesta
ilha que é só deserto,/ Lançando-me encontro esperto./ Quebrem os
meus votos vãos/ Com a ajuda de suas mãos;/ Minhas velas, sem suas
loas,/ Já murcham as propostas boas,/ Que eram de agradar./ Não
tenho Mais arte, espírito ou engenho:/ Meu fim será desesperação/ Se
não tiver sua oração,/ Que pela força com que assalta/ Obtém mercê
pra toda falta./ Quem peca e quer perdão na certa/ Por indulgência me
liberta.

(SHAKESPEARE, Epílogo)

2.2 Quem é Caliban?

*Já que Caliban, embora fale apenas cem versos em A
Tempestade, já tomou conta da peça para tantos, vou
começar por ele aqui.¹*
(HAROLD BLOOM)

Em contraponto ao descontentamento expressado por Harold Bloom (1998), em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano*, com o crescimento de Caliban, enquanto protagonista de análises dramáticas, sociais e políticas, este subcapítulo busca conhecer Caliban através da investigação da construção tridimensional – dimensões física, psicológica e social – dessa personagem shakespeariana a partir da identificação de elementos de caracterização reunidos em seis quadros.

2.2.1 Descrições físicas

"Ser alto, baixo, gordo, magro, careca ou selvagem é apenas uma característica que não revela mais da vida interior do personagem do que a cor de um carro revela o poder de seu motor. O ingrediente essencial que essas características carecem é a atitude do personagem em relação ao atributo. Um personagem pode ser descrito como tendo um nariz grande, e não nos diz nada de sua vida interior. Mas em *Cyrano de Bergerac*, o enorme nariz do protagonista faz parte de sua caracterização pela simples razão de que é crucial para sua atitude em relação a si mesmo. O nariz dele é a fonte de seu senso de inferioridade e de seu senso de superioridade; é uma força motriz por trás do que tem o destacado, e por trás de seus medos.[...] Esta é a essência da caracterização, a revelação da vida interior do personagem. Suas ações, que são baseadas em seus desejos ou objetivos, conduzem nossa compreensão da vida interior dos personagens." (HOWARD; MABLEY, 2002)

Tendo em vista a premissa levantada por David Howard e Edward Mabley, o primeiro quadro foi construído a partir de falas que, ao longo da peça, descrevem as características físicas de Caliban:

¹ Tradução nossa: "Since Caliban, though he speaks only a hundred lines in *The Tempest*, has now taken over the play for so many, I will start him here."

QUADRO 1 – DESCRIÇÕES FÍSICAS

DESCRIÇÕES FÍSICAS	
PERSONAGENS	FALAS
ALONSO	(aponta para Caliban) "É a coisa mais estranha que já vi."
PRÓSPERO	"É tão malfeito de comportamento Quanto de forma. Já pra minha cela!"
PRÓSPERO	"Sem ser o filho que ela aqui pariu, Um monstrengo malhado — não havia Forma humana."
TRÍNCULO	"Eu vou morrer de rir com esse filhotinho de monstro. Um monstro muito do xexelento!"
TRÍNCULO	"O que é isso? É homem ou peixe? Morto ou vivo? É peixe! O cheiro é de peixe; um fedor muito antigo e peixoso; uma espécie de badejo nada novo. Que peixe esquisito! [...] Tem perna feito homem! E as nadadeiras parecem braços! Palavra que está quente! Agora vou libertar minha opinião, que eu não seguro mais: isto não é peixe e sim um Ilhéu, que acaba de ser atingido por um raio."
MIRANDA	"Ele é um vilão Que não gosto de olhar."
PRÓSPERO	"É possível; um deles É bem peixe; está pronto pro mercado."
PRÓSPERO	"Reparem nas librés que ostentam, lords, E vejam se é verdade. Esse monstrengo É filho de uma bruxa, de tal força Que controlava as marés e a lua, E comandava o fora de sua alçada. Me roubaram os três; e o semideus — pois é bastardo — conspirou com eles Para tirar-me a vida; dois dos três Há de ver como seus; o ser das sombras Eu sei que é meu."

Fonte: Maria Boaventura, 2022

A peça não foi publicada com imagens que ilustrassem seus personagens, mas num exercício imaginativo ao longo dos anos, alguns desenhos foram feitos baseados nas mesmas descrições destacadas no quadro 1, como por exemplo, a pintura de Caliban, Trínculo e Stephano (Figura 1) feita por Johann Heinrich Ramberg e o desenho de Caliban (Figura2) de autoria desconhecida:

Figura 1 – Pintura de Caliban, Stephano e Trínculo



Fonte: Literary Ocean, 2021

Figura 2 – Desenho de Caliban



Fonte: New England Historical Society, 2022

Filho da bruxa argelina Sycorax e de um demônio marinho, Caliban causa grande estranheza nas personagens ao tentarem identificar o que – não quem – seria aquela criatura. Mediante as descrições, pode-se atestar que a concepção de disformidade e monstrosidade de Caliban provem de dois fatores que se entrelaçam: O primeiro é a exotização – saliento o uso intencional da conotação preconceituosa do adjetivo, visto que a caracterização do exotismo se baseia na estranheza da alteridade e na subjugação do diferente, do anômalo – de sua espécie híbrida, sendo metade homem e metade peixe ou anfíbio. E o segundo é que Caliban, muito distante da bela e heróica imagem atribuída aos filhos dos deuses e humanos, é mais visto como semidemônio do que semideus, como é chamado.

A correlação entre esses fatores – ponto elucidativo do local de onde partem as concepções construídas pelas personagens – pode ser estabelecido uma vez que se assume que o encontro com criaturas híbridas não era inédito a Próspero e Miranda, visto que habitavam uma ilha cercada por magia, espíritos metamorfos – como Ariel, que assume diferentes formas ao longo da peça, para atender aos pedidos de Próspero – e criaturas da mitologia clássica. E que, para os nobres e tripulantes vindos de Nápoles, ele correspondia exatamente com a imagem mística, horrenda e maléfica que eles acreditavam possuíam os ilhéus canibais, nativos, que habitavam o Novo Mundo.

Ao passo que o semideus é completamente hostilizado quanto sua aparência enfeada pelas deformidades, nadadeiras de peixe, corpo deformado e odor fétido, ele também é constantemente subestimado, enquanto monstro que o designaram ser, pois é xexelento e fraco. Sendo assim, Caliban é demasiado horripilante para ser um homem e ironicamente medíocre para ser um monstro imponente digno de medo ou respeito.

2.2.2 Descrições de índole

[...] acredita-se que, como mito é discurso e, portanto, uma narrativa construída ao longo dos tempos sobre algo ou alguém, essa narrativa encontrou, na imagem do selvagem, uma forma de ratificar a ideia sobre um “outro” e um “lugar do outro”, discurso que estabelece a divisão binária entre barbárie e civilização. (CARDOSO; SBRUZZI, 2020, p.181)

A fim de endossar a hipótese levantada por Cardoso e Sbruzzi (2020), o segundo quadro foi composto por fragmentos que exemplificam a lógica discursiva de fabricação dos mitos, acerca dos povos nativos da América, limitando-os à natureza de suas índoles, inevitavelmente, más ou essencialmente boas.

DESCRIÇÕES DE ÍNDOLE			
PERSONAGENS	FALAS	PERSONAGENS	FALAS
PRÓSPERO	"Escravo mentiroso Que afoite e não bondade afeta. Usei-te, Mesmo imundo, com carinho, e abriguei-te Na minha cela até que ameaçaste A honra de minha filha."	TRÍNCULO	"Pela luz que me alumia, esse é um monstro muito superficial; eu com medo dele? É um monstro fraquinho! O homem da lua! É um monstro muito crédulo! Um bom gole, monstro, pra falar a verdade."
PRÓSPERO	"Vil escravo, Que é incapaz de assimilar bondade, Capaz de todo mal! Eu tive pena, Cuidei pra que falasses e ensinei-te Isto e aquilo. Quando nem sabias, Selvagem, o que eras, resmungando Como uma fera, eu te dei objetivos E meios de expressá-los. Mas tua raça, Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas Não podem suportar. Foste, por isso, Preso a uma rocha com muito motivo, Pois só prisão mereces."	TRÍNCULO	"Mentira, monstro ignorantíssimo: eu estou em condições de brigar com uma polícia. Ora, seu peixe, debochado, alguma vez algum covarde conseguiu beber o que eu bebi hoje? E você conta uma mentira monstruosa dessas, sendo meio peixe e meio monstro?"
PRÓSPERO	"Escravo vil, que o diabo gerou Em bruxa má, vem, aparece logo!"	TRÍNCULO	"Mas aquele pobre monstro está de porre. Um monstro abominável!"
PRÓSPERO	"Sacuda o peso e venha; Vamos ver meu escravo Caliban, Que jamais é cortês."	TRÍNCULO	"Pela luz que me alumia, um monstro muito pérfido e bêbado! Quando o deus dele dormir, ele vai e rouba a garrafa dele."
MIRANDA	"Ele é um vilão Que não gosto de olhar."	STEPHANO	"Quatro pernas e duas vozes — é um monstro muito delicado! A voz da frente é, bem, para falar bem dos amigos; a voz de trás é para dizer falas nojentas e desmoralizar."

QUADRO 2 – DESCRIÇÕES DE ÍNDOLE

Fonte: Maria Boaventura, 2022

Explicitada em todas as falas como indócil e corrompida por instintos primitivos de perversidade, a índole de Caliban é construída em contraposição à sua inadequação ao ideal de bom selvagem permeado de ingenuidade – estrategicamente interessante, já que essa pureza tende a ser facilmente manipulada, em conformidade com subserviência.

A aglutinação de temperamentos vis atribuídos a Caliban intercala-se com a condição de prever e justificar a ação do personagem. Isto é, sua selvageria inerente seria a força motriz do seu comportamento rude e violento, que por sua vez, é responsável tanto por anteceder o juízo que Trínculo e Stephano fazem sobre Caliban ao taxá-lo como desonesto, ignorante e abominável logo ao primeiro contato, quanto por, através da tentativa de estupro de Miranda, materializar a tese de que é um ser incapaz de conviver em sociedade, em seu estado selvagem.

O mecanismo de mudança desse estado para a sobrevivência desses personagens-sujeitos em uma sociedade civilizada, através da intervenção colonial será observado nos quadros 3 e 4.

2.2.3 Descrições de faculdades intelectuais e saberes

*Isto é algum monstro da ilha [...] Onde diabos terá ele
aprendido a nossa língua?
(A Tempestade, Ato 2, Cena 2)*

O terceiro quadro, baseado nas descrições de faculdades intelectuais e saberes, exemplifica um dos mecanismos utilizados na tentativa de transformação da natureza bruta de Caliban.

QUADRO 3 – DESCRIÇÕES DE FACULDADES INTELLECTUAIS E SABERES

Fonte: Maria Boaventura, 2022

Para além da constante reafirmação de Caliban como ser maléfico e incapaz de amabilidade, a sua desconstrução e construção identitária, caracterizada pelo discurso do colonialismo europeu, deprecia também sua subjetividade intelectual e cultural. A idealização do Outro – não europeu e nativo – como ignorante, desprovido de cultura, irracional, insensível e iletrado, justifica a conquista de um território e sujeito-nação em todos os seus aspectos sociais e culturais. Já que, após condicionar a falha no Outro, utiliza-se do que Bhabha (1998) considera uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber colonial: a mímica – o mesmo agente que relativiza a cultura em processo de subalternização, apresenta-se como fonte de inspiração para imitação e assimilação.

Próspero, por desconhecer e menosprezar a existência de outros sistemas linguísticos e culturais senão os europeus, deslegitima toda a vivência de Caliban com sua

própria
língua,

DESCRIÇÕES DE FACULDADES INTELLECTUAIS E SABERES	
PERSONAGENS	FALAS
CALIBAN	"Eu quero o meu jantar. A ilha é minha, da mãe Sycorax, Que você me tirou. Logo que veio, Me afagara, mimava, inda me dando Umaz frutinhas, e ainda me ensinou A chamar a luz grande e a pequena, Que quemam dia e noite. E eu te amava, E mostrei a você tudo na ilha — As fontes, onde é estéril e onde é fértil. Maldito seja! Todos os encantos De Sycorax — sapos, escaravêlhos E morcegos, te ataquem todos juntos! Pois eu sou o seu único vassalo. Eu era rei. Você me fez de porco Nestas pedras, guardando pra você A ilha toda."
PRÓSPERO	"Vil escravo, Que é incapaz de assimilar bondade. Capaz de todo mal! Eu tirei pena. Cuidei pra que falasses e ensinei-te Isto e aquilo. Quando nem sabias, Selvagem, o que eras, resmungando Como uma fera, eu te dei objetivos E meios de expressá-los. Mas tua raça, Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas Não podem suportar. Foste, por isso, Preso a uma rocha com muito motivo. Pois só prisão mereces."
CALIBAN	"Não tenha medo, há ruídos na ilha. Sons, árias doces; dão gosto e não ferem. Saibam que às vezes, mil cordas tangidas Murmuram-me no ouvido; outras, vozes Que, se eu acordo depois de um bom sono, Me adormecem de novo; e então, sonhando, Nuvens que se abrem mostram-me tesouros Prontos pra chover em mim e, acordando, Choro para sonhar de novo."

crenças e terra. Na cena 2 do ato 3, ao tentar tranquilizar Trínculo e Stephano acerca

de alguns sons, Caliban descreve com muita propriedade e beleza sua coexistência com as diferentes organizações naturais da ilha. Ao ignorar esses saberes e reduzir as habilidades comunicacionais do semideus a uma tentativa falha de linguagem, Próspero introduz sua língua como elemento crucial para a sociabilização de Caliban.

Observa-se então, um embate político-linguístico entre colonizado e colonizador, a partir do momento em que a língua, além de ser utilizada como instrumento de aculturação e apagamento identitário de Caliban, também possibilita uma comunicação vital para Próspero e opressora para Caliban. Isto porque, ao passo que aprender a língua imposta por Próspero viabiliza que o semideus o ensine tudo sobre a ilha, também garante ao mago um mecanismo de exploração e dominação – inclusive através da manipulação de emoções, ao demonstrar-se completamente indignado com a ingratidão de Caliban em ter aprendido sua língua, mesmo que de forma compulsória.

2.2.4 Descrições de expropriação do corpo e objetificação

Criminalizada a índole e esvaziado o intelecto, através de descrições de expropriação do corpo e processo de objetificação, o quarto quadro observa um dos mecanismos mais extremos de dominação: a escravização.

QUADRO 4 – DESCRIÇÕES DE EXPROPRIAÇÃO DO CORPO E OBJETIFICAÇÃO

DESCRIÇÕES DE EXPROPRIAÇÃO DO CORPO E OBJETIFICAÇÃO	
PERSONAGENS	FALAS
STEPHANO	"Se conseguir curar ele, domar ele e chegar a Nápoles com ele, não vou pedir muito por ele; quem quiser ficar com ele, paga o que quiser, diretinho"
CALIBAN	"Seus espíritos Me escutam se eu praguejo. Não beliscam. Me assustam com fantasmas, nem me picham Ou levam pelo escuro qual corisco Pr'eu me perder, a não ser que ele mande. Mas por dá cá aquela palha atacam; Às vezes são macacos falastrões Que me mordem, ou bancam porco-espinho Onde eu piso descalço, pondo espinhos Debaixo dos meus passos; e outras vezes Me enrolam todo em cobras, cujas línguas Chiam pra me deixar louco."
PRÓSPERO	"Passa, bruxo! Vai pegar lenha — e depressa, pois tenho Mais cargas para ti. Inda reclamas? Pois se fizeres mal, com má vontade, O que eu mandar, eu vou dar-te mais cáibras, Dores nos ossos e fazer-te urrar Tanto que os bichos vão tremer com o som."
TRÍNCULO	"Tenho a impressão que podia dar uns bons sapatos nele."
PRÓSPERO	"Sacuda o peso e venha; Vamos ver meu escravo Caliban, Que jamais é cortês."
CALIBAN	"Como já disse antes, sou súdito de um tirano, um bruxo, que com seus ardis me surrupiou esta ilha."
PRÓSPERO	"Mas mesmo assim Ele fez falta. É quem faz o fogo, Corta a lenha e executa outras tarefas Que nos servem. Escravo! Caliban! Terra! Coisa! Fala!"
STEPHANO	"Ha-ha-ha! O que são essas coisas, Lord Antônio? Dinheiro as compra?"

Fonte: Maria Boaventura, 2022

Em um jogo covarde de inversão situacional, Próspero mostra-se constantemente enfurecido com o ódio que Caliban sente em ser seu prisioneiro, já que em seu discurso, defende a sua generosidade – característica do fardo da missão civilizatória – de ter acolhido o semideus em sua cela e só tê-lo expulsado e condenado à escravidão depois do ato de violência praticado contra sua filha. Entretanto, essa manipulação discursiva pode ser rapidamente questionada e reconstituída se comparada com os próprios passos de Próspero: o mago apossou-se da ilha que era de Caliban de forma tão ardilosa e maléfica quanto seu irmão o fez com seu ducado; sua generosidade em abrigar Caliban em sua própria ilha, foi crucial para que o recém-chegado aprendesse a sobreviver no Novo Mundo; o feiticeiro, que afirma ser mais benevolente e civilizado que a bruxa Sycorax, governa a ilha de forma cruel, através de sua mágica, impondo medo e tortura; e o papel de amo que exerce sobre Caliban sob a justificativa do temperamento vil e indomável do semideus, é o mesmo papel exercido sob o espírito da natureza Ariel, cuja liberdade não foi concedida após liberto dos encantos da prisão de Sycorax.

De forma perversa, a existência de Caliban é reiteradamente despersonalizada e restrita à atuação como instrumento de força braçal, realizador de afazeres e potencial objeto lucrativo. Credo veementemente ser proprietário absoluto de Caliban, Próspero o controla com um sadismo tamanho, que para além de estar presente em todas as cenas que aparecem juntos, pode ser observada em diversos momentos em que Caliban está sozinho fisicamente, mas segue atormentado pelo medo de novos castigos. E por fim, apesar de estarem bem abaixo de Próspero na hierarquia social de Nápoles, Stephano e Trínculo também creem possuir direito sobre o corpo de Caliban. Ambos, no primeiro contato com o semideus, revelam o interesse com a sua comercialização, e não conseguindo isso, Stephano aceita ser o novo amo de Caliban.

2.2.5 Descrições comportamentais

Desenvolvido a partir do entendimento de personagem-objeto proposto por Bertold Brecht, onde “o personagem nunca é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua” (BRECHT

apud BOAL, 1975, p.105-107), o quinto quadro observa as descrições comportamentais de Caliban.

QUADRO 5 – DESCRIÇÕES COMPORTAMENTAIS

DESCRIÇÕES COMPORTAMENTAIS			
PERSONAGENS	FALAS	PERSONAGENS	FALAS
CALIBAN	"Agora eu sei falar, e o meu proveito É poder praguejar. Que a peste o pegue, Por me ensinar sua língua!"	CALIBAN	"Meu rei, quieto, por favor. Olhe aí. É a boca da cela; entre em silêncio. Com uma boa maldade ganhe a ilha, Para a ter para sempre, e Caliban, Pra lambar suas botas. "
CALIBAN	"Eu quero o meu jantar. A ilha é minha, da mãe Sycorax. Que você me troux. Logo que veio, Me afagava, mimava, inda me dando Umás frutinhas, e ainda me ensinou A chamar a luz grande e a pequena, Que queimam dia e noite. E eu te amava, E mostrei a você tudo na ilha — As fontes, onde é estéril e onde é fértil. Maldito seja! Todos os encantos De Sycorax — sapos, escaravelhos E morcegos, te ataquem todos juntos! Pois eu sou o seu único vassalo. Eu era rei. Você me fez de porco Nestas pedras, guardando pra você A ilha toda."	CALIBAN	"Como eu já disse, ele tem o costume De cochilar de tarde; e nessa hora Há de poder espirrar o seu cérebro. Mas, antes, tira os livros. Com uma acha Amassa o crânio, ou rasga com pancada. Ou corta a goela com a faca. Só lembra De pegar primeiro os livros; sem estes É um tolo igual a mim; sem mais espíritos Para mandar — todos eles o odeiam, Igual a mim. É só queimar os livros. Ele tem utensílios — como os chama — Para arrumar se um dia tiver casa. Mas o que tem de se pensar mais fundo É É na beleza da filha. Ele mesmo A chama de sem igual; nunca vi Fêmea além dela e da mãe, Sycorax; E digo: ela supera Sycorax Como o maior o menor."
CALIBAN	"O ho, ho, quem dera eu conseguirl E se não me impedisse eu populava A ilha de Calibans. "	CALIBAN	"Que a peste afogue o idiota. Por que perde Tempo com trapos velhos? Vamos lá; Primeiro o assassinato: se ele acorda, Nos pinica dos pés até a cabeça. Nos deixa muito esquisitos."
CALIBAN	"Que todas as doenças que o sol suga Da lama, charco e lixo tomem Próspero Aos poucos em doença"	CALIBAN	Olhe só! De novo! Mata ele de dentadas, por favor!
CALIBAN	"Caircar peixe, nunca mais; Lenha não pego nem acendo. Só porque ele está querendo; Seus pratos não lavo mais. Ban, ban, ban, Caliban Tem amo novo amanhã. Liberdade, viva! Viva a liberdade! Liberdade, vivooooo! "	CALIBAN	"Que idiota malhado! Bobo sórdido! Peço a Vossa Grandeza, bate nele E tire-lhe a garrafa, pois sem ela Só bebe água salgada, que eu não mostro As fontes de água fresca. "

Fonte: Maria Boaventura, 2022

Ainda provocada pela perspectiva brechtiana de não existência da natureza humana, ou seja, a não existência de qualidades inerentes que não possam ser questionadas e explicadas por fatores socioeconômicos, os comportamentos agressivos de Caliban, que para Próspero caracterizavam sua natureza selvagem, foram organizados em três categorias a fim de levantar diferentes hipóteses sobre suas forças causadoras: a violência como uma exteriorização de outra violência; a violência como discurso (dentro e fora do texto dramático) necessário para a perpetuação do um mito que valida o pensamento colonial e as práticas discriminatórias; e a violência como ação consciente individual de satisfação pessoal.

A primeira hipótese, da violência como resposta a outra violência, é marcada pelo rancor com o qual Caliban pragueja contra Próspero, a perversidade e ausência de remorso em relação a violência praticada contra Miranda e pela frieza e gana com a qual planeja o assassinato de Próspero.

A segunda hipótese, da violência como mito, parte do processo de manipulação de narrativa e da manutenção do sistema colonial que se sustenta no argumento de superioridade racial, intelectual e moral, sendo assim faz-se necessário que Caliban seja mau para que Próspero tenha que domá-lo.

Já a terceira hipótese, de violência consciente e individual, observada nas suas proposições afrontosas e ameaçadoras contra Trínculo e Stephano, distancia-se do conceito de natureza humana por fazer o caminho contrário da coletivização e massificação dos sujeitos colonizados. Caliban pode ser violento pela assimilação com o tempo, por acreditar que é uma boa forma de se impor, pela falta de paciência ou porque lhe é prazeroso. Independentemente da causa real, ela é fruto e não essência da humanidade de Caliban.

E destoando dos demais comportamentos ferozes observados, há uma movimentação de Caliban em busca de sua liberdade externalizada em uma das passagens de forma muito lúdica e solar em que Caliban canta comemorando o caminho que o levaria até a sua liberdade.

2.2.6 Descrições de lugar de servidão

Se o quadro 5 pode sugerir a possibilidade da violência como resistência reativa à colonização, o sexto quadro também pode observar as descrições de lugar de servidão como tática de sobrevivência.

QUADRO 6 – DESCRIÇÕES DE LUGAR DE SERVIDÃO

DESCRIÇÕES DE LUGAR DE SERVIDÃO	
PERSONAGENS	FALAS
CALIBAN	(PARA PRÓSPERO) "Nbo, por favor! (à parte) Tenho de obedecer. É tal sua Arte Que domina Setebos, que é meu deus, E o faz seu servo."
CALIBAN	"Essas coisas são ótimas, se não forem espíritos. Esse é um deus e tanto, e traz um licor celeste. Vou me ajoelhar para ele."
CALIBAN	"Eu mostro pro senhor todos os recantos férteis da ilha e beijo os seus pés. Por favor, seja o meu deus."
CALIBAN	"Eu beijo os seus pés; eu juro que vou ser súdito"
CALIBAN	"Deixa eu mostrar onde tem caranguejo; Com minhas unhas eu cavo coquinhos; Eu sei onde tem ninho e ainda ensino A apanhar o mico mais arteiro; Eu mostro as aves e às vezes pego Pintassilgo filhote. Vem comigo?"
CALIBAN	"Mostro as melhores fontes, colho frutas, Pesco para o senhor, carrego lenha. Que a peste leve o tirano que sirvo! Não dou lenha pra ele, só pr'ocê, Que é homem maravilhoso."

Fonte: Maria Boaventura, 2022

Albert Memmi, em sua obra *Retrato do colonizado precedido de Retrato de colonizador* (1960) apresenta como o colonizador retrata o sujeito colonizado como

um ser fraco que necessita de proteção daqueles considerados aptos para exercerem o poder, sugerindo que os próprios colonizados não se acham capazes de se autogerir a ponto de realmente desejarem que os colonizadores exerçam as funções de dirigentes. Em desacordo com mais uma faceta do discurso manipulativo que faz crer que há a adesão do colonizado à colonização e é, portanto, uma luta vencida, acredita-se que o temperamento repentinamente dócil, subserviente e prestativo de Caliban para com Stephano, desejando que ele seja seu novo amo, é na verdade uma tática de subversão do discurso manipulativo e conseqüentemente do poder. Visto que, evitando o confronto com o dispenseiro fazendo-o crer que sendo seu escravo e fiel súdito conseguiria ajudá-lo a derrotar Próspero e conquistar a ilha, Caliban finalmente poderia se libertar do seu carrasco.

3 CAI OUTRA TEMPESTADE

No trabalho da imaginação humana, adaptação
é a norma, não a exceção.
(Linda Hutcheon, 2006)

Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935) compartilha a remodelação da estética clássica e do conceito artístico, a partir da desvalorização da aura da obra em detrimento da massificação das novas técnicas de reprodutibilidade da arte como as adaptações cinematográficas. Sendo o segundo objeto de análise dessa monografia uma adaptação fílmica de *A Tempestade*, peça canônica, a proposta deste terceiro capítulo é compreender os passos e enclaves entre a construção do cânone e a criação de novas obras a partir das peças shakespearianas e refletir sobre a necessidade de coexistência e diálogo entre literatura e cinema sem hierarquização.

3.1 Cânone, aura e universalidade ocupam o mesmo palco?

Atravessando mais de quatro séculos em um processo controverso de elitização e popularização, centenas de produções inspiradas e/ou adaptadas das peças de William Shakespeare circulam no mundo nos mais variados formatos sustentando e ressignificando a aura do autor, mas acima de tudo assegurando a sobrevivência de suas obras. Traduzido em mais de 70 línguas, suas peças já foram adaptadas — nem sempre de forma bem-vista — em inúmeras montagens em palcos, pinturas, livros, quadrinhos e filmes. Roger Manvell, em seu livro *Shakespeare and the film* (1971) observa que

A história da adaptação das peças de Shakespeare para as telas é também a história da adaptação das telas para as peças de Shakespeare. De fato, a principal fascinação dessa história são as várias formas nas quais os cineastas (notavelmente, Olivier, Peter Hall e Peter Brook na Inglaterra, Orson Welles e Joseph Mankiewicz nos Estados Unidos, Akira Kurosawa no Japão e Sergei Yutkevich e Grigori Kozintsev na União Soviética) desenvolveram técnicas especiais para que a continuidade e a estrutura dramática de Shakespeare, sua caracterização e sua poesia fossem mais efetivamente utilizadas no cinema. (MANVELL, 1971, p. 9)

Tendo isso em mente, não é de se estranhar que a verossimilhança das personagens, ações e situações dramáticas shakespearianas — questionavelmente associadas ao conceito de universalismo – tornaram-se um marco e referência para a produção de mais de 400 adaptações fílmicas como *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948), *Othello* (Orson Welles, 1952), *Trono manchado de sangue* (Akira Kurosawa, 1957), *Rei Lear* (Peter Brook, 1970), *Macbeth* (Roman Polanski, 1971), *Romeu+Julieta* (Baz Luhrmann, 1996), *O Mercador de Veneza* (Michael Radford, 2005), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008), *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010) e *César deve morrer* (Irmãos Taviani, 2012).

Apesar da expressiva adesão de profissionais da área do audiovisual e significativas recepções positivas aos processos de adaptação, a reproduzibilidade em massa dessas obras é considerada por alguns críticos e espectadores como banalização e esvaziamento do valor artístico de um grande autor como Shakespeare. A fundamentação dessa percepção pode ser compreendida a partir do entendimento do processo de canonização da obra do Bardo que é constituída pela premissa da sua universalidade — conceito que será explicado, questionado e colocado em

contraponto ao processo de assimilação cultural por dominação e expansão territorial — e a criação da sua aura.

A primeira observação será feita a partir da premissa de que a universalidade da obra shakespeariana, isto é, a sua capacidade de atravessar as barreiras da cultura em que foi produzida, foi a responsável pela sua construção como cânone. Para Silva (2013), esse universalismo baseia-se em duas pressuposições: a primeira, que as temáticas das peças giram em torno de assuntos estruturais da natureza humana partilhados por a toda espécie; e, a segunda, que essa característica pode ser alcançada e entendida em qualquer momento histórico, por qualquer indivíduo que possua um repertório cultural necessário para interpretar o texto. Um ponto que deve ser destacado é que esse mesmo conceito de universalismo contribuiu para a implementação das divisões entre uma “alta cultura” fruto de grandes inspirações humanas que atravessam as épocas e uma “baixa cultura” relacionada às produções populares — categorias que influenciam diretamente na concepção de hierarquização entre literatura e cinema, logo na desvalorização das adaptações das peças teatrais. Silva (2013) menciona que nessa complexa luta em que

Os filmes shakespearianos de um lado e as leituras críticas de outro são extremos de um movimento contraditório em cuja colisão – um empurrando de cá, outro puxando de lá – está uma disputa em torno de conceitos como arte, erudição, universalidade e estética. É uma disputa entre o cinema como espetáculo de diversão popular e Shakespeare como o cânone literário ocidental; no fundo, é uma luta política por significados culturais. (SILVA, 2013, p.80)

Para Bourdieu (2006) apud Silva (2013), as representações artísticas da elite, em contraposição às manifestações populares, “pretendem impor-se com a aparência da universalidade pelo fato de que as condições sociais de sua produção estão hoje esquecidas” (BOURDIEU, 2006, p. 276). Sendo assim, o conceito de universal pode ser considerado “um ganho simbólico utilizado como ferramenta de distinção no campo da cultura, que busca apagar as condições concretas em que a obra fora realizada para se apresentar como trans-histórica e, portanto, incontestável.” (SILVA, 2013, p.82)

Essa sublimação da obra universal pode ser observada, por exemplo, na associação feita por Harold Bloom (2001), entre o teatro de Shakespeare e a Bíblia, como exemplos de obras literárias que abrangem a totalidade de todos:

O que a Bíblia e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, é bem menos do que a maioria das pessoas imaginam; a meu ver, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural. A noção de universalismo não está muito em voga, exceto em instituições religiosas e junto àqueles que por elas são influenciados. Porém, não vejo como seria possível conceber Shakespeare sem encontrar um meio de explicar sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis: ao mesmo tempo, aqui, lá, em todo lugar. É uma constelação, uma aurora boreal visível em um ponto que a maioria de nós jamais conseguirá alcançar. Bibliotecas e teatros (e cinemas) não são capazes de contê-lo; Shakespeare tornou-se um 'espírito de luz' grande demais para ser apreendido. A Alta Bardolatria Romântica, hoje vista com desprezo pela nossa academia auto-profanada, é tão-somente a mais normativa das seitas que o adoram. (BLOOM, 2001, p, 27)

É possível, em contraponto ao absolutismo do conceito de universalidade, pensar em outras trajetórias que somadas ao talento e à escrita cativante do Bardo, foram fundamentais para a difusão de suas obras.

No processo de domínio e influência da Inglaterra sobre outros territórios, a literatura serviu como um dos principais instrumentos de introdução da língua inglesa, e de expansão e assimilação da cultura, tradições e consolidação do imaginário potente que a Inglaterra estava construindo. As peças shakespearianas, marcadas por grandes contribuições para a língua inglesa e o teatro, chegaram em muitos desses territórios carregando uma aparente complexidade de compreensão e pretensioso refinamento, induzindo a crença da necessidade de uma alta propriedade intelectual para a fruição dos dramas, gerando assim, uma condição de afastamento das camadas mais populares que eram abraçadas anteriormente, e se tornando para alguns, como Harold Bloom (1998), o centro do cânone ocidental. O endossamento dessa intangibilidade é condenado por Bárbara Heliodora (2001) quando diz:

Sempre tive horror aos que procuram apresentar Shakespeare como difícil ou inacessível; muito pelo contrário, Shakespeare foi um autor popular [...] que escreveu para um público eclético, sem dúvida uma das razões de sua perene popularidade ao longo dos séculos e pelo mundo afora. (HELIODORA, 2001, p. 20)

Já esse preciosismo em torno da construção e proteção do cânone foi analisado por Walter Benjamin através do conceito de aura.

Figura 3 – Estrutura da Aura



Fonte: Teoria da Cultura de Massa, 2002

Para Benjamin (1935), a aura é responsável por conferir o valor cultural de uma obra a partir da validação da sua autenticidade e unicidade, e que o conjunto desses elementos determinam a noção de beleza atribuída a arte. Tanto a unicidade quanto a autenticidade da obra estão diretamente ligadas ao seu *hic et nunc*, isto é, seu aqui e agora. A autenticidade é a presença daquela obra na sua própria localização no espaço e no tempo, e a partir disso, é formada a tradição com toda sua história. Já a unicidade é caracterizada pelo caráter único que cultua e sacraliza a obra por sua capacidade de reencontro com a sua origem.

Rosemary Arrojo, em *Oficina de Tradução: a teoria na prática* (2007), utiliza o conto *Pierre Menard, autor del Quijote* (Jorge Luis Borges, 1939) para exemplificar as limitações e problemas na consagração da imagem simplificada da tradução como um processo de transferência de significados de uma língua para outra, como um trem que transporta uma carga em seus vagões. A partir desse mesmo exemplo é possível compreender tanto a noção de aura quanto improbabilidade da sua desvalorização a partir da reprodutibilidade das obras.

Arrojo compartilha que no conto, o escritor francês Pierre Menard, possui a ambição de reproduzir a aura dos capítulos IX e XXXVIII da primeira parte de *Dom Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605):

Conforme nos explica o narrador, o inusitado objetivo de Menard não era simplesmente reproduzir o *Quixote*, mas repetir na íntegra o texto escrito por Cervantes. Pierre Menard busca a totalidade: interpretação total, controle total sobre o texto, "total identificação com um autor determinado" (p. 51). Tal atitude rejeita, obviamente, uma interpretação contemporânea do *Quixote* e, ao negar-se a simplesmente "interpretar" ou "traduzir o *Quixote*, Menard pretende recuperar não apenas a totalidade do texto de Cervantes, mas

também o contexto em que fora escrito: "Não queria outro *Quixote* — o que seria fácil — mas o *Quixote*" (p. 52). (ARROJO, 2007, p.19)

Para isso, a primeira estratégia de Menard é transformar-se em Miguel de Cervantes: "conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes." (ARROJO, 2007, p.20). Entretanto o autor sentiu-se desestimulado pelo método, já que "ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo [...] que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard (p.52)" (ARROJO, 2007, p.20). A partir do seu segundo método, Menard consegue produzir fragmentos sintática e semanticamente idênticos ao de *Dom Quixote* de 1605. Por causa da distância do *hic et nunc* de Cervantes e da significação histórica e temporal utilizada durante a produção da obra, Pierre constrói palavras com sentidos subjetivos completamente diferentes de Cervantes, perdendo a unicidade, a autenticidade, e conseqüentemente a aura do trabalho do autor espanhol. Ao escrever, por exemplo, a palavra "coragem", Cervantes deposita nela um vínculo único da sua concepção sobre seu significado. Menard, por sua vez, ao também escrever "coragem" na tentativa de reproduzir Cervantes, acaba gerando seu próprio *hic et nunc* e aura para essas palavras. Pode-se concluir então, que independentemente dos recursos e métodos utilizados para reproduzir uma obra, características como autenticidade e unicidades são intransferíveis e não possuem traduzibilidade do seu significado profundo.

Após essa constatação, pode-se questionar a validade da problemática que envolve as adaptações fílmicas das obras shakespearianas, já que, se nenhuma adaptação é capaz de reconstituir a aura da obra adaptada, qual seria seu potencial ameaçador?

Se pensarmos, por exemplo, na *Mona Lisa* de Da Vinci, uma pintura que também pertence ao cânone e que está exposta no Louvre — um dos museus mais imponentes do mundo —, pode-se garantir que a maior parte das pessoas que a conhecem e admiram nunca a viram pessoalmente, ou seja, não fruíram da obra que continha a autenticidade de seu *hic et nunc*, mas das suas reproduções.

Figura 4 – *Mona Lisa*, Da Vinci



Fonte: G1, 2022

Figura 5 – *Mona Lisa* no Louvre



Fonte: ArtNews, 2022

Isso quer dizer que graças à reprodutibilidade técnica — exposição em galerias virtuais, souvenirs, roupas e intervenções artísticas —, a apreciação da pintura deixou de ser uma vivência delimitada por barreiras geopolíticas e socioeconômicas e atingiu o alcance das massas. Encontra-se aí, afinal, o potencial considerado pela tradição como ameaçador da aura: o encontro de uma produção da “alta cultura” sendo consumida pelas mesmas pessoas que consomem “baixa cultura”. Compreende-se assim, que a aura que é atingida com a reprodução e consequente popularização da *Mona Lisa*, na verdade é a aura criada a partir da verticalização e hierarquização da cultura, ou seja, o valor atribuído à arte é construído através da sua elitização, sua intangibilidade pelas camadas populares.

Figura 6 – Releituras *Mona Lisa*



Fonte: Projeto Batente, 2019

Figura 7 – Camiseta *Mona Lisa*



Fonte: Mercado Livre, 2022

Sendo assim, pode-se dizer que as diversas traduções das obras de Shakespeare através das adaptações cinematográficas em nada se relacionam com a desvalorização do drama produzido pelo Bardo, pois é justamente através da desconstrução da sacralização e dessa apropriação da arte pela massa que as peças shakespearianas, passando por um constante processo de recriação e ressignificação, garantem a sua sobrevivência.

3.2 Seguindo esse olhar desconstrutivista sobre a tradução

...na história da arte, a adaptação cinematográfica foi – e, em alguns casos, ainda é – alvo de preconceitos estéticos fundados, de antemão, no paradigma da fidelidade. E, especialmente no caso de Shakespeare, a busca por certo grau de fidelidade se mantém, em primeiro lugar porque, como afirma Roger Manvell (1971, p. 1), “é certamente difícil, e talvez sequer possível, livrar Shakespeare da ‘imagem’ do supremo poeta e dramaturgo mestre na qual ele foi incrustado durante os últimos dois séculos”. Essa imagem, criada e defendida por inúmeros estudiosos e admiradores de sua obra, representa o auge da cultura de língua inglesa e, nesse sentido, adaptações que “deformem” ou “desvirtuem” a integridade do texto “original” são geralmente menosprezadas em sua avaliação histórica. (VIEIRA, 2011, p.17)

Um passo imprescindível para se discutir qualquer processo e análise de uma tradução é o distanciamento da conceituação purista de originalidade e de seu paradigma de fidelidade, isto é, a ideia da existência de um número limitado de ideais imaculados que não podem ser reinterpretados sem que as obras “originais” sejam destruídas e as novas, que surjam a partir disso, sejam consideradas cópias descredibilizadas. Para isso, em uma alternativa à relação paradoxal e hierarquizada entre literatura e cinema, podemos analisar os eventos tradutórios da obra shakespeariana a partir de perspectivas pós-estruturalistas, ou seja, rejeitando definições que encerrem verdades absolutas sobre o mundo.

No movimento de pensamento que é o pós-estruturalismo (PETERS, 2000), encontramos na teoria da desconstrução do filósofo Jacques Derrida, uma renúncia à estrutura binária do conceito saussuriano de signo, criando assim, um campo de neutralização de significados pré-estabelecidos como absolutos e o incentivo aos discursos plurinterpretativos. Para Ferdinand de Saussure (1916), linguista

estruturalista, o signo é constituído pelo significante — o objeto, físico ou imaginado, formado por sons, imagens ou escrita que transmite algum sentido — e pelo significado — ideia transmitida pelo signo, ou seja, o conceito, e ambos “estão intimamente unidos e um reclama o outro” (SAUSSURE, 1916, p.80). Já para Derrida, essa idealização que assegura a posição e identidade do significante não existe. Na verdade, está em constante movimento e conseqüentemente em transformação:

Não reduziremos o significante simplesmente a uma 'imagem acústica', como dizia Saussure, e chegaremos a dizer que o significado não é mais do que um significante posto em uma determinada relação com outros significantes, que a diferença entre significante e significado não é nada. Não se descarta que se fale de um 'corpo do significante' quando o contexto torna improvável o contra-senso. Mas não podemos rigorosamente falar de um materialismo do significante: primeiramente porque o significante não é material; em seguida porque não há significante (BENNIGNTON, 2015, p. 31)

Dessa forma, temos infinitas mudanças de significados retransmitidas de um significante para outro. Essa distinção, para Derrida, possuindo um duplo sentido, ficou estabelecida como *différance* (diferença). O primeiro sentido — de retardamento, adiamento — estaria ligado à impossibilidade dos signos em evocar exatamente o que eles significam, podendo apenas ser definidos através da relação com palavras adicionais, das quais diferem, sendo essa diferença entre os elementos, o segundo sentido que caracteriza a *différance*. Sendo assim, o significado é sempre adiado ou postergado, através de uma cadeia sem fim de significantes, não existindo significado ou sentido, apenas efeitos que deixam vestígios.

Esses vestígios, nesse processo de desconstrução proposto por Derrida, relacionam-se com a transição da ideia estagnada e reducionista da origem para a um caminho longínquo da não-origem, um caminho composto pelo que o filósofo chama de rastro. Dessa forma todo rastro é rastro de rastro assim como todo signo é signo de um signo, não há início nem fim, como diz Derrida:

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem nem ao menos desapareceu, que ela não foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem” (DERRIDA, 1967, p. 90).

Nesse mesmo movimento de desvencilhar-se da interpretação única da obra baseada em sua origem, Roland Barthes em seu ensaio *A Morte do Autor* (1988), anuncia a "morte" do autor como fonte autêntica e única de sentido para um determinado texto argumentando que qualquer texto literário possui múltiplos significados e que o autor não é a fonte primária do conteúdo semântico da obra. Sendo assim, a "morte do autor" marcaria o "nascimento do leitor", como fonte da disseminação de significados do texto.

Os signos, não comportando somente a linguagem verbal, sendo também visuais e sonoros, e o tradutor como primeiro leitor de uma obra ou o adaptador primeiro como intérprete e depois criador (HUTCHEON, 2006, p. 18) também constrói uma rede infinita de significâncias ao criar uma obra cinematográfica. Esses múltiplos significados oriundos de uma leitura consciente e inconsciente do tradutor — marcado pelos rastros sociais, culturais e ideológicos de sua época — serão enviados e digeridos pelo leitor por meio de novas ferramentas, como destaca Walter Benjamin:

É bastante claro, conseqüentemente, que a natureza que fala à câmara é inteiramente diversa da que se dirige aos olhos. Diferente, sobretudo, porque substitui o espaço no qual o homem age consciente- mente por um espaço onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, o modo de andar dos homens, por outro lado, por certo nada sabemos de sua atitude na fração de segundo em que dá um passo. Conhecemos em geral o gesto que fazemos para apanhar um isqueiro ou uma colher, mas ignoramos quase tudo da relação que efetivamente se estabelece entre a mão e o metal, e, ainda mais, as mudanças que introduz nesses gestos a flutuação dos nossos diversos humores. É nesse domínio que a câmara penetra, com todos seus meios auxiliares, com suas subidas e descidas, seus cortes e suas separações, suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, 1935, p.247)

Valendo-se desse poder de apropriação e recriação a partir de recursos linguísticos, visuais, sonoros e imagéticos utilizados pela narrativa cinematográfica, Julie Taymor, cineasta e diretora de musicais e óperas estadunidense — vencedora de dois prêmios Tony e um Emmy Award —, seguiu rastros shakespearianos de 1611, para adaptar a peça *A Tempestade* em uma obra cinematográfica no ano de 2010. Os significantes gerados a partir dessa obra, instigaram os questionamentos e as análises que serão apresentados no próximo capítulo.

Figura 8 – Cartaz A Tempestade



Fonte: IMDb, 2010

4 QUEM SOBREVIVER, VERÁ

Marxistas, multiculturalistas, feministas, novo historicismo — os suspeitos de costume — conhecem suas causas, mas não as peças de Shakespeare

(Harold Bloom, 1998)

Por conhecimento de causa, desmistificação da aura e consciência intelectual da liberdade, além de capacidade em apropriarmo-nos de uma obra para sua reinterpretação, será através, principalmente, das construções pós-estruturalistas como os Estudos Culturais — ou que com elas dialoguem — que finalizaremos as discussões dessa monografia. Sendo o cinema esse espaço de jogos de imagem, sons, palavras, sentidos e imaginação, propomos o seguinte cenário para compreensão dos objetivos do capítulo:

O enredo do filme, recheado de “verdades” e acusações, será levado a júri popular para que decidam no que e em quem acreditar. Todas as personagens são intimadas a depor e acusam Caliban. A “coincidência” de testemunhos pesará muito sobre ele, colocando-o como provável culpado. Caliban passa então, de testemunha, a réu que advoga em causa própria. Enquanto os demais personagens, mesmo que desconhecendo os fundamentos dos testemunhos uns dos outros, muitas vezes nem conhecendo o acusado e divergindo entre si nas relações de poder e hierarquia, compartilham a mesma rede de proteção, o chamado pacto narcísico da branquitude. Termo que

foi cunhado por Cida Bento a partir da figura mítica de Narciso, para desvelar o compromisso da branquitude em manter a estrutura racial injusta que os privilegia: um pacto de proteção e premiação, nítidos ao menos atento olhar que observa o grupo que se premia, se contrata, se aplaude, se protege. O caçador mitológico grego, apaixonado pela representação da própria imagem, olha pra si como único objeto de amor. (RIBEIRO, 2020)

Por isso, querem atuar como juízes. Sendo o júri popular composto pelos espectadores que majoritariamente estão imersos no mesmo sistema, cuja construção social não só privilegia os testemunhos dos acusadores, como os considera verdades pré-estabelecidas, há a tendência, consciente ou inconsciente, de uma predileção ou indução na interpretação dos fatos. E ignorar essa estrutura seria subestimar os espectadores a uma leitura passiva do caso-filme, sendo que sua recepção é um processo ativo, em que há negociação entorno da significação (HALL, 1973).

A proposta deste capítulo não é absolver Caliban, mas advogar como defensora pública — ofício-exercício que propomos que seja ocupado posteriormente pelos que agora se encontram como júri-espectador — pela necessidade de compreender e validar a existência de mais de um lado da mesma história, ao expor como diversos mecanismos que atuam na sociedade estão a serviço da mesma mentalidade que condena Caliban a réu reincidente e escusa os acusadores de assumirem o papel de suspeitos ao lhe garantirem um *álibi ad aeternum*.

É de suma importância para a análise desse caso, que a pesquisadora-defensora, de forma muito honesta, saliente que apesar de endossar que o júri considere as mais variadas possibilidades de interpretação, valorize a abertura da obra para constante interpretação do leitor/telespectador e distancie esse capítulo de qualquer veredito absoluto, não possui qualquer intenção de simular uma análise

imparcial do caso. Visto que, a premissa da própria análise baseia-se na percepção da inexistência de imparcialidade discursiva e classifica essa tentativa como mais uma forma manipulativa do discurso que, ao despersonificar seus agentes criadores, busca difundir ideologias como percepções neutras e inerentes aos indivíduos, sem qualquer influência ou intervenção de fatores sociais.

Dessa forma coloco-me aqui como uma pesquisadora negra brasileira, que observa e vivencia a construção e consequências das práticas imagéticas que atuam como promotores desse caso-filme, e que através dessa análise, convida a uma fruição crítica do filme. E para isso, é necessário ser intempestivo, ser aquele que para Friedrich Nietzsche (1874)

[...] procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta. (NIETZSCHE, 1874, apud AGAMBEN, 2009, p.58)

E ao fazer isso, tornar-se também contemporâneo ao filme, aos seus rastros e ao seu próprio tempo, percebendo assim, as fragilidades e “trevas” que os cercam (AGAMBEN, 2009).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Ao adentrar a contemporaneidade de *A Tempestade* (2010) e manter o olhar atento e interligado sobre ela e Caliban, pode-se destacar três fatores que se relacionam na construção de significantes acerca da interpretação da personagem: poder, imagem e imaginário sociocultural. Esses três elementos se imbricam tanto na conceituação quanto na sua retroalimentação.

Partindo da interpretação de Caliban, das suas relações com as demais personagens e sendo toda relação uma relação de poder, começaremos por entender como podem se configurar.

Para Michael Foucault, o poder se estabelece sempre a partir de uma relação e segundo Deleuze, o poder é uma força, e, portanto, seria uma relação de força e essa, por sua vez, nunca está no singular, “ela tem como característica essencial estar em relação com outras forças, de modo que toda força já é relação, isto é, poder: a força não tem nem objeto nem sujeito a não ser a força.” (DELEUZE, 1991, p. 78)

Dessa forma, as práticas sociais que constituem as relações de poder historicamente são assimétricas, heterógenas e estão em constante transformação, pois o diferencial que permite uma força prevalecer sobre a outra, pode ser modificado, invertido. Pensar o poder como relação flutuante implica, na sua existência como ato, isto é, o poder é uma prática a ser exercida, é operatório, não ser considerado como uma propriedade. E sobre essa ideia de detenção do poder, Foucault adverte que

É preciso enfatizar também que só é possível haver relações de poder quando os sujeitos são livres. Se um dos dois estiver à disposição do outro e se tornar sua coisa, um objeto sobre o qual ele possa exercer uma violência infinita e ilimitada, não haverá relações de poder. Portanto, para que se exerça uma relação de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos uma certa forma de liberdade. (FOUCAULT, 2006, p. 276).

[...] acho que é preciso distinguir as relações de poder como jogos estratégicos entre liberdades - jogos estratégicos que fazem com que uns tentem determinar a conduta dos outros, ao que os outros tentam responder não deixando sua conduta ser determinada ou determinando em troca a conduta dos outros – e os estados de dominação, que são o que geralmente se chama de poder. (FOUCAULT, 2006, p. 285).

É nesse caminho de transição da concepção das relações de poder para um estado de dominação que Achille Mbembe se apropria de algumas construções de Foucault acerca do biopoder, para exemplificar o poder colonial. De acordo com Foucault (2012), o biopoder é uma forma de governar a vida que foi posta em prática no Ocidente a partir do século XVII e que se divide em dois eixos: disciplina — o governo dos corpos dos indivíduos — e biopolítica — governo da população como um todo. Esse tipo de poder teria se estabelecido a partir da conversão do poder soberano que detinha o direito de vida e de morte sobre os súditos e operava pelo fazer morrer e pelo deixar viver. Com o biopoder, o poder de morte converteu-se no poder, através de controles precisos e de regulações de conjunto, que se exercem sobre a vida, interferindo em sua gestão.

O eixo da disciplina, parte do biopoder, centra-se no corpo como máquina, focando no seu adestramento através da ampliação de suas aptidões, extorsão de suas forças, crescimento de sua utilidade e imposição da docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos. Tudo assegurado por procedimentos, como exemplifica Foucault, em que o poder disciplinar introduz uma

série de vigilâncias, controles, olhares, esquadrinhamentos diversos que permite descobrir, antes mesmo de o ladrão roubar, se ele vai roubar etc. E, de outro lado, na outra extremidade, a punição não é simplesmente esse momento espetacular, definitivo, do enforcamento, da multa ou do desterro, mas será uma prática como encarceramento, impondo ao culpado toda uma série de exercícios, de trabalhos, trabalho de transformação na forma, simplesmente, do que se chama de técnicas penitenciárias, trabalho obrigatório, moralização, correção etc. (FOUCAULT, 1999, p. 7)

Já a biopolítica, outro eixo do biopoder, centrou-se no coletivo. Incidia no controle da proliferação, dos nascimentos, da mortalidade, do nível de saúde e da longevidade. Tais processos são assumidos mediante uma série de intervenções e controles reguladores — biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois eixos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.

Achille Mbembe então, afirma que a escravidão deve ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação da biopolítica, em que os escravizados sofriam três níveis de perdas: a do lar, a do corpo e a de *status* político. Tanto essa relação de poder entre colonizador e colonizado quanto as perdas, podem ser identificadas na peça *A Tempestade* através dos quadros apresentados no segundo capítulo, em que são apresentadas descrições físicas, de índole, de faculdades intelectuais e saberes, de expropriação do corpo e objetificação, de comportamento e de lugar de servidão. Já no filme, essa relação de poder ganha também uma dimensão racial ao representar Caliban com um ator negro.

Para o sociólogo Pierre Bourdieu (1992), o poder é compreendido em uma esfera social e coletiva permeada pelo *habitus*, um conjunto de valores, normas, gostos e elementos culturais que moldam a sociedade e tem a capacidade de unir e de separar as pessoas. O *habitus* é completamente inconsciente, e a sua assimilação se dá por meio das representações culturais a que somos submetidos e pela interiorização e imitação dessas representações.

Isso nos leva aos fatores de imagem e imaginário sociocultural, contemplados por Stuart Hall como um sistema de representação:

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos.” (HALL, 2016, p.23)

Membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos ‘códigos culturais’. Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos ‘sistemas de representação’, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções ‘dão sentido a’ ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, ‘lá fora’ no mundo. (HALL, 2016, p.25)

Nessa construção de sentido entre linguagem imagética e ação do personagem, Caliban, ao ser racializado, tem sua leitura guiada pelo estereótipo, um mecanismo de convergência entre representação, poder e diferença. Segundo Hall (2016), esse mecanismo se apossa de características simples, facilmente compreendidas e reconhecidas sobre um indivíduo e, após reduzi-lo a isso, maximiza essas características e as generaliza para determinados grupos sociais. O estereótipo também implanta uma estratégia de cisão que separa o normal e aceitável do anormal e inaceitável, excluindo e expelindo tudo que é diferente, o Outro. Esse mecanismo, que tende a ocorrer onde já existe grande desequilíbrio de poder, faz parte da manutenção da ordem social e simbólica, estabelecendo uma fronteira entre o nós — normal, aceitável, pertencentes — e eles — pervertido, patológico, inaceitável, forasteiros —.

Alguns desses estereótipos, suplantados pelo determinismo biológico — teoria que defende que as diferenças sociais, econômicas e políticas existentes entre grupos humanos podem ser reduzidas às características físicas e, portanto, à herança biológica desses grupos (HERRNSTEIN & MURRAY, 1994) — como males congênitos à negritude, foram trabalhadas no conceito de imagens de controle desenvolvido por Patricia Hill Collins em *O Pensamento Feminista Negro* (1990).

Tendo em vista o mecanismo de dominação descrito por Hall, Collins amplifica o debate sobre a representação de mulheres negras — em um recorte para as mulheres negras estadunidenses — associadas à subalternização, subserviência e hipersexualização a partir de quatro imagens de controle destrinchadas por Bueno (2019): Jezebel — uma mulher hipersexualizada, uma máquina sexual; a matriarca — mãe negra forte e violenta, compulsoriamente trabalhadora; a *mammy* — trabalhadora fiel, escravizada ou liberta, obediente fiel à família branca a quem serve com amor e zelo; e a *black lady* — uma versão da *mammy* moderna, mulher que trabalha mais do que todos, abandona a perspectiva de construção de uma família negra em prol de uma carreira em altos cargos.

A partir desse conceito e recorte trabalhado por Collins, outros estudos a respeito de imagens de controle foram realizados a fim de identificar como essas imagens operam na representação das masculinidades negras. Dentre elas podemos destacar os ideais de hipermasculinidade, força e poder — que alimentam as crenças do apetite sexual excessivo e a ideia da violência derivada desse encontro; o negro que faz uso abusivo do álcool e/ou outras drogas, transitando entre o fracasso, a violência e o alívio cômico; o bruto/selvagem — extremamente rude, indócil, beirando a animalidade; e o negro bondoso — representado pelo tolo, domesticado, servil.

Essas imagens-cabrestos — visto que a essa altura não há mais qualquer traço de humanização — são exaustivamente reproduzidas na tela até que essa representação seja a única referência associada à existência de pessoas negras, nesse caso em específico, homens negros. Chimamanda Ngozie Adiche, em seu livro *O perigo de uma história única* (2019) relata sua experiência frente à artilosidade desse mecanismo:

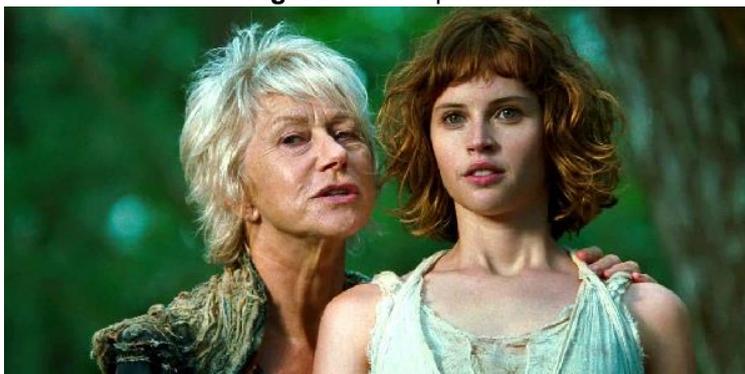
Alguns anos atrás, eu visitei o México saindo dos EUA. O clima político nos EUA àquela época era tenso. E havia debates sobre imigração. E, como frequentemente acontece na América, imigração tornou-se sinônimo de mexicanos. Havia histórias infundáveis de mexicanos como pessoas que estavam espoliando o sistema de saúde, passando às escondidas pela fronteira, sendo presos na fronteira, esse tipo de coisa. Eu me lembro de andar no meu primeiro dia por Guadalajara, vendo as pessoas indo trabalhar, enrolando tortilhas no supermercado, fumando, rindo. Eu me lembro que meu primeiro sentimento foi surpresa. E então eu fiquei oprimida pela vergonha. Eu percebi que eu havia estado tão imersa na cobertura da mídia sobre os mexicanos que eles haviam se tornado uma coisa em minha mente: o imigrante abjeto. Eu tinha assimilado a única história sobre os mexicanos e eu não podia estar mais envergonhada de mim mesma. Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente

uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. (CHIMAMANDA, 2019, p.11)

Em contraponto a essa propensão de criação de histórias únicas, o prosseguimento do capítulo propõe-se a exemplificar como esse mecanismo de domínio discursivo, teorizado ao longo da monografia, é consolidado e como essa narrativa pode ser disputada.

As primeiras personagens que nos são apresentadas no filme são Próspera — personagem masculina na obra shakespeariana, mas que na adaptação de Julie Taymor é representada por uma mulher — e Miranda. Essa mudança no gênero da personagem chama atenção por alguns fatores: primeiro pelo jogo com essa apropriação de papéis que ocorria no teatro elisabetano, quando homens encenavam papéis femininos, devido a proibição de as mulheres atuarem; segundo pelo significado provocado, numa sociedade patriarcal, ao se mexer na aura de uma obra canonizada para dar protagonismo à mulher; terceiro, a criação de uma nova relação de poder entre os personagens.

Figura 9 – Próspera e Miranda

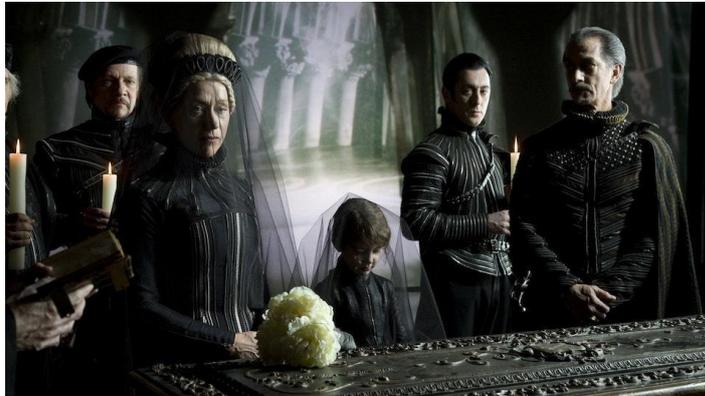


Fonte: WhatCulture, 2010

Essa mudança ou recriação de gênero, primeiramente influenciará na narrativa individual de Próspera, que posteriormente se somará à interpretação da sua relação com Caliban. Próspero, na peça, possuía o título de Duque, e se descrevia como um mago estudioso e conhecedor da ciência e da mente. Já no filme, a condição de Duquesa de Próspera passa a ser condicionada ao cargo de seu marido, que por ser muito permissivo, autorizava que ela passasse longas horas estudando elementos e poderes, sendo apenas interrompida pelo choro de Miranda, ainda bebê. Sua breve ascensão em relação ao poder deu-se pela morte de seu pai, conferindo a ela toda a autoridade que ele possuía, despertando a ambição de seu irmão, que assim como

na peça, arma um plano para lhe roubar o ducado. Entretanto, o artifício utilizado para expulsar Próspera foi acusá-la de “demônio, nem mulher nem bruxa” e de praticar “magia negra, mesmo sabendo que muitas mulheres como ela haviam sido queimadas por muito menos. Tendo o conselho acreditado nas acusações e se voltado contra ela, o plano arquitetado por Antônio e Alonso desenrolou-se como na peça.

Figura 10 – Cena velório



Fonte: InterFilmes, 2010

Figura 11 – Cena expulsão de Próspera e Miranda



Fonte: *A Tempestade*, 2010

Figura 12 – Próspera no laboratório



Fonte: *A Tempestade*, 2010

Com essa nova narrativa, Próspera é inserida em dinâmicas de poder envolvendo relações de gênero. Num sistema patriarcal, em que prevalece o domínio dos homens sobre as mulheres, Próspera é considerada uma propriedade a ser administrada e fiscalizada pelas figuras masculinas a sua volta, como seu pai, o marido e os membros do conselho. Relegada à submissão e invisibilização, ela é cerceada de qualquer direito de exercer sua governabilidade e, em uma sociedade sob os olhos da Inquisição — tribunal formado pela Igreja Católica Romana para condenar e punir a heresia, blasfêmia, bruxaria e costumes considerados desviantes —, defender-se por querer praticar o estudo da ciência. Na tela, essa narrativa é construída através de *flashbacks* — recurso utilizado para inserir algo importante sobre o personagem, seu passado e sua história através de inserções de cenas que ocorrem em outra linha do tempo — em que Próspera aparece muito compenetrada em uma espécie de laboratório, dividida entre seus livros e Miranda; depois, pesarosa e em vestes pretas, despede-se do pai durante o velório; e por fim tem Miranda arrancada dos braços durante a noite para que depois ambas fossem lançadas ao mar à própria sorte. Dessa maneira, estrutura-se uma jornada em que Próspera e Miranda, vítimas ou sobreviventes de crimes e injustiças, mereçam ser vingadas.

Em consonância com o debate proposto por Audre Lorde (1980) acerca dos estudos do feminismo interseccional, ao fator racial será acrescido o de gênero, já que Próspera e Miranda são mulheres brancas e nobres. O conceito de Lorde sobre interseccionalidade diz respeito à sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação, porque ela defende que as mulheres, em sua pluralidade, sofrem opressões distintas levando em conta essencialmente as diferenças de raça e classe social. Essa teorização foi provocada pela ativista, ao constatar que o movimento feminista, como um grande e homogêneo grupo, não percebia a opressão que as próprias feministas brancas exerciam sobre feministas negras e outros grupos como homens negros. Em síntese, todos aqueles que não ocupam o espaço hegemônico do homem branco cisgênero heterossexual não só são oprimidos, mas também exercem algum tipo de opressão em outras identidades.

A exemplo disso, pode-se pensar na diferença que se estabelece entre Próspera e Sycorax. Mesmo ambas possuindo o mesmo domínio sobre a magia e a utilizando para conquistar vantagens e aprisionar os seres, Próspera é descrita como uma estudiosa e pesquisadora, enquanto Sycorax é uma bruxa curvada e má.

E sob esse mesmo olhar, deve-se exercitar a percepção do conflito entre Miranda e Caliban. Primeiramente, o espectador é apresentado à imagem de Miranda: uma jovem menina branca de aparência bucólica e inocente, que cresceu na ilha tendo apenas a mãe como referência, e agora — tempo do ocorrido — tomada de pena e tristeza pelo barco que havia naufragado, pede misericordiosamente para que a mãe tenha compaixão dos tripulantes.

Figura 13 – Miranda (corpo inteiro)



Fonte: IMDb, 2010

Figura 14 – Miranda (rosto)



Fonte: Pinterest, 2013

Figura 15 – Miranda nas pedras



Fonte: *A Tempestade*, 2010

A imagem de Caliban começa a ser construída após a apresentação de Miranda e Próspera contar sua história, quando a feiticeira chama sua filha para que encontrem seu escravo — já antecipando significantes sobre essa figura que ocupa lugar de servidão — Caliban e durante o caminho hostilizam sua aparência e reduzem a sua existência à utilidade em servi-las. Ao chegarem ao refúgio-prisão — local onde Caliban foi condenado a ficar, mas que também é seu espaço de breve liberdade, quando não está “trabalhando” — em que Caliban está, Próspera ordena que seu escravo apareça e ele, que está encolhido entre as pedras, comendo algo com as mãos, de prontidão exclama que ela já tem muita lenha — serviço que ele é incumbido de fazer— e em voz baixa, resmungando que está na hora do seu jantar.

Figura 16 – Sequência cenas da pedra



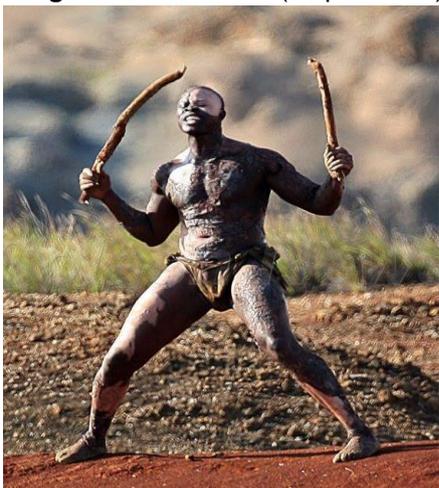
Fonte: *A Tempestade*, 2010

Próspera então, chamando-o de fruto de um ventre maldito, esbraveja em tom de ameaça que ele deve aparecer para atender a suas novas ordens. Então, ao enquadramento retornar a Caliban, a sonoplastia estrutura um clima de suspense e tensão com instrumentos de percussão abafados e sons de trinados de baleias. Contribuindo assim, para a possível leitura da cena de Caliban de forma primitiva e especularizada como descrita por Fanon (1968):

[...] a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário (FANON, 1968, p. 31).

Ou, na leitura em disputa, uma cena que explora uma movimentação em fluxo e repleta de teatralidade, em que ele se movimenta nas pedras de forma sinuosa, até erguer a sua figura de forma ereta e imponente, e depois com uma movimentação corporal em três planos — baixo, médio e alto — ir ao encontro do embate com Próspera e Miranda.

Figura 17 – Caliban (corpo inteiro)



Fonte: InterFilmes, 2012

Figura 18 – Caliban (rosto)



Fonte: Books Are Our Superpower, 2020

Figura 19 – Caliban (movimentação)



Fonte: *A Tempestade*, 2010

Chega então, o momento em que Caliban, externaliza todo o seu repúdio ao processo de colonização e escravização que sofreu. De forma ressentida e impositiva, ele reivindica seu lugar como dono da ilha e não como servo de uma tirana, que após aprender com ele tudo sobre a ilha, usurpou-a de Caliban. Próspera, de maneira muito enfática, desmente a versão de Caliban, dizendo que chegou até a tratá-lo como gente, e que essa boa ação só havia mudado com a tentativa dele em violar Miranda. Ao passo que Caliban confirma a tentativa em povoar a ilha com Calibans, Miranda o declara traidor, por ter atentado contra ela mesmo depois dos seus esforços em ensiná-lo a falar a língua delas. Usando dessa mesma língua, Caliban pragueja, desejando que o encontro entre eles nunca tivesse acontecido, e depois de mais ameaças de Próspera, sai em busca de mais lenha. Para endossar a tensão do

confronto, a cena é construída com jogos de três ângulos: ângulo lateral — em que os personagens aparecem de perfil explicitando as posições opostas tanto em cena como em conflito, ideologias e narrativas —, ângulo *plongée* para Próspera e Miranda — em que a câmera as focaliza de cima para baixo passando um ar de fragilidade e inferioridade — e ângulo *contra-plongée* para Caliban — em que a câmera o focaliza de baixo para cima tornando sua imagem mais poderosa, imponente e ameaçadora.

Figura 20 – Próspera, Miranda e Caliban



Fonte: Alex Castro, 2020

Figura 21 – Próspera e Miranda (confronto Caliban)



Fonte: Lhavejar, 2015

Nas versões apresentadas, é possível perceber duas possibilidades primárias de acontecimentos e seus significantes: a primeira seria a de Caliban compactuar com a estrutura patriarcal e falocêntrica que deslegitima, objetifica e reduz a instrumento sexual a mulher, cuja utilidade é satisfazer as necessidades do homem que a possua, negando-lhe qualquer direito e poder de decisão sobre a integridade de seus corpos. A segunda, a utilização do sistema de representação para a reafirmação da imagem

de controle do homem negro como predador sexual, sendo uma ameaça à hombridade branca e um perigo para a castidade das mulheres brancas.

A exemplo dessa representação, pode-se observar o paralelo com um desejo da população estadunidense trazido por Souza (2014):

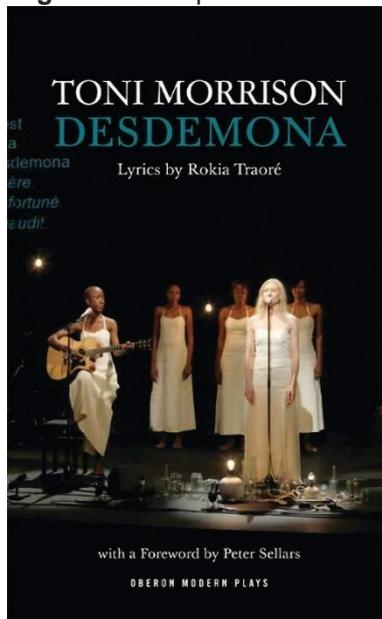
Uma das soluções para tentar manter os homens negros longe das mulheres brancas, nos Estados Unidos, foi a criação da Ku Klux Klan no final da Guerra Civil Americana (1861-1865). Suas vigílias noturnas tinham saídas noturnas tinham como principal objetivo caçar e eliminar casais inter-raciais. Quando eram descobertos, invariavelmente, os homens negros eram linchados e/ou enforcados e, não raro, eram castrados (Friedman, 2002). O medo dos homens negros não foi, contudo, uma exclusividade da sociedade norte-americana (SOUZA, 2013, p. 4).

E o filme, também estadunidense, *O Nascimento de Uma Nação* (1915), ambientado na guerra de Secessão dos Estados Unidos, cria a imagem dos membros do Klu Klux Klan como heróis dos valores sulistas ameaçados pela grande população negra recém liberta. Isto é, a apropriação de uma ferramenta discursiva de assimilação em massa, a fim de potencializar e consolidar o projeto político de extermínio, subalternização ou total cooptação criado para submeter as populações negras recém libertas.

Essa mesma configuração pode ser observada na peça shakespeariana *Otelo*, o *Mouro de Veneza* (1603) entre as personagens de Otelo e Desdemona. Aqui, um forte e feroz general mouro — termo “mouro” se referia a pessoas de pele escura no geral, usado de forma intercambiável com termos como “africano”, “somali”, “etíope”, “negro”, “árabe”, “berbere” e assim por diante (BARTELS, 1990) —, corroído por estímulos brutais e irracionais mata a esposa Desdemona por ciúmes. Também provocada pela necessidade de saída de círculos viciosos de histórias únicas, Toni Morrison em sua peça *Desdemona* (2011), constrói um cenário pós-tragédia em uma espécie de teatro-ritualístico, em que Desdemona que também esteve sob o controle dos homens de sua família — pai, irmão, marido — tem a primeira oportunidade de contar a sua história. Nesse plano espiritual, ela encontra várias mulheres que em vida foram suas amas e sente-se surpresa ao ouvir seus relatos de que ela as havia escravizado. Uma delas, Emília, fala para Desdemona como ela usufruía dos privilégios de uma sociedade que explorava tanto a ela quanto a Otelo, sem se importar como sobreviviam naquela sociedade. Emília não tenta inocentar Otelo, nem

tampouco condenar Desdemona, mas destaca como elas eram diferentes e como, por sofrer outras opressões, Desdemona havia normalizado a crueldade que praticava.

Figura 22 – Capa *Desdemona*



Fonte: Amazon, 2012

Sobre essa ligação direta entre poder e narrativa, Chimamanda (2019) diz que

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é “nkali”. É um substantivo que livremente se traduz: “ser maior do que o outro”. Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do “nkali”. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com “em segundo lugar”. Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (CHIMAMANDA, 2019, p.12)

Sendo assim, através desse capítulo-flashback, é possível observar outros lados omitidos, distorcidos, esquecidos e não menos profundos da história de Caliban, único personagem, que mesmo a caminho de sua liberdade, chega ao final feliz do filme com o pesar no olhar de quem viveu uma tragédia.

Figura 24 – Caliban com olhos marejados



Fonte: *A Tempestade*, 2010

A partir dessas exposições, reitera-se o caráter ilusório da neutralidade e transparência de discursos produzidos pelo sistema de adaptação, como o cinema, e estimula-se uma ruptura com a ideia apassivadora e indiferenciada de um júri-telespectador, que absorve e reproduz significantes sem perceber os seus desdobramentos sociais, a partir das concepções de recepção e interpretação de Hall (2003) que sugerem como alternativa a posição de recepção dominante, uma posição negociada – quando o sentido da mensagem entra em negociação com as condições particulares dos receptores — e uma posição de oposição — quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem, mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa. Sendo assim, essa monografia em consonância, com o pensamento de Bertold Brecht, propõe que o teatro, assim como o cinema, não deve terminar em repouso ou em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por quais caminhos se desequilibra a sociedade, através do seu desnudamento ideológico, contestação e transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografia teve como objetivo, através dos estudos desconstrutivistas da tradução e à luz dos estudos culturais, identificar as influências da relação entre imagem, poder e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas do sujeito Caliban, na adaptação fílmica *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010).

O capítulo inicial dedicou-se a trilhar os caminhos que antecederam a escrita da peça *A Tempestade* (1611), a fim de contextualizar o despertar do teatro inglês e o surgimento de William Shakespeare, considerado um dos maiores nomes do teatro mundial. Sendo assim, em uma breve linha do tempo, descrevemos no Capítulo I como a Igreja Cristã apropriou-se da prática teatral greco-romana como ferramenta catequizadora na Inglaterra, já que a dramatização possuía grande potencial de penetração em diferentes camadas da sociedade, possibilitando a difusão dos ensinamentos cristãos. Dessa ligação entre a Igreja e o teatro originaram-se as peças de milagres, mistérios e moralidades, que à medida que ganhavam aderência popular, passavam por um processo de secularização, afastando-se cada vez mais do seu caráter dogmático para atender as demandas de entretenimento e formação da sociedade através da profissionalização dos atores, criação de companhias de teatro e construção de espaços físicos para encenação das peças com o apoio de nobres e da realeza como a rainha Elisabeth I e o rei Jaime I.

Em seguida, relatamos como a entrada do teatro na era elisabetana foi marcada pela forte influência do movimento humanista-renascentista que alçava o homem racional ao centro de todos os estudos e representações, explorando seu psicológico, sua ligação com a ciência e a reapropriação de valores e produções greco-romanas, como mitologia e literatura. E, pelo desenvolvimento da Inglaterra como grande potência devido às transições sociopolíticas e econômicas alavancadas pelas expedições marítimas e explorações territoriais, atribuindo ao teatro papel de ficcionalização da memória nacional. Foi nesse contexto, que narramos o surgimento de William Shakespeare no teatro londrino, consagrando-se primeiramente como poeta e depois tornando-se sócio e dramaturgo da companhia *Lord Chamberlains's Men*, — posteriormente denominada *The King's Men* —, onde permaneceu por toda a sua carreira, além de tornar-se sócio do famoso teatro *The Globe* e do teatro

Blackfriars, locais que abrigaram seu vasto repertório de peças históricas, tragédias, comédias e romances assistidas do público mais popular ao mais erudito.

No segundo capítulo, apresentamos a peça *A Tempestade* em dois momentos: o primeiro, a partir do contexto sociopolítico de exploração das Américas e da África na qual a peça estava inserida, as possíveis influências de seu enredo associadas às inúmeras obras e relatos de expedições marítimas como *O Verdadeiro Relatório do Naufrágio*, *Dos Canibais*, *La Nave*, *La Pazzia*, *Il Capriccio* e *Gli Tre Satire*. Além da possível relação com a vida de Shakespeare, já que o universo habitado pela leveza da fantasia e desejos de libertação poderia ter sido palco das reflexões do próprio dramaturgo em um período de balanço da vida que antecedeu sua aposentadoria voluntária, sendo a despedida de Próspero na peça popularmente encarado como um ritual de despedida do Bardo.

No segundo momento, foi realizada uma análise do processo de construção da personagem Caliban a partir de seis quadros contendo descrições físicas, psicológicas e sociais extraídas de falas da peça. No quadro de descrições físicas, observamos como Caliban causa grande estranheza nas personagens ao tentarem identificar o que seria aquela criatura. Mediante as descrições, pôde-se atestar que a concepção de disformidade e monstrosidade de Caliban provém da exotização de sua espécie híbrida, sendo metade homem e metade peixe ou anfíbio, isto é, uma percepção preconceituosa caracterizada na estranheza da alteridade e na subjugação do diferente, considerando-o anômalo.

No quadro de descrições de índole analisamos o funcionamento da lógica discursiva de fabricação dos mitos acerca dos povos nativos da América, limitando-os à natureza de suas índoles inevitavelmente más ou essencialmente boas, de forma que a aglutinação de temperamentos vis atribuídos a Caliban intercala-se entre a condição de prever e justificar a ação do personagem.

No quadro de descrições de faculdades intelectuais e saberes pôde-se perceber a idealização do Outro – não europeu e nativo – como um ser ignorante, desprovido de cultura, irracional, insensível e iletrado, justifica a conquista de um território e sujeito-nação em todos os seus aspectos sociais e culturais. Observou-se então, um embate político-linguístico entre colonizado e colonizador, a partir do momento em que a língua além de ser utilizada como instrumento de aculturação e apagamento identitário de Caliban, também possibilita uma comunicação vital para Próspero e opressora para Caliban.

No quadro de descrições relacionadas a expropriação do corpo e objetificação, reconhecemos a forma perversa com a qual a existência de Caliban é reiteradamente despersonalizada e restringida à atuação como instrumento de força braçal, realizador de afazeres e potencial objeto lucrativo.

No quadro contendo as descrições comportamentais de Caliban, a construção da natureza violenta da personagem pôde ser vista como estratégia de perpetuação de um mito acerca dos povos nativos, fazendo parte do processo de manipulação de narrativa e da manutenção do sistema colonial que se sustenta no argumento de superioridade racial, intelectual e moral, sendo assim fazendo-se necessário que Caliban seja mau para que Próspero tenha que domá-lo.

E no último quadro, responsável por analisar as descrições de lugar de servidão, foi identificada a tentativa de o colonizador retratar o sujeito colonizado como um ser fraco que necessita de proteção daqueles considerados aptos para exercerem o poder, sugerindo que os próprios colonizados desejam que os colonizadores exerçam as funções de dirigentes. Também foi identificado no temperamento repentinamente dócil, subserviente e prestativo de Caliban para com Stephano uma tática de sobrevivência através da subversão do discurso manipulativo de dominação.

Sendo o segundo objeto de análise da minha monografia, uma adaptação cinematográfica de *A Tempestade*, uma peça canônica, o terceiro capítulo buscou compreender os passos e enclaves entre a construção do cânone e a criação de novas obras a partir da adaptação de peças shakespearianas, e refletir sobre a necessidade de coexistência e diálogo entre literatura e cinema sem hierarquização. A partir da premissa de que a construção de Shakespeare como cânone foi estabelecida pela universalidade e aura de suas obras, destacamos que a concepção de universal ignora que o poder de difusão da obra do Bardo, assim como os parâmetros avaliativos de qualidade cultural foram diretamente influenciados por questões geopolíticas envolvendo a Inglaterra, tendo em vista o domínio do país sobre outras nações e o projeto de assimilação da língua, cultura e história, muitas vezes através da literatura. Desenvolvemos também, uma análise acerca da aversão de parte de estudiosos e leitores mais conservadores às adaptações cinematográficas das peças de Shakespeare sob a justificativa de desvalorização artística da obra e perda de sua aura. Ao decorrer do capítulo observamos que os agentes caracterizadores da aura — relação única do tempo histórico em que a obra foi criada e a subjetividade do seu significado profundo —, diretamente conectados com a ideia de originalidade, não

seriam em momento algum ameaçados por novas obras, visto que não há intenção de substituição da obra de partida e sim uma apropriação que resultará em uma nova criação. Sendo o limite estabelecido entre baixa cultura e alta cultura a única coisa ameaçada, já que a massificação da reprodutibilidade técnica das peças através dos filmes permitiria transformações em obras marcadas pela intangibilidade de novas interpretações.

No quarto e último capítulo, discutimos o processo de adaptação como apropriação e recriação dialogando com as insurgências do sujeito contemporâneo em contestar as mazelas de seu tempo e não se acomodar na passividade de interpretações ausentes de análise crítica, servindo ao propósito de reprodução de discursos hegemônicos produzidos pela literatura e principalmente pelo cinema. Para isso criamos uma metáfora visual de um julgamento no qual, diante de construções antagônicas de sujeitos e de perspectivas da história, que transitam entre a extrapolação do maniqueísmo e a reiteração de imagens de controle, realizamos uma conceituação e análise das relações entre poder, imagem e imaginário sociocultural nas possibilidades interpretativas de Caliban no filme *A Tempestade* (Julie Taymor, 2010), a fim de promover uma disputa de narrativa na qual o júri-telespectador tivesse a oportunidade de conhecer os agentes socioculturais por detrás das induções interpretativas que atravessam questões de raça, gênero e colonialidade.

A partir da releitura crítica e contemporânea do filme *A Tempestade* (2010), retomou-se a discussão sobre a inexistência de um discurso referencial, primário ou que não possa ser contestado. Assim como na tradução, o deslocamento de sentido acontece no processo de leitura e recriação histórica, política e social de obras e acontecimentos. A apropriação de textos escritos e imagéticos por sujeitos e óticas que foram deliberadamente descredibilizadas e subalternizadas, valendo-se das contradições do sistema ou criando suas próprias estratégias, provoca a reflexão acerca das forças sociais que delimitam as possibilidades interpretativas do ser social e dramático que é Caliban.

REFERÊNCIAS

1. FONTES BIBLIOGRÁFICAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática. 1986.

A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. O rumor da língua, v. 2, n. 1, p. 57-64, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa–renúncia do tradutor**. Tradução de Suzana K. Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). Clássicos da teoria da tradução. Florianópolis: USFC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 189-215. (Antologia bilíngüe, alemão–português, 1)

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi K. **On the irremovable strangeness of being different**. PMLA. Publications of the Modern Language Association of America, v. 113, n. 1, p. 34, 1998.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: The invention of the human**. Nova Iorque: Riverhead Books, 1999.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Sobre as artimanhas da razão imperialista**. Estudos afro-asiáticos, v. 24, p. 15-33, 2002

BRYSON, Bill. **Shakespeare: The world as a stage**. Nova Iorque: Harper Collins, 2007.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**. Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

CARDOSO, R. M.; SBRUZZI, V. **Discursos sobre o outro**: Caliban e o mito do homem selvagem. Cadernos de Letras da UFF, v. 31, n. 60, p. 178-190, 16 jul. 2020.

DAS NEVES, Cleiton Ricardo; DE ALMEIDA, Amélia Cardoso. **A identidade do "Outro" colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais**. Brasília: Revista Em Tempo de Histórias. 2012.

DEANGELI, Maria Angélica. **Le mono linguisme de l'autre, de Jacques Derrida**: uma escritura idiomática da língua. Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, v. 35, p. 173-189, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences**. 1967. Writing and difference, p. 278-93, 2007.

EVARISTO, C. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HELIODORA, Bárbara. **Os Teatros no Tempo de Shakespeare**. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespeare, sua época e sua obra. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A theory of adaptation**. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2013.

LEÃO, Liana de Camargo, MEDEIROS, Fernanda. **O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Autêntica Editora, 2019.

_____. **Sou sua irmã**: escritos reunidos e inéditos. Ubu Editora, 2020.

MORRISON, Toni. **Desdemona**. Londres: Oberon Books, 2012.

NETO, Joachin Azevedo. **A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben.** Floema. Caderno De Teoria e História Literária, n. 10, 2014.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

RICKLI, Andressa Deflon. **Cinema e Literatura—a adaptação em cena.** Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença.** São Paulo: Editora Unesp, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Paulo. **A concepção de poder em Michel Foucault.** Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas, v. 16, n. 28, p. 261-280, 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade.** Tradução: Sandra Nitrini, São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro.** EDUFBA; Compós, 2013.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade.** Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SMITH, Emma. **The Cambridge Shakespeare Guide.** Cambridge: Cambridge University, 2012.

2. IMAGENS:

Figura 1. Disponível em:<

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stephano,_Trinculo_and_Caliban_dancing_from_The_Tempest_by_Johann_Heinrich_Ramberg.jpg >. Acesso em 10 out. 2022.

Figura 2. Disponível em<<https://literaryocean.com/write-a-note-on-the-character-of-caliban-in-the-tempest-by-william-shakespeare/>>. Acesso em 10 out. 2022.

Figura 3. ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Paz e Terra, 1990.

Figura 4. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/06/28/monalisa-sera-deslocada-temporariamente-dentro-do-louvre-para-reforma-em-sala.ghtml> >. Acesso em 09 nov.2022.

Figura 5. Disponível em: < <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/mona-lisa-vandalism-1234630407/> >. Acesso em 10 nov. 2022.

Figura 6. Disponível em: <<https://projetobatente.com.br/arte-e-releitura/> >. Acesso em 07 nov. 2022.

Figura 7. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-2740415623-camiseta-t-shirt-camisa-monalisa-gato-arte-quadro-tumblr-_JM_jpg > . Acesso em 14 nov. 2014.

Figura 8: Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1274300/> >. Acesso em 10 nov. 2022.

Figura 9. Disponível em: <<https://whatculture.com/film/10-things-you-didnt-know-about-felicity-jones?page=7> Acesso em 27 out. 2022.

Figura 10. Disponível em: <https://www.interfilmes.com/filme_c25406_A.Tempestade-%28The.Tempest%29.html > . Acesso em 04 nov .2022.

Figura 11. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Figura 12. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Figura 13. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/418553359092387434/jpg> > . Acesso em 18 out. 2022.

Figura 14. Disponível em: < <https://ar.pinterest.com/pin/549650329506639829/> > Acesso em 20 out. 2022.

Figura 15. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Figura 16. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Figura 17. Disponível em: < <https://becksmithhollywood.com/2010/11/djimon-hounsou-goes-the-extra-mile-and-then-some-for-tempest-role/>>. Acesso em 02 out. 2022.

Figura 18. Disponível em: < <https://baos.pub/i-caliban-76ca88e1e72e>>. Acesso em 6 out. .2014.

Figura 19. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Figura 20. Disponível em: < <https://alexcastro.com.br/tempestade-shakespeare/>>. Acesso em 10 out. 2022.

Figura 21. Disponível em: < <http://aplanguagemrphillips.weebly.com/the-tempest.html>>. Acesso em 08 out.2022,

Figura 22. Disponível em: < <https://www.amazon.com.br/Desdemona-Toni-Morrison/dp/1849433895>>. Acesso em 04 nov. 2022.

Figura 23. A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. Produção: Julie Taymor; Robert Chartoff; Lynn Hendee; Jason K. Lau; Julia Taylor-Stanley. Roteiro: Julie Taymor. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2010. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=1lwewhgTFA4&t=5987s>. Acesso em: 24 mar. 2021.