



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**FERNANDA PINHEIRO PEDRECAL**

***A TEMPESTADE E INDIGO:***  
**APROPRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO**

Salvador  
2014

**FERNANDA PINHEIRO PEDRECAL**

***A TEMPESTADE E INDIGO:*  
APROPRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Santos Ramos

Salvador  
2014

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Pedrecal, Fernanda Pinheiro

A tempestade e indigo: apropriação e transformação./ por Fernanda Pinheiro Pedrecal.- 2014.

110 f. il.

Orientadora : Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2014.

1. Literatura. 2. Literatura - interpretação. 3. Tradução. I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. . III. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU – 82-31

CDD - 800

*A Tempestade e Indigo: apropriação e transformação*  
Fernanda Pinheiro Pedrecal  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Santos Ramos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Examinada em 31 de março de 2014 por:

---

Presidente: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Santos Ramos - UFBA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Carrascosa França – UFBA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Mota Pereira – UFBA

Salvador  
2014

A Dolores Pedrecal e Renato Pedrecal,  
meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo às forças do Universo e da Natureza, que possuem uma forma curiosa, embora muitas vezes dramática, de fazer com que tudo dê certo no final.

Minha mais profunda gratidão aos meus queridos e amados pais, Dolores Pedrecal e Renato Pedrecal. À minha mãe, por ter se sacrificado tanto ao longo dos últimos dois anos para que eu pudesse concluir o curso de mestrado. Ao meu pai, que infelizmente não viveu tempo suficiente para ver a conclusão deste trabalho, mas que em seus últimos anos de vida me ensinou, ainda que indiretamente, a lapidar qualidades como disciplina, paciência, persistência e resiliência.

Meus mais sinceros agradecimentos à minha orientadora, a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Santos Ramos, não apenas pela orientação cuidadosa e generosa de sempre, mas principalmente pela enorme compreensão e carinho quando mais precisei.

Meu respeitoso e agradecido reconhecimento às professoras Denise Carrascosa França e Fernanda Mota Pereira, por terem aceitado o convite para compor minha banca como titulares, e às professoras Rachel Lima e Tatiana Fantinatti por terem aceitado o encargo como suplentes.

Agradeço a Susi Rosas pela amizade repleta de paciência e afeto. O ombro mais amigo que eu poderia ter tido ao longo de todo o processo.

Agradeço a Sura Rozemberg de Lima, por ter iniciado, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, a discussão teórica acerca da possibilidade de uma tradução intergêneros.

Agradeço a todos os professores do PPGLitCult do ILUFBA com os quais tive a oportunidade de estudar durante minha passagem pela pós-graduação, pois todos contribuíram, de alguma forma, para o meu crescimento e aperfeiçoamento acadêmico.

Aos meus amigos e familiares, pelo apoio, conforto e compreensão habituais.

E por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus colegas dos corpos docente e discente do ILUFBA, em especial aos parceiros de pesquisa em Tradução, companheiros nas doçuras e amarguras da vida acadêmica.

A todos, muito obrigada.

*“O passado é prólogo.”*

William Shakespeare

## RESUMO

O presente trabalho de pesquisa constitui uma análise, sob a perspectiva dos Estudos de Tradução e da noção de Intertextualidade, de como se configura o processo de ressignificação e atualização do texto dramático *A Tempestade* (1611), de William Shakespeare (1564-1616), no romance *Indigo, or mapping the waters* (1992), de Marina Warner (1946- ). A partir da investigação comparativa de elementos presentes nas duas obras e de suas relações intertextuais, apresentamos argumentos que defendem a hipótese de que o romance contemporâneo constitui uma tradução do texto dramático clássico. Nossas considerações, amparadas nos pressupostos filosóficos desconstrutivistas de Jacques Derrida e nos postulados teóricos de Gérard Genette e Linda Hutcheon, buscam fundamentar a reflexão acerca da possibilidade de uma nova modalidade de tradução, com base na ideia de que o processo tradutório envolve operações de leitura e interpretação, que libertam e autorizam o autor/tradutor a desenvolver a prática de novas possibilidades criativas, situadas além do que tradicionalmente se concebe como tradução.

**Palavras-chave:** Tradução. Literatura. Intertextualidade. Marina Warner. William Shakespeare. *A Tempestade*. *Indigo*.

## ABSTRACT

The present research constitutes an analysis concerning how William Shakespeare's (1564-1616) dramatic text *The Tempest* (1611) was updated and resignified in Marina Warner's (1946- ) novel *Indigo, or mapping the waters* (1992). From the perspective of the Translation Studies and the concept of Intertextuality, we argue for the hypothesis that the contemporary novel constitutes a translation of the classic dramatic text, taking, as a starting point, a comparative investigation about some intertextual connections involving elements these texts have in common. Based on Jacques Derrida's deconstructivist philosophy, as well as on Gérard Genette's and Linda Hutcheon's theories about transtextuality and adaptation, respectively, we propose some reflections about the possibility of a new mode of translation, based on the idea that the translation process involves reading and interpreting operations that release and authorize the translator to develop new creative practices, placed beyond what is traditionally considered to be a work of translation.

**Keywords:** Translation. Literature. Intertextuality. Marina Warner. William Shakespeare. *The Tempest*. *Indigo*.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: as personagens de <i>A Tempestade</i>	32
Imagem 02: <i>Indigofera tinctoria</i>	38
Imagem 03: pigmento em forma de pó extraído da <i>Indigofera tinctoria</i>	39
Imagem 04: a família Everard	41
Imagem 05: os nativos da ilha e seu colonizador	42
Imagem 06: <i>The Slave Ship</i> (1840), de Joseph Mallord William Turner	49
Imagem 07: exemplos de capas de <i>Indigo</i>	73
Imagens 08: partes da sobrecapa de <i>Indigo</i> , referentes à lombada, capa e primeira aba	86
Imagem 09: simulação de relação hipertextual segundo Gérard Genette	87
Imagem 10: simulação de relação hipertextual conforme nossa compreensão	88

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01: distribuição das cores ao longo da estrutura narrativa de Indigo.	18
Quadro 02: as relações transtextuais de Gérard Genette aplicadas ao <i>corpus</i> da dissertação	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12	
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO 1: ESCOLHENDO AS CORES</b>	20
1.1	UM BARDO COM TONS DE MODERNIDADE	21
1.1.1	<b>O tom ultramarino da cosmovisão renascentista</b>	24
1.1.2	<b>Comédias, romances e seus acordes cromáticos</b>	26
1.2	Que venha <i>A Tempestade</i>	30
1.2.1	<b>A TEMPESTADE NUM COPO D'ÁGUA</b>	31
1.2.2	<b>NUVENS QUE ANUNCIAM A TEMPESTADE</b>	34
1.3	Uma escritora de matizes pós-modernos	36
1.4	<i>INDIGO, OR MAPPING THE WATERS</i>	38
1.4.1	<b>Os pigmentos da aquarela de <i>Indigo</i></b>	41
1.4.2	<b>A presença do passado na paleta de <i>Indigo</i></b>	46
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2: DILUINDO AS CORES EM ÁGUA</b>	53
2.1	A TEMPESTADE QUE CONDUZ À ILHA	54
2.2	MIRANDA	57
2.3	CALIBAN	62
2.4	ARIEL	68
2.5	SICORAX	71
2.6	PRÓSPERO	74
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3: PINTANDO UMA NOVA TELA</b>	76
3.1	RASTREANDO A PRESENÇA DA <i>DIFERENSA</i>	77
3.2	SUPLEMENTANDO A AUSÊNCIA DE UMA PRESENÇA	80
3.3	DESCONSTRUIR PARA TRADUZIR	82
3.4	TRADUÇÃO INTERGÊNEROS: UMA POSSIBILIDADE	83
3.4.1	<b>Os vínculos transtextuais de Genette</b>	84
3.4.1.1	Hipertextualidade e transposição de gêneros literários	90
3.4.2	<b>Hutcheon e a adaptação/tradução como transposição criativa</b>	92
3.4.2.1	PROPOSTA DE UMA NOVA CATEGORIA	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	97	
<b>REFERÊNCIAS</b>	101	
<b>ANEXOS</b>	105	
Anexo 1: poema <i>A Sea Change</i> , de Derek Walcott		

## INTRODUÇÃO

---

“Era o início de um novo mundo para ela e seu povo, o começo de uma nova era, mas Sycorax ainda não sabia disso.”<sup>1</sup> (WARNER, 1992, p.93)

Quando William Shakespeare escreveu a comédia *A Tempestade* no ano de 1611, a Inglaterra elisabetana vivia um momento de expansão marítima e conquista de novos territórios. Este fato deu início a uma série de eventos que tiveram como consequência a consolidação da nação britânica como um dos maiores impérios ocidentais conhecidos até a primeira metade do século XX, mais precisamente até os primeiros anos após o término da Segunda Guerra Mundial, quando “[...] os britânicos, em geral, não resistiram à descolonização” (HOBSBAWM, 1995, p.209). Coincidentemente ou não, o texto dramático supracitado apresenta muitos elementos que podem ser lidos sob uma perspectiva que chama à memória estas passagens da história inglesa.

A peça em questão traz a história de Próspero, um nobre que, após ter sido lançado ao mar pelo próprio irmão, chega a uma ilha desconhecida e apropria-se não apenas dela, mas também de Ariel e Caliban, os dois únicos seres que nela habitam, gerando através deste ato consequências para si e para eles. A narrativa shakespeariana, portanto, nos possibilita estabelecer um vínculo entre esta trama dramática e os acontecimentos históricos da época em que foi concebida, uma vez que a peça foi escrita poucos anos após o início do processo de colonização inglesa da região onde atualmente está localizado o estado americano de Virginia, no ano de 1609 (CLARK, 1988, p.07).

Considerada por muitos estudiosos a última peça escrita pelo dramaturgo inglês, *A Tempestade* constitui um texto dramático que foi amplamente analisado e ressignificado sob várias perspectivas, sendo a dos Estudos Pós-Coloniais talvez uma das mais significativas, por ter promovido discussões consideradas histórica e politicamente relevantes principalmente a partir da década de 1940 (BONNICI, 2013, p.01). A possibilidade de análise sob este ponto de vista rendeu às aventuras de Próspero na ilha misteriosa uma série de releituras que, além de atualizar o texto shakespeariano, dão relevo às observações sob o viés pós-colonial, contribuindo para manter aceso o debate sobre questões desta natureza. Tal é o caso de uma destas releituras: uma narrativa de ficção escrita no final do século XX.

---

<sup>1</sup> Minha tradução de: “It was the beginning of a new world for her and her people, the start of a new time, and as yet Sycorax did not know it.” Todas as epígrafes desta dissertação, com exceção da apresentada na pg. 04, foram retiradas da edição do romance *Indigo, or Mapping the Waters* utilizada neste trabalho.

No ano de 1992, a escritora britânica Marina Warner publicou o romance intitulado *Indigo, or Mapping the Waters*<sup>2</sup>, uma releitura de *A Tempestade*. Warner tomou a comédia shakespeariana como ponto de partida para desenvolver uma narrativa ficcional, uma trama em que, assim como em seu antecessor do século XVII, a chegada de um homem a uma ilha irá redefinir os rumos da vida tanto dos nativos quanto do estrangeiro recém-chegado e de sua família. Warner conta a história do clã dos Everard, família inglesa da década de 1950 que teve um de seus antepassados, Christopher “Kit” Everard, como o responsável, no ano de 1619, pela colonização e exploração de *Enfant-Béate*, uma ilha localizada na região atualmente conhecida como Caribe. As consequências da chegada de Kit à ilha irão perpassar as várias gerações da família até atingir Miranda e Xanthe, duas jovens descendentes dos Everard que decidirão, três séculos depois, retornar à ilha colonizada pelos seus antepassados, para tentar resgatar a fortuna de seus familiares.

Ao optar por reescrever *A Tempestade*, Marina Warner se apropriou de um texto canônico e o fruto de sua leitura e interpretação resultou em uma nova obra, com traços que remetem diretamente ao texto do início do século XVII. São vários os deslocamentos que a autora constrói em seu romance. No que se refere ao tempo da trama, conforme já mencionamos, Warner inicia sua história na década de 50 do século XX; contudo, interrompe a narrativa em um determinado momento e opera um retorno ao século XVII para contar, em retrospectiva, a chegada de Kit Everard a *Enfant-Béate* e todo o processo de transformação ao qual ele e seus compatriotas submeteram os nativos da ilha. Concluída a apresentação de como a família Everard se vinculou, no passado, àquela porção de terra pertencente ao arquipélago caribenho, o leitor é trazido de volta aos anos de 1950, para acompanhar o retorno de membros dos Everard à ilha, buscando, de certa forma, dar continuidade ao que seu antepassado iniciou três séculos antes. Após contar os desdobramentos deste retorno ao passado e às raízes da família inglesa, Marina Warner opera um último deslocamento e conclui sua narrativa com acontecimentos ocorridos já na década de 1980.

Algumas personagens de *A Tempestade* foram ressignificadas e ganharam sobrevida no romance de Warner. Miranda, a amada filha de Próspero, é apresentada na releitura contemporânea como uma das jovens da família Everard que irá retornar, no século XX, à ilha colonizada no passado por seu ancestral. Já Ariel e Caliban, ambos servos do protagonista shakespeariano no texto renascentista, são reapresentados na narrativa contemporânea como dois habitantes, no século XVII, de *Enfant-Béate*. Eles serão, respectivamente, uma jovem

---

<sup>2</sup> Título completo do romance ao qual, em alguns momentos, com o propósito de tornar a leitura mais fluida, nos referiremos apenas como *Indigo*.

seduzida e que engravida do recém-chegado Kit Everard, e um nativo que abandonará a sua tribo para lutar contra os invasores de sua ilha.

Contudo, ainda no que diz respeito às personagens, acreditamos que uma das mais relevantes ressignificações esteja relacionada à transformação de Sicorax<sup>3</sup>. Em *A Tempestade*, Sicorax surge desprovida de existência corpórea. Dela só temos conhecimento através de um diálogo que Próspero trava com espírito-servo Ariel, referindo-se a ela como uma bruxa repugnante, invejosa e desgraçada (SHAKESPEARE, 2009, p.23). Além deste trecho, em uma das falas de Caliban, o personagem reclama para si a ilha tomada por Próspero, alegando tê-la herdado de Sicorax, sua mãe (Ibid., p.26-27). Em *Indigo*, nos deparamos com uma Sicorax viva, residente da ilha que testemunha a chegada de Kit Everard; uma mulher com características de feiticeira, que cria Ariel e Caliban como seus filhos adotivos, trabalha na fabricação de índigo, substância utilizada para tingir tecidos, e é bastante atuante na comunidade em que vive. Este deslocamento fortalece a imagem da mulher concebida por Shakespeare no século XVII e a transforma em uma das personagens de maior destaque na narrativa de Warner.

A nosso ver, as escolhas realizadas por Warner, além de renovar e atualizar o texto shakespeariano, dando-lhe uma nova apresentação, reforçam os vínculos com a anterioridade renascentista. Por assim entender, propomos neste trabalho a análise, sob a perspectiva dos Estudos da Tradução e da Intertextualidade, da configuração do processo de ressignificação e atualização do texto dramático *A Tempestade*, de William Shakespeare, no romance *Indigo, or Mapping the Waters*, de Marina Warner. Nossas observações partem do princípio de que existem elementos que se fazem presentes nas duas obras, possibilitando a investigação das relações dos intertextos, estabelecidas num novo gênero textual, que se constrói sobre a releitura de uma peça shakespeariana.

Conforme já antecipamos, a presente dissertação tem como *corpus* o texto dramático *The Tempest*, a sua tradução para a língua portuguesa assinada por Beatriz Viégas-Faria, lançada no Brasil sob o título de *A Tempestade*, e o romance *Indigo*, sem tradução para o nosso idioma e sem previsão de lançamento no Brasil até a data de conclusão deste trabalho. Tendo em vista que Marina Warner certamente partiu de uma versão em língua inglesa da peça shakespeariana, seria possível, em um primeiro momento, analisar o seu trabalho como

---

<sup>3</sup> Ao longo desta dissertação, nas passagens em que nos referimos à personagem *Sycorax*, incluindo as citações que traduzimos da língua inglesa para a portuguesa, optamos por grafar seu nome *Sicorax*, uma vez que é esta a forma como o nome aparece na versão em português de *A Tempestade*, traduzida por Beatriz Viégas-Faria, utilizada neste trabalho. O mesmo critério foi utilizado para todas as outras personagens da peça.

uma proposta de tradução intralingual, que, segundo Roman Jakobson, constitui a tradução realizada dentro de um mesmo sistema linguístico (JAKOBSON, 2001, p.65).

Contudo, verificamos que o trabalho de Warner vai um pouco além da definição cunhada pelo linguista russo, pois em *Indigo*, o texto dramático *The Tempest* é ressignificado e apresentado como um novo gênero textual – o de romance. Como a classificação apresentada por Jakobson não contempla a possibilidade de traduções entre gêneros textuais diferentes, incluiremos em nossa análise uma investigação sobre possíveis taxonomias que contemplem a modalidade de tradução intergênero no âmbito dos Estudos de Tradução. Nossa indagação advém do fato de entendermos que as categorias interlingual, intralingual e intersemiótica apresentam limitações que dificultam o entendimento do romance de Warner como tradução do texto dramático de Shakespeare.

Uma vez que escolhemos como tema o estudo das relações intertextuais sob a perspectiva dos Estudos de Tradução, a dissertação apresentará uma análise de como Warner ressignificou, no século XX, determinados elementos da comédia escrita pelo dramaturgo inglês no século XVII, para construir sua narrativa ficcional. Nossas reflexões acerca da tradução como um exercício de ressignificação tiveram como base o pensamento filosófico pós-estruturalista de Jacques Derrida, cuja noção de desconstrução nos parece relevante. Afinal, o desconstrutivismo derridiano foi um dos fatores responsáveis pela percepção do signo como portador de múltiplos significados, possibilitando a compreensão de que diferentes traduções podem ser feitas a partir de um mesmo texto de partida, perspectiva teórica que torna possíveis as reflexões sobre Tradução que aqui apresentamos.

O trabalho pretende, ainda, demonstrar o papel da tradução na legitimação e percepção desta atividade como processo criativo, que contribui para a construção de novas interpretações e para a suplementação do texto de partida. Neste ponto, utilizaremos o conceito derridiano de suplemento, termo que nos permite relacionar a obra de partida com as inúmeras possibilidades de interpretação que dela podem ser feitas. O suplemento pressupõe acréscimos ilimitados a um todo, com o objetivo de ampliá-lo e suprir-lhe as faltas. Ao traduzir um texto, o tradutor também o suplementa, agregando ao texto de partida o que lhe faltava, de maneira a torná-lo mais rico e ampliar-lhe as possibilidades de interpretação.

Outro conceito derridiano, também bastante utilizado no campo das pesquisas sobre Tradução, que consideramos relevante para esse trabalho é o de rastro. O que Derrida denominou rastro seria o elemento através do qual identificamos uma determinada obra como releitura de outra que a antecedeu. O rastro constitui um vínculo que faz com que os textos de partida e de chegada mantenham um diálogo constante e permaneçam conectados através dos

tempos, possibilitando a identificação das relações existentes entre eles. Trata-se de uma noção muito próxima daquela que denominamos de relações intertextuais, ou seja, relações de vínculos entre um determinado texto e outros textos que o precederam e/ou que a ele são contemporâneos. No âmbito da ampla rede dialógica estabelecida entre textos de partida e de chegada, optamos por trabalhar com base nas reflexões desenvolvidas pelos teóricos Gérard Genette e Tiphaine Samoyault, bastante utilizadas nas pesquisas contemporâneas sobre tradução.

Acreditamos que a relevância de nossa pesquisa resida em propor uma reflexão que ultrapasse os limites da classificação estabelecida por Roman Jakobson, em seu livro *Linguística e Comunicação* (1959), na medida em que tal classificação não contempla a reconfiguração de textos de um gênero literário para outro, configurando o que poderíamos chamar de tradução entre gêneros. Este novo posicionamento em relação à operação tradutória – o da possibilidade de uma modalidade intergêneros – se justifica a partir do pressuposto de que toda tradução implica, dentre outras possibilidades, em uma transformação do texto de partida, o que lhe permite ser recriado em uma nova obra, com a qual irá estabelecer vínculos através de relações de intertextualidade. Para auxiliar nesta reflexão, trabalharemos com alguns elementos da teoria que Linda Hutcheon desenvolveu na área dos Estudos de Adaptação, em especial com a sua noção de transposição criativa.

A opção pelo texto dramático *A Tempestade* e, conseqüentemente, pelo seu autor, William Shakespeare, deveu-se à constatação de que as traduções realizadas a partir das peças do dramaturgo inglês contribuem para a sobrevivência de sua obra ao longo do tempo. Tais releituras proporcionam uma outra forma de acesso a um texto considerado canônico, que ganha as marcas de um novo tempo, graças aos deslocamentos tradutórios realizados e permite que novas gerações conheçam e apreciem obras, que do contrário poderiam ser esquecidas. Além disso, consideramos *A Tempestade* um texto que permite uma leitura sob a perspectiva da poscolonialidade, tema que nos interessa, motiva e que pensamos ter um grande valor nas reflexões contemporâneas realizadas em várias áreas do conhecimento, inclusive na de tradução.

Dentre as muitas opções de releituras existentes de *A Tempestade*, o romance *Indigo* foi o escolhido como *corpus* desta dissertação, por três motivos. Inicialmente, por ser um texto literário pouco conhecido dos leitores brasileiros, uma vez que, até o presente momento, o volume não foi lançado no Brasil nem possui tradução para a língua portuguesa. O romance de Warner também é pouco referenciado na literatura acadêmica como releitura de um texto shakespeariano, sendo este o aspecto que mais nos interessa, sob a perspectiva dos Estudos de

Tradução e de Intertextualidade. Por fim, *Indigo* atualiza *A Tempestade* e possibilita a demonstração dos vínculos que o texto-de-chegada mantém com a anterioridade, o que o caracterizaria como tradução. Considerando a tradução como um processo de recriação e reescritura, entendemos que releituras como a desenvolvida por Marina Warner suplementam o texto-de-partida, agregando-lhe novos significados e interpretações.

Para efeitos de organização, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado *Escolhendo as cores*, é dedicado aos autores e textos literários escolhidos para a nossa pesquisa. Inicialmente, apresentaremos uma breve biografia de William Shakespeare, acompanhada do contexto histórico em que viveu e produziu *A Tempestade*, assim como de um resumo da trama e de algumas discussões teóricas consideradas relevantes e que envolvem este texto dramático. Na sequência, trataremos da vida e da obra de Marina Warner, com foco no contexto da época em que a autora produziu seu romance, concluindo o capítulo com uma síntese de *Indigo* seguida de algumas considerações sobre temas que podem ser debatidos a partir deste romance.

Em *Diluindo as cores em água*, segundo capítulo de nosso trabalho, procederemos com a apresentação dos vínculos existentes entre as duas obras, construindo nossa análise através de um cotejo comparativo dos traços de atualização que caracterizariam *Indigo* como ressignificação de *A Tempestade*.

Finalmente, em *Pintando uma nova tela*, terceiro e último capítulo desta dissertação, desenvolveremos o argumento de tradução como ressignificação a partir dos conceitos de rastro e suplemento e da noção de desconstrução, cunhados por Jacques Derrida, e das considerações em torno da intertextualidade desenvolvidas por Gérard Genette e Tiphaine Samoyault. Por fim, buscaremos fundamentar a nossa hipótese de que o romance de Warner constitui uma tradução da peça shakespeariana, adotando como aporte teórico as categorias de transtextualidade cunhadas pelo próprio Genette e a abordagem de Linda Hutcheon para discutir os diferentes tipos de adaptação.

Gostaríamos de prestar um breve esclarecimento acerca dos títulos escolhidos para nossos capítulos. Eles dialogam com uma estratégia utilizada por Marina Warner em *Indigo*, que apresenta muitas outras referências a cores além da que está explícita no título do romance. A presença de cores ao longo da história é muito simbólica e significativa, e nós quisemos, de alguma forma, trazer este aspecto para nossa dissertação. Por isso, faremos algumas considerações sobre este aspecto, pois ainda que não seja o foco principal deste trabalho, trata-se de um recurso utilizado pela escritora inglesa que percebemos como uma estratégia tradutória subliminar.

A estrutura narrativa de *Indigo* é dividida em seis partes, e chama a atenção o fato de que a abertura de cada uma delas apresenta duas cores, em uma distribuição conforme verificamos no quadro abaixo<sup>4</sup>:

Serafine I
Parte I – Lilás/Rosa
Parte II – Índigo/Azul
Parte III – Laranja/Vermelho
Serafine II
Parte IV – Dourado/Branco
Parte V – Verde/Cáqui
Parte VI – Castanho/Preto
Serafine III

**Quadro I: distribuição das cores ao longo da estrutura narrativa de *Indigo*.**  
Quadro elaborado pela própria pesquisadora.

Interpretamos esta operação semiótica de Marina Warner como uma espécie de tradução de cada um dos segmentos de sua própria narrativa, pois percebemos que cada conjunto de cores relaciona-se simbolicamente e de maneira convencionada com elementos presentes na parte à qual ela se refere, o que de certa forma antecipa ao leitor a atmosfera do que ele lerá a seguir. Assim, temos no primeiro bloco do romance o rosa sinalizando o nascimento da pequena Xanthe, e o lilás colorindo a roupa de sua madrinha de batismo na parte I. Em seguida, na parte II, que tem como cenário a ilha de Liamuiga, o índigo está presente na fabricação da tinta e no tingimento dos tecidos, e o azul encontra-se ao redor de toda a ilha, representando o vasto mar que reflete o azul do céu. Já na parte III, o laranja refere-se à fruta homônima, abundante na ilha, e o vermelho traduz tanto a cor dos cabelos de Kit Everard quanto a sua paixão e desejo por Ariel. O vermelho também aparece no fogo que jorra do vulcão da ilha, quando este entra em erupção.

No segundo bloco do romance temos novas associações. O dourado da parte IV refere-se a Xanthe, que aos 12 anos já está bem consciente de sua beleza e riqueza e pede para ser chamada de Goldie, palavra derivada do substantivo *gold*, que inicialmente traduzimos como *dourado*, mas que, em português, também pode significar *ouro*. “Sim. Goldie – Não gosto de ser chamada Xanthe. É meu novo nome”<sup>5</sup>, diz a jovem Everard (WARNER, 1992, p.227). Já

<sup>4</sup> Tabela montada com minha tradução de: “Part I – Lilac/Pink; Part II – Indigo/Blue; Part III – Orange/Red; Part IV – Gold/White; Part V – Green/Khaki; Part VI – Maroon/Black.”

<sup>5</sup> Minha tradução de: “Yes. Goldie – I don’t like being called Xanthe. It’s my new name.”

o branco aparece em um poema que Miranda, já adulta, vê ser declamado durante uma entrevista que é enviada para realizar:

Odeio-te  
 Por seres branco  
 A tua carne branca  
 De pesadelos me alimenta na cama.  
 Branca é  
 A pele do mal.  
 Amá-lo, portanto,  
 E odiá-lo este tanto,  
 Torna meu coração dual.<sup>6</sup> (ibid., p.249)

Na parte V, vemos o verde surgir na vasta vegetação da ilha, enquanto o cáqui aparece na cor da roupa utilizada pelos membros do grupo terrorista que irá atentar contra a Casa do Governo de Jamiestown, em um ato de oposição hostil frente à permanência de estrangeiros e de sua cultura na ilha de Liamuiga.

A última parte do romance traz associações do preto e do castanho. A primeira cor surge na pele de um transeunte no qual Miranda acidentalmente se esbarra, e de quem ela espera ser violentamente repreendida por sua falta de atenção. O rapaz, “[...] jovem, negro, vestindo um terno e carregando uma pasta executiva [...]”<sup>7</sup>, a ajuda a levantar-se e age atenciosamente com ela, mas Miranda percebe que se trata de uma estratégia pessoal para que nenhuma das pessoas ao redor pense que foi ele quem esbarrou nela para tentar roubá-la (ibid., p.366). Finalmente, o castanho surge na cor da pele de Shaka Ifetabe, ator com quem Miranda teve um envolvimento casual no passado e que ela reencontra anos mais tarde, quando iniciam um relacionamento afetivo mais sério. Em uma de suas falas, Shaka faz referência ao seu tom de pele, mas também à forma como ele se sente abandonado e isolado às vezes, fazendo uso do duplo sentido que é possível ser atribuído à palavra do léxico inglês *maroon*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Minha tradução de: “I hate you / Because you’re white / Your white meat / Is nightmare food. / White is / The skin of evil. / Loving you thus / And hating you so, / My heart is torn in two.”

<sup>7</sup> Minha tradução de: “[...] he was young and black and wearing a suit and carrying a briefcase [...]”.

<sup>8</sup> De acordo com o dicionário *Cambridge* (2005) consultado para este trabalho, *maroon* tanto pode ser traduzido como uma tonalidade avermelhada de castanho (*castanho-avermelhado*) quanto como *abandonado*, em sua forma adjetivada *marooned*. Já a versão digital do dicionário *Oxford* traz *maroon* também como verbo transitivo, significando *abandonar* (*num lugar isolado, p. ex. uma ilha*).

## CAPÍTULO I: ESCOLHENDO AS CORES

---

“Ela será a menina dos olhos de seu pai. ‘A última das minhas flores a desabrochar.’ A mais jovem e mais querida. [...] Eu daria a ela um coração amável, uma natureza carinhosa, tudo que é feminino – compaixão, suavidade, essas coisas. Uma voz suave, macia e baixa, como costuma dizer o Bardo.”<sup>9</sup> (WARNER, 1992, p.48)

Quando sua irmã nasce, no ano de 1948, Christopher Everard é questionado pela madrinha de batismo da criança sobre o presente que lhe daria, caso fosse o padrinho da criança. A epígrafe acima constitui a resposta de Kit, apelido de Christopher.

Dois elementos nos chamam a atenção neste trecho do romance de Marina Warner. O primeiro, mais explícito, seria a ocorrência do termo *Bardo*, grafado com letra inicial maiúscula. Para um leitor desavisado, esta é uma informação que poderia passar despercebida; contudo, para pesquisadores da literatura shakespeariana, seria um forte indício de que Kit Everard está citando William Shakespeare, uma vez que é do conhecimento dos estudiosos da obra deste autor que *Bardo* é uma das formas mais popularmente utilizadas para se referir ao dramaturgo inglês.

O segundo elemento confirma o primeiro, uma vez que a fala de Kit Everard constrói uma relação intertextual com um trecho da Cena III do Ato V da tragédia *Rei Lear*, escrita por Shakespeare entre os anos de 1605 e 1606. Na cena em questão, o velho Lear lamenta a perda da filha Cordélia e, com ela já quase morta em seus braços, diz: “Cordélia, Cordélia, fica ainda um pouco. Ah, o que é que tu dizes? Sua voz foi sempre suave, meiga e baixa, uma coisa excelente na mulher.”<sup>10</sup> (SHAKESPEARE, 2010b, p. 137).

Verificamos, assim, que é na lembrança do sofrimento deste imaginário velho rei da Bretanha, diante da morte da mais leal de suas filhas, que Kit Everard busca as palavras que utilizará para abençoar, ainda que com certa melancolia, a irmã recém-nascida, prevendo, pessimista, que ela será a favorita de seu pai.

Segundo informações de divulgação que acompanham o volume de *Indigo*, Marina Warner “inspirou-se na mágica peça shakespeariana, *A Tempestade*”, para escrever seu

---

<sup>9</sup> Minha tradução de: “She’ll be the apple of her father’s eye. ‘The last blossom of my life.’ The youngest and most dear. [...] I’d give her goodness of heart, a loving nature, all the female things – pity and gentleness, you know. A voice that’s gentle, soft and low, as the Bard says.”. Esta e todas as demais epígrafes deste trabalho foram retiradas da edição do romance *Indigo, or Mapping the Waters* utilizada neste trabalho.

<sup>10</sup> A citação corresponde à tradução de Millôr Fernandes para o seguinte trecho de *King Lear*: “[...] Cordelia, Cordelia! stay a little. Ha! / What is’t thou say’st? – Her voice was ever soft, / Gentle, and low, – an excellent thing in woman.”

romance.<sup>11</sup> Este é um dado que certamente gera no leitor conhecedor das aventuras de Próspero algumas expectativas, sendo talvez a mais urgente delas a de esperar que as relações mais fortes e lineares da história de Warner sejam com essa peça. Contudo, os deslocamentos realizados pela escritora inglesa apresentam estes vínculos de uma maneira nem sempre tão óbvia, e um exemplo disso seria a citação sobre a qual comentamos acima. Acreditamos que a fala do Rei Lear não apenas fortalece a presença de William Shakespeare no texto de Warner, como também reforça o vínculo que *Indigo* constrói com *A Tempestade*, uma vez que, de todas as tragédias shakespearianas, é com *Rei Lear* que *A Tempestade* guarda as maiores semelhanças (CLARK, 1988, p.21).

Veremos com maiores detalhes esta relação que a última das peças shakespearianas tem com as anteriores. Antes, contudo, propomos uma breve apresentação biográfica de William Shakespeare, seguida de verificação sobre de que maneira o contexto do período em que ele produziu *A Tempestade* contribuiu na concepção deste texto dramático. Neste segundo momento, consideraremos, em especial, alguns dos aspectos dos cenários literário e dramático que vigoravam na Inglaterra durante a primeira década do século XVII.

## 1.1 UM BARDO COM TONS DE MODERNIDADE

William Shakespeare (1564-1616) viveu sua vida na Inglaterra governada pela rainha Elizabeth I (1533-1603) e por Jaime I (1566-1625). A rainha, graças ao seu apreço pelas artes, estimulou bastante a produção artística dos dramaturgos e poetas de sua época durante seu reinado, entre os anos de 1558 e 1603, período após o qual, por ocasião de seu falecimento, foi sucedida pelo “escocês de gosto bem menos popular do que o da última Tudor” (HELIODORA, 2009b, p.11). Ambos os regentes exerceram sua autoridade durante o período da história conhecido como Renascimento ou Renascença, movimento ocorrido, aproximadamente, entre os séculos XV e XVIII, e que ficou caracterizado, entre outros aspectos, por uma retomada de conceitos característicos da antiguidade clássica que influenciaram diretamente diversos campos de atividade humana, incluindo o das artes.

Apesar de ser considerado, até hoje, uma das maiores e mais importantes referências na área de literatura renascentista de língua inglesa, Shakespeare é frequentemente alvo de questionamentos e especulações acerca de sua vida e obra, o que faz com que muitos estudiosos duvidem não apenas de sua existência, mas também da autenticidade da produção que lhe é atribuída. Muitas das críticas acerca da legitimidade de sua produção são

---

<sup>11</sup> Minha tradução de: “Inspired by Shakespeare’s magic play *The Tempest*”.

fundamentadas no fato de que, na época em que Shakespeare viveu, era muito mais comum a realização de produções dramáticas de autoria coletiva do que individual, e a apropriação de obras de autores diversos era prática comum entre os artistas daquele período.

Segundo Michaël Oustinoff (2011), William Shakespeare teve a ideia de escrever algumas de suas peças romanas<sup>12</sup> após o contato com o volume *Lives of the Noble Grecians and Romans*, uma tradução do francês para o inglês que Thomas North fez de Plutarco, publicada em 1579 e considerada “a mais célebre das traduções elisabetanas” (OUSTINOFF, 2011, p.37). De tão famosa, a tradução de North “recebe o estatuto de obra literária, o que explica, sem dúvida, o fato de Shakespeare recorrer constantemente a ele em busca de suas próprias palavras” (Ibid., p.38). Operação semelhante foi realizada por Shakespeare para escrever quase todas as suas peças: das trinta e oito que lhe são atribuídas, apenas quatro não possuem referências conhecidas a textos que lhe foram anteriores.

Graças aos estudos realizados ao longo dos séculos desde que passou a ser considerado um grande dramaturgo, hoje é claro o fato de que Shakespeare realmente apropriava-se do patrimônio intelectual e cultural alheio no momento de conceber suas peças. Ainda assim, a grande maioria dos pesquisadores e críticos que se posicionam a seu favor concordam que não fazia parte da prática do bardo simplesmente tomar emprestada ou repetir a ideia de outro autor ou mesmo de si próprio, mas sempre renová-la<sup>13</sup> (CLARK, 1988, p.17). O fato rendeu-lhe reconhecimento e inúmeros elogios, como o de Goethe, no século XIX:

A Inglaterra, esta terra cercada pelo mar, névoa e nuvens, em atividade em todos os cantos do planeta, está sempre presente na obra de Shakespeare. O poeta viveu durante uma grande e importante era, e retratou a sua cultura, suas forças e mesmo suas fraquezas com ânimo total. De fato, ele não poderia exercer tanto impacto em nós se não tivesse sido um verdadeiro produto de seu tempo.<sup>14</sup> (GOETHE, 2000, p.280)

Certamente, é difícil afirmar se este filho da Renascença teria ou não produzido da maneira como produziu, se não fosse pelo costume de práticas artísticas como a reescrita, assim como pela ação das teorias filosóficas de sua época. Em termos de literatura e dramaturgia, o resgate da cultura clássica que se verificou na obra de autores renascentistas

<sup>12</sup> *A comédia dos erros* e *A megera domada* seriam exemplos de peças romanas escritas por William Shakespeare. A explicação do que seriam peças romanas será apresentada mais adiante, ainda neste capítulo.

<sup>13</sup> Paráfrase feita a partir de minha tradução de: “Shakespeare never merely borrowed or repeated, even from his own work, but always renewed”.

<sup>14</sup> Minha tradução de: “England is ever present in Shakespeare’s works, this land, surrounded by the sea, shrouded in mist and clouds, active in all corners of the earth. The poet lived during a great and important era, and he portrayed its culture, strengths and even weaknesses in a positive spirit. Indeed, he could not have such an effect on us had he not been a true child of his time.”

foi expresso na forma de retomada dos antigos conceitos aristotélicos de tragédia e comédia. Tais conceitos constituem os dois tipos de representação que compõem o gênero dramático, forma artística que constitui, juntamente com os gêneros épico e lírico, o conjunto das categorias literárias reconhecidas na antiguidade clássica.

Na ocasião em que concebeu a sua *Poética* (ca. 334 a.C.), o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C) definiu tragédia como a representação da história de heróis e de deuses, em que encontramos a imitação (*mimesis*) de ações de natureza superior. A trama conduz o herói trágico, sempre uma figura de prestígio, a se redimir de erros cometidos no passado através do enorme sofrimento gerado pelas consequências de tais erros “e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p.43).

Já a comédia foi definida pelo pensador grego como gênero que retrata o corriqueiro e o cotidiano. Seus temas, em geral, estão relacionados à vida de personagens pertencentes às camadas mais populares da sociedade, numa tentativa de ressaltar seus vícios e defeitos através da exposição de atos considerados condenáveis. Tem como característica a comicidade construída sobre o grotesco “um defeito, embora ingênuo e sem dor”, refletido na “máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor” (ARISTÓTELES, 1999, p.42). Também é característico das comédias clássicas, o fato de que sempre há uma ou mais personagens que não percebem que estão sendo constantemente enganadas, ao longo da história, fato que alegra e diverte os expectadores.

Esta forma greco-clássica de representação foi adotada posteriormente pela dramaturgia romana, e tornou-se o ponto de partida para que, na Idade Média, surgissem as chamadas Peças de Milagre, que encenavam a vida e os milagres dos santos, além de passagens do evangelho. A estas, se seguiram as Peças de Mistério que, no dia de *Corpus Christi*, desfilavam pelas vias públicas, encenando passagens bíblicas. Com auge por volta do século X, as Peças de Moralidade constituíram um momento de exaltação de valores morais com características alegóricas, protagonizando uma mentalidade cristã herdada do pensamento platônico clássico, repleto de ideais essencialistas. Contudo, as diferenças entre tragédia e comédia, tão bem marcadas no pensamento clássico, se dissolveram e se amalgamaram. Conceitos como *bem* e *mal* continuaram existindo, mas eram mesclados para que pudesse ocorrer o equilíbrio das forças do universo e da natureza, “[...] harmonia universal de uma ordem em que não há lugar para o trágico” (ROSENFELD, 1969, p.125).

Assim, a chegada da Renascença e o retorno dos modelos clássicos promove, através do deslocamento desta mentalidade cristã, a humanização das formas alegóricas medievais de representação, passando a caracterizar a inauguração do pensamento moderno ocidental.

Anatol Rosenfeld esclarece que “o abalo da visão medieval manifesta-se na radicalização do nominalismo pelos fins da Idade Média. Segundo o nominalismo, somente às coisas individuais, temporais, deve ser atribuída plena realidade” (Ibid., p.126). Um dos maiores reflexos deste pensamento foi a lenta substituição dos palcos simultâneos, utilizados durante o medievo nas encenações de passagens bíblicas (o drama de Cristo), pelos palcos individuais, que passaram a receber montagens com foco em históricas pessoais (o drama do homem).

E foi então que tragédia e comédia voltaram a ser parâmetros utilizados por inúmeros autores renascentistas, inclusive por William Shakespeare. Contudo, o autor de peças como *Hamlet* (ca. 1601) não obedece inteiramente às regras aristotélicas, até porque o Renascimento não constituiu uma ruptura súbita e total com o pensamento medieval. Erich Auerbach (2009), que analisou minuciosamente os efeitos desta classificação na dramaturgia shakespeariana, enfatiza outras diferenças entre estas duas formas clássicas de representação dramática e explica, com base nelas, como Shakespeare inovou na Renascença ao mesclar elementos trágicos e cômicos.

### 1.1.1 O tom ultramarino da cosmovisão renascentista

A dinâmica da típica tragédia clássica opera com base em mitos clássicos que, em geral, são protagonizados por deuses e deusas imortais, livres da ação do tempo. Por outro lado, na comédia clássica, verificamos que estas mesmas figuras, consideradas nobres e superiores, estão sujeitas à temporalidade e, portanto, à extinção da vida. Erich Auerbach irá observar que a concepção de William Shakespeare do nobre trágico possui características do cômico, pois o traz numa representação corpórea, que o confronta com a decadência do próprio corpo e o conduz em direção à morte. Isto ocorre porque as personagens shakespearianas não são deuses nem deusas, mas sujeitos cujos caráter e ações são decisivos para seu destino e que, eventualmente, se cansam e, inevitavelmente, morrem (AUERBACH, 2009).

Apesar de não ser traço exclusivo do período renascentista<sup>15</sup>, o fato de que o caráter e as escolhas de um indivíduo interferem e determinam o rumo que sua vida tomará é muito mais característico do mundo social no qual Shakespeare viveu do que da Antiguidade

---

<sup>15</sup> Auerbach pondera a questão de que caracteres diferentes determinam destinos diferentes como algo exclusivo do Renascimento ao trazer o exemplo de *Antígona* (ca. 421 a.C.), tragédia clássica de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.) que inovou ao mostrar uma situação na qual as irmãs Antígona e Ismênia, ao tomarem decisões diferentes frente a uma mesma situação, acabam traçando destinos diferentes para si mesmas.

clássica. Foi durante o Renascimento que surgiu uma nova forma de abordar a realidade, para a qual o próprio Shakespeare contribuiu na construção na literatura ocidental: “[...] ela é mais dura, mais isenta de pressupostos e, de uma forma divina, mais imparcial do que os seus posteriores de ao redor de 1800” (Ibid., p.288). Este seria um dos sinais que marcaram as mudanças ocorridas na transição do Medievo para a Renascença.

Segundo Anatol Rosenfeld, este período de transição se caracteriza, entre outros aspectos, pela cosmovisão, a ideia de que cada homem contém dentro de si – de seu microcosmo – a expressão do universo – do macrocosmo –, de maneira que tudo o que há sobre a terra está interligado e relacionado (ROSENFELD, 1969, p.139). De acordo com o princípio da cosmovisão renascentista, todos os elementos estão conectados: o universo inteiro participa da dinâmica na qual o microcosmo reproduz o macrocosmo. Este seria o pensamento vigente na época de William Shakespeare, o que justificaria a fé das pessoas na ocorrência de fatos determinados por ações prévias e de destinos que nascem a partir da influência do caráter e de tudo o que está ao redor do indivíduo.

Shakespeare possivelmente concebeu bruxas, fadas e espíritos como seres reais, que interagem com os humanos, graças à percepção cosmológica que tinha da realidade. A cosmovisão estava curiosamente presente em detalhes do cotidiano das pessoas de sua comunidade e convivência, como na decoração do Teatro Globe, cujo palco inaugurado em 1599 foi um dos que mais recebeu encenações de peças do bardo. Em uma breve descrição da infraestrutura do Globe, Ivo Kamps (2010) revela como a crença na astrologia, tradicionalmente associada a uma força cósmica que tem o poder de influenciar os humores e as ações humanos, estava presente na rotina dos frequentadores daquele espaço:

[...] A parte inferior do teto do palco, que era pintado com os signos do zodíaco e era chamado de ‘céu’, dava alguma proteção aos atores durante o mau tempo, uma comodidade que não era proporcionada aos espectadores que ficavam de pé, amontoados, na platéia, expostos aos elementos. [...] <sup>16</sup>  
(KAMPS, 2010, p.334)

A pequena humanidade concebida por Shakespeare reflete a existência deste universo que a tudo conecta. A mentalidade da Renascença entendia o homem como parte integrante de um grande mistério, e talvez uma das mais marcantes evidências desta crença na obra shakespeariana seja a fala do príncipe Hamlet: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, /

---

<sup>16</sup> Minha tradução de: “[...] The underside of the stage’s roof, which was painted with the signs of the zodiac and was referred to as ‘the heavens,’ gave some protection to the actors during bad weather, a comfort nor afforded to the ‘groundlings’ who stood packed in the pit, exposed to the elements. [...]”.

Do que sonha a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 2010a, p.40). Encontramos outros exemplos desta conexão entre homem, natureza e universo em *Rei Lear*, quando dois eclipses, um do sol e outro da lua, afetam as relações humanas de maneira que “O amor esfria, a amizade se rompe, os irmãos se dividem” (SHAKESPEARE, 2010b, p.22); e em *Macbeth* (ca. 1605), em que o assassinato do Rei Duncan afeta a natureza e faz com que um falcão seja abatido por uma coruja e cavalos devorem-se uns aos outros (SHAKESPEARE, 2008, p.52).

### 1.1.2 Comédias, romances e seus acordes cromáticos

Conforme verificamos, a quebra estilística e a mistura de gêneros que caracteriza a obra de William Shakespeare refletem as transformações ocorridas no pensamento e no posicionamento filosófico do homem renascentista, em face da passagem da Idade Média para a Renascença. Ainda assim, apesar de toda a inovação, seus textos dramáticos costumam ser divididos, de maneira geral, em tragédias, comédias e peças históricas. O que normalmente é considerado, no momento de classificar cada um deles, são seus aspectos mais proeminentes e, aqui, certas regras clássicas voltam a prevalecer.

Uma destas regras diz respeito ao desfecho de textos dramáticos cômicos. O final feliz está presente em praticamente todas as comédias shakespearianas, sendo *Trabalhos de amor perdidos* (ca. 1594) a única exceção.<sup>17</sup> William Shakespeare foi um dos responsáveis pela retomada do drama cômico na Inglaterra renascentista após a Idade Média, período de pouca receptividade em relação a este gênero. No Medievo, o termo comédia era utilizado para designar, sem qualquer especificidade, narrativas ou poemas com um desfecho feliz (BARBUDO, 2013). Graças a textos como *Sonho de uma noite de verão* (ca. 1595), considerado o exemplo clássico da típica comédia romântica, Shakespeare tornou-se conhecido por textos dramáticos cômicos com enfoque em “problemas sentimentais através de personagens e situações idealizadas, não realistas” (VASCONCELLOS, 2009, p.67), cujas tramas “giram em torno de histórias de amor ensombradas por obstáculos, mas com um final feliz” (BARBUDO, 2013).

Sendo uma característica clássica das comédias em geral, o final feliz desempenha um importante papel secundário dentro da categoria dos textos shakespearianos que apresentam traços cômicos. A referência ao distinto grupo de quatorze textos que o bardo inglês escreveu como comédias é uma generalização bastante comum, que se sobrepõe ao que seria uma outra

---

<sup>17</sup> Em *Trabalhos de amor perdidos* há a ausência de um final feliz explícito. O desfecho da história se caracteriza muito mais como um final pendente, em aberto, um convite à interpretação do leitor/espectador.

classificação, aparentemente menos conhecida. Com efeito, Shakespeare escreveu dez comédias; os outros quatro textos são considerados pela crítica especializada como *romances*. O final feliz seria, precisamente, o elemento de conexão: “[...] o que pode unir os dois grupos é o fato de todas as peças terem finais relativamente harmônicos e conciliatórios, sendo mesmo correto, no caso de várias das peças, falar em ‘final feliz’ e risonho.” (HELIODORA, 2009b, p.09)

Considerando esta divisão, Bárbara Heliodora esclarece que as chamadas comédias constituem um grupo de textos escritos pelo dramaturgo em seus dez ou doze primeiros anos de carreira. Possuem uma variedade de formas, sendo algumas peças caracterizadas por um tom mais sério do que outras, e podem ser classificadas em romanas ou românticas.<sup>18</sup> A fase conhecida como o grande período trágico de William Shakespeare, entre os anos de 1604 e 1608<sup>19</sup>, teria determinado o fim do trabalho de criação das comédias, e pode ser percebido como um marco de transição.

[...] os romances só aparecem depois desse mesmo período, criando um novo gênero escrito para uma nova platéia de elite, disposta a pagar mais caro para assistir a espetáculos noturnos, em recinto fechado e iluminado a vela, em um teatro bem diverso dos grandes teatros populares, que ofereciam espetáculos à luz do dia para públicos de duas mil pessoas. (Ibid., p.09)

Heliodora explica ainda o que caracterizaria este gênero:

Os romances só vieram a ter essa classificação também no século XX, com sua estrutura semelhante à dos longos romances de aventura, cobrindo longos períodos de tempo e incluindo toda uma série de peripécias mais ao galante gosto da nova corte. (Ibid., p.11)

Com base nesta mesma caracterização, Sandra Clark complementa.

Para alguns críticos isto tem significado relacioná-las à longa tradição narrativa dos gregos que tinha como tema histórias de buscas, jornadas e estranhas aventuras empreendidas por heróis em terras remotas e por longos períodos de tempo. As formas tomadas pelo romance na literatura elisabetana foram, especialmente, a longa narrativa em prosa ou verso [...].<sup>20</sup> (CLARK, 1988, p.73)

<sup>18</sup> Heliodora explica que a típica comédia romana apresenta um quadro social no qual “há um erro ou engano que precisa ser, e é, corrigido pelo riso”, como nas shakespearianas *A comédia dos erros* e *A megera domada*. Já as comédias românticas “em vez de terem uma situação errada para corrigir, adotam a fórmula romântica do ideal a ser conquistado (no caso, geralmente o amor) após a superação de uma série de obstáculos”. Seria o caso, por exemplo, de *Muito barulho por nada* e *Sonho de uma noite de verão*, ambas também de Shakespeare.

<sup>19</sup> Período que corresponde à produção das tragédias *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Tímon de Atenas*.

<sup>20</sup> Minha tradução de: “For some critics this has meant relating them to a long tradition of narrative going back to the Greeks, which has for its subject-matter stories of quests, journeys and strange adventures undertaken by a

À sua análise, Clark agrega a contribuição de Northrop Frye na definição do gênero.

[...] as comédias e últimas peças [romances] são reunidas como expressões ‘dos grandes ritmos da vida: casamento, florescência, colheita, alvorada, e renascimento’ [...]. Frye estabelece entre estas peças um padrão ou movimento através do qual os personagens deixam a restritiva vida na corte, vivem por um tempo num ‘mundo verde’ onde passam por experiências de ‘caos, tempestade, ilusão, loucura, escuridão, morte’ associados a ‘uma fase de confusão identitária’, e emergem purificados e sensíveis ao seu lugar no ciclo da natureza.<sup>21</sup> (Ibid., p.73)

Os romances shakespearianos correspondem aos últimos quatro textos dramáticos escritos pelo dramaturgo, entre os anos de 1608 e 1612: *Péricles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*.<sup>22</sup> Shakespeare os escreveu como único ou o mais importante de seus autores, uma vez que, conforme já vimos, trabalhos de autoria coletiva eram comuns em sua época. Estas quatro peças possuem mais características em comum do que com os demais textos dramáticos do bardo, e este é um aspecto que poderia ser atribuído a uma estratégia do dramaturgo inglês que, diante das mudanças verificadas no gosto da audiência dos teatros, resolveu responder a elas, adequando seus textos. Tais transformações ocorreram de maneira mais acentuada na primeira década do século XVII, momento que coincide com a virada na produção de Shakespeare mencionada por Heliadora.

Sandra Clark (1998) é mais específica em relação ao momento em que a escrita do dramaturgo tomou novos rumos. Segundo ela, após a concepção da tragédia *Coriolanus* (ca. 1607), Shakespeare passou a escrever seus romances adotando o modelo das chamadas tragicomédias românticas, forma híbrida de drama que se tornou conhecida e popular no período renascentista, apesar da oposição por parte de teóricos e críticos acadêmicos que desaprovavam qualquer tipo de separação da teoria clássica de Aristóteles sobre os gêneros clássicos tradicionais.

Durante toda a Renascença e depois, até o século XVIII, o termo [tragicomédia] passou a ser usado para designar peças que, nem bem

---

hero in far-away countries and far-off times. The particular forms taken by romance in Elizabethan literature were the long narrative in prose or verse [...]

<sup>21</sup> Minha tradução de: “[...] the comedies and late plays are drawn together as expressions of ‘the great rising rhythms of life: marriage, springtime, harvest, dawn, and rebirth’ [...]. Frye traces through these plays a pattern or movement by which the characters leave restricting court society, live for a time in a ‘green world’ where they undergo experiences of ‘chaos, tempest, illusion, madness, darkness, death’ to be associated with ‘a phase of confused identity’, and emerge purgatorially cleansed and newly responsive to their place in the cycle of nature.”

<sup>22</sup> A peça *Henrique VIII*, escrita após *A Tempestade*, constitui um trabalho realizado por William Shakespeare em colaboração com outros autores da época, sendo que a sua participação não é reconhecida como tendo sido a mais relevante na produção do texto.

tragédias, nem bem comédias, no sentido da pureza dos gêneros, misturavam numa única obra tanto elementos trágicos como elementos cômicos. (VASCONCELLOS, 2009, p.255)

Já sabemos que traços característicos da passagem do Medievo para o Renascimento marcaram a produção shakespeareana de diversas formas, contribuindo para que se destacasse. Contudo, a associação de tragédia com a nobreza e de comédia com camadas mais populares ainda era de suma relevância para muitos dos dramaturgos e estudiosos contemporâneos de Shakespeare, pois determinava não apenas a diferença entre estilos de ação e situações características de cada gênero, como também marcava a distinção na ambientação das peças. O problema ia além de justificar enredos que começavam sérios e terminavam felizes; era necessário também desenvolver uma técnica dramática racional, que permitisse o entrelaçamento convincente das atmosferas trágica e cômica. (CLARK, 1998, p.26) As críticas eram muitas, mas não foram suficientes para dissuadir Shakespeare do caminho que decidiu trilhar: conforme já vimos, ele optou por realizar a quebra estilística dos modelos tradicionais e agradar ao seu público.

Clark esclarece ainda que, apesar da análise da tragicomédia ser recente na Inglaterra do início do século XVII, este tipo de drama não era exatamente uma novidade, o que novamente nos coloca diante da prática comum daquele período: é possível que algumas tragicomédias da época só tenham sido bem recebidas pelo público e pela crítica graças às similaridades com peças anteriores, de boa repercussão, que já mostravam características deste gênero. Aliado ao fato de que a tragicomédia, apesar da resistência dos puristas, atendia bem às expectativas do novo público que se formou durante o reinado de Jaime I, não parece estranho, portanto, que Shakespeare tenha adotado traços deste modelo dramático quando decidiu escrever seus últimos textos.

Foi basicamente neste contexto que as últimas peças shakespeareanas surgiram, quando “uma tradição local e uma teoria continental juntaram-se e resultaram em uma forma híbrida de drama”<sup>23</sup> (Ibid., p.27). A experiência que o bardo inglês adquiriu e acumulou com o passar dos anos se reflete em sua obra, que aparentemente amadureceu junto com ele. É possível verificar os resultados desse processo em *A Tempestade*, o romance de características tragicômicas que escolhemos contemplar neste trabalho.

---

<sup>23</sup> Minha tradução de “Shakespeare’s last plays appeared at a time when native tradition and continental theory came together in a mixed mode of drama.”

## 1.2 QUE VENHA A *TEMPESTADE*

A grande maioria dos estudiosos e críticos da obra shakespeareana concorda que *A Tempestade* foi escrita por William Shakespeare no ano de 1611, na última das fases de produção do dramaturgo e, segundo Frank Kermode, na época em que a comédia romântica já havia retomado o seu lugar nos palcos ingleses<sup>24</sup> (KERMODE, 1989, p.lix). Este período, compreendido entre os anos jacobitas de 1608 e 1612, é caracterizado como uma fase de melancolia, que coincide com o retorno de Shakespeare para Stratford-upon-Avon, sua cidade natal, e para sua família, após uma bem sucedida carreira de mais de vinte e cinco anos em Londres.

O tom místico de *A Tempestade*, com algumas de suas personagens apresentadas como espíritos, além da maneira fantástica e mágica como muitas situações são resolvidas, sugere um dramaturgo mais reflexivo e contemplativo. Para Kermode, é válida a observação de que é constante a presença de personagens que estejam em contato com alguma forma onírica de consciência, seja através do sono, de um encantamento ou de um estado de transe (KERMODE, 2006, p.424). Estes elementos – sono, sonho, transe, magia – estão, de fato, sempre presentes e concorrem para criar a atmosfera de ocultismo e misticismo que a obra possui.

Sandra Clark (1988, p.37) observa que, apesar de ser a segunda peça mais curta de Shakespeare<sup>25</sup>, *A Tempestade* possui uma trama com boa dose de ação, como convém aos típicos romances clássicos. Contudo, os muitos eventos que se desenrolam ao longo do drama ocorrem num breve espaço de tempo, aspecto pouco comum do romance. O próprio Próspero informa o espectador que tudo o que planeja fazer acontecerá em poucas horas:

Próspero – [...] Que horas são?  
 Ariel – Já passa do meio-dia.  
 Próspero – Pelo menos duas ampulhetas de hora. O tempo entre agora e as seis da tarde deve ser empregado por nós dois de modo precioso.  
 (SHAKESPEARE, 2009, p.22)

Esta unidade de tempo tão restrita, associada à ambientação também limitada – uma ilha – conferem à peça uma qualidade compacta, que se contrapõe ao que normalmente se

<sup>24</sup> Comentário feito a partir da citação: “It is well known that romantic comedy was unfashionable during the opening years of the seventeenth century, and that it was rather suddenly restored to favour towards the end of the first decade.”

<sup>25</sup> A primeira é *A Comédia dos Erros* (ca. 1592).

espera dos típicos romances, no qual geralmente encontramos narrativas mais soltas, que se estendem ao longo de anos e ocorrem em diferentes locais. Shakespeare atende a estas expectativas em *Péricles* e *Conto de Inverno*, textos que acompanham *A Tempestade* na lista dos últimos trabalhos do dramaturgo. Ainda assim, o tom de aventura e os elementos tragi-cômicos garantem que boa parte da crítica especializada reconheça a história de Próspero não apenas como um romance shakespeariano, mas como o melhor dos romances produzidos pelo bardo em sua última fase de criação<sup>26</sup>.

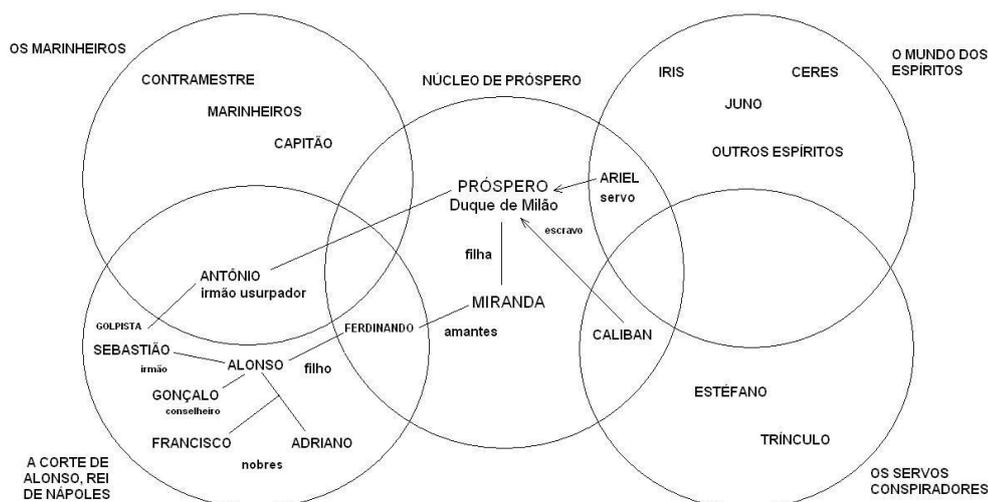
A trama na ilha misteriosa está dividida em cinco atos, conforme o modelo ditado por algumas das convenções literárias da época em que Shakespeare produziu a peça: prólogo, exposição e apresentação de alguns personagens no Ato I, introdução dos personagens restantes e de elementos complicadores no Ato II, intensificação dos elementos complicadores no Ato III, vislumbre de uma crise iminente no Ato IV e resolução e conclusão no Ato V. A ação principal da peça concentra-se no plano de Próspero de vingar-se de seus inimigos e retomar seu posto como Duque de Milão, mas outras ações menores se desenvolvem a partir desta, como o noivado de Miranda com Ferdinando, por exemplo. Vejamos como fica o resultado de todos estes elementos em um breve resumo da peça.

### **1.2.1 A *Tempestade* num copo d'água**

Parte da complexidade das tramas elaboradas por William Shakespeare se deve à grande quantidade de personagens que cada um de seus textos dramáticos possui, e com *A Tempestade* não é diferente. Por conta disto, segue abaixo um gráfico que talvez seja de utilidade no momento de acompanhar o resumo da peça, apresentado logo na sequência.

---

<sup>26</sup> Comentário elaborado a partir do que Sandra Clark diz acerca dos romances shakespearianos: “*A Tempestade* é a última delas e, muitos diriam, a melhor das quatro” (CLARK, 1998, p.07). Minha tradução de: “*The Tempest* is the last and, many would say, the finest of the four”.



**Imagem 01: As personagens de *A Tempestade*. Gráfico elaborado pela própria pesquisadora a partir da imagem disponível em CRYSTAL, 2002, p. 576.**

A história começa em alto-mar, com uma forte tempestade ameaçando naufragar um navio e matar todos a bordo. Na embarcação encontram-se, além da tripulação, Alonso, rei de Nápoles, seu irmão Sebastião, seu filho Ferdinando, Antônio, Duque de Milão e Gonçalo, um antigo conselheiro da corte de Milão. Apesar dos esforços do contramestre e dos marujos a bordo, a tempestade vence a resistência da tripulação e o navio naufraga.

Perto dali, em uma ilha, a jovem Miranda fala a seu pai, Próspero, da tristeza que sentiu ao ver o navio naufragar. Próspero a acalma, dizendo que foi ele o responsável pela tempestade que fez a embarcação afundar, e que cuidou para que todos sobrevivessem. Em seguida, conta à filha a história de como foram parar na ilha, doze anos antes: seu irmão Antônio o traiu, tomou seu lugar como Duque de Milão e, após unir-se a Alonso, rei de Nápoles e inimigo de Próspero, cuidou para que pai e filha fossem lançados ao mar em um barco. Depois de algum tempo, os dois chegaram àquela porção de terra. Agora Antônio estava perto da ilha, no navio que Miranda viu naufragar. Próspero revela que providenciou o acidente para fazer com que seu irmão chegasse à ilha propositalmente, para um acerto de contas.

Miranda adormece assim que o pai termina de contar a história. Próspero evoca o espírito Ariel, um criado seu, e lhe pergunta sobre o estado dos naufragos. Ariel confirma que estão todos bem e, ao ser informado de que ainda terá que executar mais algumas tarefas, cobra de Próspero sua prometida liberdade. Irritado, Próspero lembra a Ariel que este lhe deve gratidão por tê-lo libertado, após doze anos de confinamento, do tronco de um pinheiro, no qual seu espírito havia sido aprisionado pela bruxa Sicorax. Ariel se conforma. Próspero então

promete libertá-lo dois dias depois e lhe delega nova tarefa, que o espírito prontamente sai para executar.

Miranda desperta e com Próspero encontram-se com Caliban, filho de Sicorax e escravo deles. Próspero e Caliban trocam ofensas: Caliban acusa Próspero de tê-lo escravizado ao chegar à ilha, e Próspero o acusa de ter tentado violentar Miranda. Esta, por sua vez, acusa Caliban de ter usado a língua que ela o ensinou para praguejar. Próspero ordena que Caliban saia para pegar lenha, e ele o obedece.

Em seguida, Ferdinando chega acompanhado de Ariel, que está invisível. Ele lamenta a morte do pai, Alonso, e dos outros nobres. Próspero faz com que Miranda veja Ferdinando, e ela se interessa por ele. Os jovens interagem e se apaixonam. Próspero finge rispidez e proíbe o envolvimento dos dois. Ele submete Ferdinando, levando-o consigo e arquitetando novo plano.

Enquanto isso, dando Ferdinando como morto, Alonso, Sebastião, Antônio, Gonçalo e outros lordes vagam pela ilha. Ariel faz com que todos adormeçam, menos Sebastião e Antônio, que se aproveitam da situação para tentar matar Alonso e Gonçalo. Ariel, contudo, faz com que os outros acordem a tempo de inibir a ação. O grupo então parte em busca do corpo de Ferdinando. Em outra parte da ilha, Caliban pragueja contra Próspero, e se depara com Trínculo, o bufão, acompanhado do copeiro Estéfano. Após interagir e embriagar-se com eles, Caliban decide servir a Estéfano, considerando-o seu novo amo.

Ferdinando faz os trabalhos de lenhador que lhe foram impostos por Próspero e, ao mesmo tempo, troca juras de amor com Miranda. O casal se promete em casamento. Próspero, que observa tudo de longe, aprova e abençoa a união dos jovens, sem saber que está sendo alvo de um plano arquitetado por Caliban, que consegue convencer Estéfano a matá-lo e tomar Miranda como esposa. Ariel, em defesa de seu amo, distrai Caliban, Estéfano e Trínculo, fazendo com que sigam uma melodia tocada por ele.

Alonso e os demais náufragos também são surpreendidos por uma música misteriosa e por um grupo de criaturas estranhas que servem um banquete. Quando estão prestes a se servir, são surpreendidos por Ariel que, em forma de harpia, faz desaparecer o banquete e lhes intimida com lembranças sobre o que foi feito a Próspero.

Próspero libera Ferdinando das obrigações que lhe impingiu e autoriza sua união com a filha. Ariel e outros espíritos chegam para celebrar o amor de Ferdinando e Miranda. Próspero, alertado por Ariel, se prepara contra Caliban, que está prestes a atentar contra sua vida. Ele convoca Ariel para, juntos, escorraçarem Caliban, Trínculo e Estéfano.

Próspero pede a Ariel que busque os nobres naufragados e renuncia a seus poderes mágicos. Perdoa aos que lhe haviam feito mal, reforça seu vínculo de afeto com Gonçalo, revela ao grupo que Ferdinando está vivo e que irá se casar com sua filha Miranda. Depois, pede a Ariel que busque Caliban, Trínculo e Estéfano. Ele perdoa o bufão e o copeiro, mas mantém Caliban como escravo. Ariel finalmente ganha sua liberdade, e Próspero, novamente como Duque de Milão, promete que todos regressarão em segurança aos seus lares.

### 1.2.2 Nuvens que anunciam *A Tempestade*

Ao contrário do que ocorre com outros textos dramáticos shakespearianos, até hoje nenhum texto anterior à escrita de *A Tempestade* foi identificado como tendo sido o seu principal ponto-de-partida, de maneira que, a princípio, esta peça não seria releitura de numa outra obra. Contudo, como já sabemos, era prática corrente na época a apropriação de material intelectual de autores diversos, quando do início do processo de criação de um produto artístico. Assim, Shakespeare pode não ter tomado um texto específico para, a partir dele, escrever sobre Caliban e os demais personagens, mas o dramaturgo estabelece diálogos com uma série de textos que circulavam na sociedade do período e com os quais certamente, em algum momento, teve contato.

Dois deles se destacam. O primeiro, bastante conhecido, seria o Livro VII de *Metamorfoses*, de Ovídio, “um dos textos seminais por trás de toda a escrita de Shakespeare”<sup>27</sup> (CLARK, 1988, p.82). Existem evidências de que o dramaturgo já havia utilizado recursos deste mesmo texto na escrita de *Sonhos de uma noite de verão* (ca. 1595) e em *Macbeth* (ca. 1605). Para a história de Próspero, Shakespeare apropriou-se do encantamento proferido pela personagem Medeia, cujas palavras ressignificou no solilóquio de despedida de seu protagonista no último ato da peça. Além disso, ele também teria se apropriado da atmosfera de fantasia evocada pelo texto de Ovídio, assim como da ideia de corpos que se metamorfoseiam e das muitas imagens, geralmente retiradas da natureza, utilizadas como metáforas, para o constante processo de transformação pelo qual os seres humanos passam.

Outro intertexto, frequentemente referenciado quando se discute *A Tempestade*, é o *Dos canibais*, de Michel de Montaigne (1533-1592). Aqui, Montaigne questiona a relação estabelecida entre o Velho e o Novo Mundo, contrastando a civilização europeia, que considera corrupta, com a nova e natural sociedade descoberta na América. A partir de

<sup>27</sup> Minha tradução de: “[*Metamorphoses*] is one of the seminal works behind all of Shakespeare’s writing”.

informações obtidas através de leituras e da experiência de um empregado, que viveu alguns anos nas novas terras, o filósofo defende os hábitos dos chamados povos canibais, argumentando que seus atos, considerados bárbaros, parecem condenáveis apenas porque são analisados a partir da perspectiva dos povos europeus, cuja população se julga altamente civilizada e sofisticada. Desta forma, Montaigne se coloca a favor do estilo de vida dos nativos, que entende como uma manifestação de um ideal de vida natural, puro e simples.

A tradução do francês para o inglês do ensaio de Montaigne, que Shakespeare possivelmente leu, veio a público no ano de 1603, seis anos antes da expedição que levou os ingleses a explorar a região onde atualmente está localizado o estado norte-americano de Virginia. Conforme já vimos, Shakespeare escreveu *A Tempestade* poucos anos depois deste episódio, quando os ingleses já haviam iniciado o processo de colonização da região. Segundo Claude Mourthé, “a expedição de Southampton à Virgínia, primeira colônia inglesa na América [...] inspirou a Shakespeare o cenário da ilha deserta, [...] muito em moda – o retorno à natureza, o bom selvagem, os sentimentos puros” (MOURTHÉ, 2007, p.187). A colonização do território norte-americano pelos ingleses foi um marco daquele período que Shakespeare deixou registrado em *A Tempestade*, uma vez que, no texto dramático, há referência direta às Ilhas Bermudas, localizadas próximo à costa leste dos Estados Unidos e também ocupadas pelos britânicos em 1609:

Próspero – E o navio do Rei, e os marinheiros, diga-me, como você se livrou deles, e do resto da frota?

Ariel – A salvo no cais está o navio do Rei, naquele recôncavo onde uma vez o senhor me chamou à meia-noite para buscar orvalho das Bermudas, ilhas inhóspitas de temporais ferozes; o navio está lá. (SHAKESPEARE, 2009, p.21)

Quando analisada sob a perspectiva dessas questões, a história de Próspero e os acontecimentos que sucederam a sua chegada à ilha sugerem a existência de elementos de expressão da crítica às práticas coloniais da época. Esta é uma ótica que ganhou força principalmente a partir da década de 1950, quando a ruína dos grandes impérios ocidentais, resultante dos efeitos das duas grandes guerras ocorridas no século XX, ocasionou o surgimento da área dos Estudos Pós-coloniais. Este campo de pesquisa e reflexão fez com que um novo olhar fosse lançado sobre o texto shakespeariano que aqui analisamos, e, a partir de então, inúmeras leituras e releituras começaram a surgir.

Muitos artistas se manifestaram, sugerindo através de seus trabalhos, as mais diversas interpretações para *A Tempestade*. Para alguns, o texto dramático parece ser a representação de uma cultura que sofreu sob o jugo imperialista. Para outros, trata-se da visão do

colonizador manifestada através do local de fala do dramaturgo, considerando a nacionalidade inglesa de William Shakespeare. Mas há também aqueles que escolhem evidenciar determinados elementos da peça, de maneira a matizar a discussão com outras cores e trazer à tona temas específicos de certas áreas do conhecimento, até então pouco exploradas.

É segundo esse último olhar que percebemos uma das obras da escritora Marina Warner.

### 1.3 UMA ESCRITORA DE MATIZES PÓS-MODERNOS

Nascida em Londres, em 9 de novembro de 1946, a escritora Marina Sarah Warner talvez seja pouco conhecida do grande público leitor brasileiro, uma vez que no Brasil o seu trabalho é mais referenciado em alguns círculos acadêmicos específicos. Entretanto, a sua visibilidade internacional, em especial na Europa, é reconhecidamente ampla, uma vez que a autora é ganhadora de inúmeros prêmios, como, por exemplo, o *Commonwealth Writer's Prize for fiction (Eurasia)*, em 1989 e o *Rose Mary Crawshay Prize* pela *British Academy*, em 2000. Nos últimos anos, foi premiada com o *National Book Critics Circle Award for Criticism*, em 2012, e com o *Truman Capote Award for Literary Criticism*, em 2013. Com vasta atuação no âmbito acadêmico, já foi professora visitante no Departamento de Humanidades da *Queen Mary*, instituição filiada à Universidade de Londres, e no Departamento de Animação do *The Royal College of Art* em Londres. Atualmente, Warner é professora do Departamento de Estudos de Literatura, Filme e Teatro da Universidade de Essex, no Reino Unido, onde leciona desde o ano de 2004.

Na página de abertura de seu site oficial, encontramos a informação: “Marina Warner é escritora de ficção, crítica e história; seus trabalhos incluem romances e contos, assim como estudos sobre arte, mitos, símbolos e contos de fadas”<sup>28</sup> (WARNER, 2013). Como historiadora e crítica literária, seu foco principal é o estudo do simbolismo feminino, e sobre este assunto publicou livros como *Alone of all her sex: the myth and the cult of the Virgin Mary* (1976), *Joan of Arc: the image of female heroism* (1981) e *Monuments and maidens: the allegory of the female form* (1996). Marina Warner também possui publicações de referência nas áreas de estudo sobre mitos e contos de fadas, entre os quais figuram *Six myths of our time: little angels, little monsters, beautiful beasts, and more* (1994), uma compilação de pequenos ensaios sobre mitologia contemporânea inicialmente concebidos

---

<sup>28</sup> Minha tradução de: “Marina Warner is a writer of fiction, criticism and history; her works include novels and short stories as well as studies of art, myths, symbols, and fairytales.”

para um programa de rádio da BBC, e *From the Beast to the Blonde: on fairy tales and their tellers* (1994), sendo este último o único trabalho da escritora que ganhou tradução no Brasil: foi publicado pela editora Companhia das Letras, no ano de 1999, com o título *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*.

Sobre a sua própria obra, a autora comenta:

Meus ensaios e livros de crítica e história exploram diferentes figuras de mitos e contos de fadas e a arte e literatura inspiradas por elas, desde meus primeiros estudos sobre a Virgem Maria e Joana D'Arc até meu mais recente trabalho com o *Arabian Nights*. Minha ficção segue em paralelo a isto, já que muitas vezes faço uso de elementos predecessores de imaginários como o mítico para traduzi-los para um significado contemporâneo – para relê-los. Histórias vêm do passado, mas dialogam com o presente [...]. Preciso escrever histórias, mas também desconstruí-las e analisá-las, pois não quero estragar o misterioso vôo da imaginação existente no centro da contação de histórias, a parte que escapa ao que é chamado de interpretação racional.<sup>29</sup> (WARNER, 2013)

Ao falar de releituras feitas para a contemporaneidade, de desconstrução e de diálogos entre o passado e o presente, Warner revela aspectos de sua escrita que constituem marcos característicos do tempo em que construiu sua produção intensificada e mais popularizada, a partir da década de 1970. O chamado movimento pós-moderno, que entre outros aspectos caracterizou-se por “um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, e/ou a possibilidade de chegar a uma compreensão aceita dessa realidade por meios racionais” (HOBSBAWM, 1995, p.499), surgiu como uma tendência em diversos campos do conhecimento humano, inclusive no das artes.

[...] como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno de ‘presença do passado’. (HUTCHEON, 1991, p.20)

---

<sup>29</sup> Minha tradução de: “My critical and historical books and essays explore different figures in myth and fairy tale and the art and literature they have inspired, from my early studies of the Virgin Mary and Joan of Arc to more recent work on the Arabian Nights. My fiction runs parallel to this, as I often draw on mythic or other imaginary predecessors to translate them into contemporary significance – to re-vision them. Stories come from the past but speak to the present [...]. I need to write stories as well as deconstruct and analyse them because I don't want to damage the mysterious flight of imagination at the core of storytelling, the part that escapes what is called rational understanding.”

Com base nas pesquisas que realizamos e no que nos informam os teóricos, como os supracitados, é possível identificar elementos na produção de Marina Warner que nos levam a crer que sua obra constitui, pelo menos em parte, um exemplo de escritura com traços pós-modernos. Diante da impossibilidade de análise de toda a sua produção escrita, considerando o recorte de pesquisa realizado e o espaço de que dispomos para a apresentação deste trabalho, vejamos como estes traços surgem no romance com o qual escolhemos trabalhar.

#### 1.4 INDIGO, OR MAPPING THE WATERS

Lançado na década de 1990, o quarto romance de Marina Warner apresenta uma narrativa na qual identificamos elementos de temas diversos, sendo um dos mais explícitos, o do colonialismo. Já a partir do título percebemos traços que evocam a temática. O *Indigo* que intitula o romance refere-se, inicialmente, à espécie botânica conhecida cientificamente como *Indigofera tinctoria*, procedente da Índia e popularmente denominada índigo ou anil. “O índigo é um arbusto com flores em cachos, brancas ou rosas, das quais brotam frutos leguminosos” (HELLER, 2012, p.39).



Imagem 02: *Indigofera tinctoria*.

IN: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Indigofera\\_tinctoria1.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Indigofera_tinctoria1.jpg)

De suas folhas é extraído um pigmento de forte tonalidade azul, comumente denominado índigo ou anil.



**Imagem 03: pigmento em forma de pó extraído da *Indigofera tinctoria*.**  
**IN: [http://theyarntreesattic.mycafecommerce.com/images/7e245b15ba/cache/images/7e245b15ba/site/products/proportion/indigo\\_w370\\_h370/indigo\\_04090743.jpg](http://theyarntreesattic.mycafecommerce.com/images/7e245b15ba/cache/images/7e245b15ba/site/products/proportion/indigo_w370_h370/indigo_04090743.jpg)**

Considerada desde a Antiguidade como a mais importante das tintas utilizadas no tingimento de tecidos, o índigo surge a partir do processo que faz com que o pigmento ganhe a coloração azul intensa por oxidação durante a secagem à luz solar. Por isso, o azul-índigo constitui um corante altamente resistente, não desbotando facilmente, quando exposto ao sol (HELLER, 2012, 37-38). Após muitos séculos – desde o século XV – de cultivo e exploração ao redor do mundo, o índigo teve sua comercialização proibida diversas vezes, em vista da alta concorrência com outros pigmentos: ele tornou-se um corante muito mais barato e com muito mais qualidade do que alguns outros conhecidos no período. Contudo, aos poucos foi reintroduzido nas nações que lucravam com o seu comércio, inclusive na Inglaterra, uma vez que “os ingleses, a partir de 1611, fundaram suas próprias companhias de navegação na Índia” e trouxeram o índigo de volta seu país (Ibid., p.39).

No romance de Warner, a personagem Sicorax garante a sua subsistência na ilha de *Enfant-Béate* através do cultivo da planta, extração do corante e tingimento de tecidos com

índigo, técnica da qual o inglês Kit Everard mais tarde se apropriará, juntamente com tudo o que faz parte da ilha:

Para fazer índigo, Sycorax precisava de muita água doce; a imersão da folhagem clara coletada dos arbustos e os processos de ebulição e destilação que se seguiam, demandavam uma quantidade de planta razoável e constante. O sal servia para o primeiro enxágue dos tecidos, mas para o segundo e o terceiro era necessária uma quantidade ainda maior de água fresca, para realçar a cor e as sombras nos azuis rapidamente impressos no algodão, e estabilizar a coloração.<sup>30</sup> (WARNER, 1992, p.100)

Reflexões acerca da participação e relevância do cultivo de índigo e de outras espécies botânicas em episódios de colonização ultramarina são reforçadas pelas possíveis interpretações advindas do subtítulo do romance, *Mapping the waters*. Segundo Laurence Coupe, existe uma ambiguidade neste subtítulo:

‘Mapear os mares’ é o que os conquistadores coloniais tinham que fazer para encontrar o seu caminho em torno das ilhas das quais eles gostariam de apropriar-se. Mas também é uma metáfora para a imposição de ideias ocidentais de ordem em uma cultura rica e complexa, que parecia caótica para os arrogantes visitantes, convencidos de seu direito divino de forçá-la ao seu próprio modelo de civilização.<sup>31</sup> (COUPE, 2006, p.73)

Percebemos a possibilidade de associar o comentário de Coupe sobre o subtítulo como metáfora para imposições culturais ocidentais, recorrendo ao ensaio de Montaigne, “Dos Canibais”, que discute a mesma ideia. Outro autor, Patrick Parrinder, sugere ainda a existência de um diálogo entre *Mapping the waters* e o poema de Derek Walcott (1930- ) intitulado *A Sea Change*, que trata de mudanças governamentais e promessas políticas que nunca são cumpridas. Para Parrinder, “*Indigo*, assim como este poema, reinterpreta e toma como base alguns aspectos de *A Tempestade*”<sup>32</sup> (PARRINDER, 1992). Para um entendimento mais consistente da análise que é feita de todos estes vínculos, verifiquemos a seguir o que de fato acontece na trama de *Indigo*, através de um resumo da história.

<sup>30</sup> Minha tradução de: “For the making of indigo, Sycorax needed plenty of sweet water; the steeping of the light foliage gathered from the bushes, the seethings and distillations that followed needed an accessible and constant supply. Salt would do for the first rinsing of the cloths, but the second and third rinses required yet more fresh water, to bring out the liveliness and the shadows in the blues she was setting fast in the cotton, to make the moodiness in the color sing.”

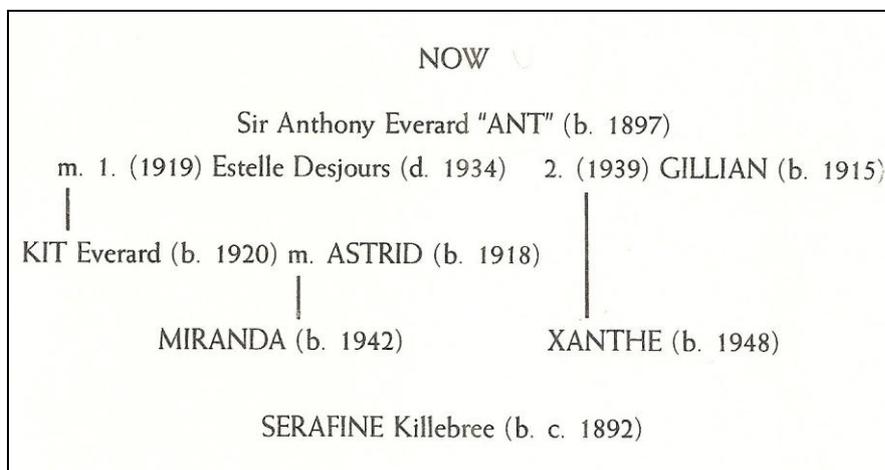
<sup>31</sup> Minha tradução de: “‘Mapping the Waters’ is what the colonial conquerors had to do in order to find their way around the islands they wished to appropriate. But it is also a metaphor for the imposition of western ideas of order on a rich, complex culture which seemed chaotic to the arrogant visitors, convinced of their God-given right to force it into their own model of civilization.”

<sup>32</sup> Minha tradução de: “*Indigo*, like this poem, reinterprets and builds on some aspects of *The Tempest*”

### 1.4.1 Os pigmentos da aquarela de *Indigo*

Acreditamos que, para efeitos didáticos, seja relevante apresentar a longa e complexa história de *Indigo*, que se estende ao longo de 380 páginas de uma narrativa dividida em três momentos.

O primeiro se passa no recente século XX, na Londres do pós-guerra, e basicamente apresenta ao leitor os integrantes da família Everard e alguns dos dramas pessoais vividos por eles. Marina Warner, seguindo a prática habitual dos dramaturgos, generosamente disponibiliza antes do início da narrativa uma lista das personagens principais da trama, em formato de árvore genealógica:



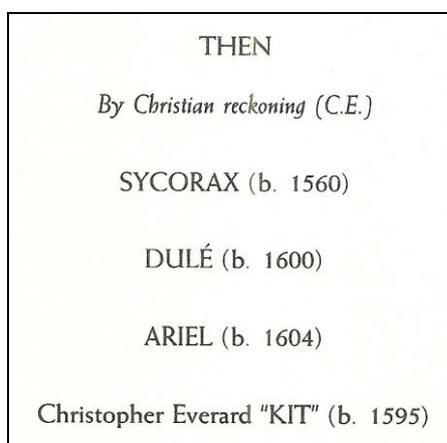
**Imagem 04: A família Everard. IN: WARNER, 1992, p.17**

É mais precisamente no ano de 1948 que *Indigo* começa, com a chegada da pequena Xanthe ao seio da família inglesa. O nascimento da criança, filha da união de Sir Anthony com sua segunda esposa, Gillian, coloca a caçula dos Everard no centro das atenções e desperta as mais diversas reações nas pessoas que a cercam, desencadeando uma série de conflitos familiares que irão se manifestar durante o seu batizado. Nem a própria mãe de Xanthe escapa do desconforto familiar: durante a festa de celebração do batismo, Gillian se indis põe por causa da filha com a antiga ama da família, Serafine, pois a presença da criada, tão prendada nos cuidados com crianças e querida pelos pequenos, acentua o sentimento de inadequação que a esposa de Anthony sente em relação à maternidade.

São muitas as crises apresentadas, mas talvez o núcleo mais afetado com a novidade da chegada do bebê seja o de Kit Everard, primogênito de Anthony de seu primeiro matrimônio com Estelle Desjours, uma nativa da ilha caribenha de *Enfant-Béate*. Kit vê o seu já perturbado casamento com Astrid tornar-se ainda mais turbulento com o nascimento de sua

meia-irmã. Por sua vez, Astrid, corroborando a fama de alcoólatra desequilibrada, roga pragas nos Everard, especialmente na recém-nascida Xanthe, acusando-a de ser a responsável por Kit deixar de ser o único herdeiro do pai. Em meio a muitas brigas de Kit com Astrid encontra-se a filha do casal, a pequena Miranda, que com apenas seis anos de idade observa que todos brigam e discutem por causa da tia Xanthe – inclusive seus pais –, enquanto ninguém briga por causa dela.

É ainda nesta primeira parte do romance que o leitor começa a tomar conhecimento da história de *Enfant-Béate*, local onde a saga colonizadora dos Everard teve início. Através da explicação das regras de Flinders, um esporte introduzido na colônia pelos ingleses, no qual Anthony Everard se destacou na juventude e que o alçou à condição de herói, são apresentadas algumas considerações acerca da ancestralidade da família e de sua relação com a história da ilha caribenha. Lançando mão desse recurso, Warner prepara o leitor para a segunda parte do romance, que volta no tempo, para apresentar detalhadamente o quê, de fato, se passou na ilha. Para tal, a escritora também oferece uma breve lista das personagens mais relevantes, facilitando o entendimento deste momento da narrativa:



**Imagem 05: Os nativos da ilha e seu colonizador. IN: WARNER, 1992, p.17**

O corte realizado no romance pela autora desloca a narrativa para o ano de 1600. O leitor é conduzido para Liamuiga, uma fictícia localidade caribenha, onde vive Sycorax, uma nativa com fama de feiticeira para alguns e de bruxa para outros, dada a sua habilidade em manipular elementos da natureza. Após ser abandonada pelo marido e passar uma temporada vivendo com o irmão Tiguary, Sycorax decide partir para uma vida mais retirada do convívio social, tendo como principal ocupação a produção de índigo e como únicas companhias seus animais de estimação, seu filho adotivo Dulé “Caliban” e, posteriormente, outra filha adotiva, Ariel.

Ao longo de uma década, Sycorax prospera com a fabricação de indigo e sua utilização no tingimento de tecidos. A passagem dos anos também faz com que ela perceba um aumento no número de embarcações navegando nos arredores da ilha e de pessoas desembarcando em suas praias. Sycorax testemunha, juntamente com outros nativos da ilha, a chegada de navegantes europeus nas terras em que vivem. Mas a frota que irá mudar os rumos de sua vida desembarca em Liamuiga, na primavera de 1618, liderada pelo inglês Christopher “Kit” Everard, o primeiro dos Everard a pisar em solo caribenho.

Na ocasião do desembarque, Sycorax já havia se tornado a feiticeira mais experiente de Liamuiga, e era muito procurada pela comunidade, que tinha grande fé em seus poderes. Um dia, ao chegar em casa após uma jornada de atendimentos e orientações, Sycorax é surpreendida por Kit e seu grupo. Ela tenta refugiar-se em sua cabana, construída em cima de uma árvore, mas os homens tentam fazê-la descer ateando fogo na árvore. Sycorax cai, em meio a destroços de sua cabana, contando com Ariel, que chega e tenta ajudar a mãe. Ambas são feitas prisioneiras por Kit e seus homens, que decidem se estabelecer na ilha e construir um quartel general no local onde confrontaram e aprisionaram as nativas.

Passado um mês do episódio da chegada, Tiguary negocia com Kit o tempo que ele e seus companheiros ficarão na ilha, e ambos concordam com um período de seis meses. Kit Everard instala-se na parte sudeste da ilha, que ele passa a chamar de *Everhope*, e de sua nova moradia envia correspondências para seu patrono na Inglaterra, Lord Clovelly, comentando sobre as maravilhas naturais do local e solicitando mais mantimentos e mais homens dispostos a trabalhar nas novas terras, principalmente nas plantações de tabaco, indigo e algodão.

Ariel, uma vez prisioneira, consegue aprender um pouco de inglês com o cozinheiro da tripulação inglesa. Kit dedica-se ao plantio de uma série de espécies botânicas, mas sem sucesso no cultivo de algumas delas, em especial no de indigo. Apesar dos conselhos de Sycorax para não transmitir aos estrangeiros os conhecimentos que herdou, Ariel ensina aos ingleses as técnicas utilizadas pela velha feiticeira para cultivar indigo. A rotina na nova colônia aproxima Kit e Ariel, relacionamento que resulta em gravidez. Embora Sycorax tenha se oferecido para realizar o aborto, a jovem hesita, demonstrando já estar afeiçoada ao estrangeiro.

Quando o bebê nasce, mãe e filho são rejeitados por Kit, aumentando a tensão entre os nativos e os estrangeiros, que decidem não partir após os seis meses, conforme combinado. Revoltados, os nativos decidem partir para o confronto. Um navio retorna de Londres, trazendo a família de um dos homens de Kit – a primeira família inglesa a chegar à colônia,

suprimentos e homens dispostos a enriquecer com a exploração das terras da ilha. Os nativos, ansiosos e apreensivos diante da expansão inglesa em seu território, decidem interromper o fornecimento de alimentos e bebidas, conhecimento local e trabalho voluntário que prestavam aos invasores. Começam a roubar armas e a sequestrar colonos, e em 09 de março de 1920 dão início aos ataques. Dulé e seus aliados são surpreendidos por um contra-ataque dos ingleses e é capturado. Ao tentar fugir do cativeiro levando a mãe e o filho, Ariel se separa de Sycorax e ouve a mãe ser morta a tiros por um dos vigilantes ingleses. Ao final da batalha, os invasores saem vitoriosos, e o saldo é de mais de quatrocentos nativos mortos, entre eles Tiguary, o irmão de Sycorax.

O corpo de Sycorax é enterrado aos pés da árvore onde ela vivia. Ariel foge com seu filho para Oualie, uma ilha vizinha. Algum tempo depois, um novo navio inglês chega à ilha, trazendo escravos africanos, suprimentos e Rebecca Clovelly, a noiva de Kit Everard, declarado oficialmente o governador das ilhas que ele invadiu. Kit e Rebecca se casam em *Everhope*, no natal de 1620.

Aproximadamente oitenta anos se passam após Sycorax ter sido enterrada, e estamos agora na virada do século XVII para o XVIII. Apesar do longo tempo decorrido, e de agora ser apenas um amontoado de ossos carcomidos, a velha feiticeira ainda guarda discernimento e suas lembranças, e é capaz de ouvir as preces dos que vão até o local onde ela foi enterrada, para lhe deixar oferendas. É com um lamento de Sycorax, que reza pedindo para voltar ao tempo anterior à chegada dos ingleses na ilha, que termina este segundo momento do romance.

A terceira e última parte de *Indigo* traz o leitor de volta para o século XX. Reencontramos Miranda, agora com 18 anos, vivendo em um hotel na Paris de 1960. Seu avô Anthony Everard vai ao seu encontro, levando Xanthe, já uma adolescente de doze anos. Anthony, que assumiu a tarefa de cuidar de Miranda na ausência de seus pais, desconfia do tipo de vida que a neta leva em Paris, e decide levá-la de volta para Londres.

Uma vez na capital inglesa, anos depois, Miranda consegue emprego como ilustradora e repórter em um jornal inglês voltado para um público alternativo. Enviada para entrevistar o diretor francês Jean-Claude Meursault, que está rodando um filme pornográfico de cunho político e contestador, ela decide fotografar os atores, ao término da conversa, mas é agressivamente interpelada por George Felix, um ator negro que a acusa de imperialista e de querer se beneficiar de sua posição, para tirar fotos dele sem autorização. Miranda sente-se mal com as acusações, pois não se identifica como membro da classe dominante. Após uma

série de acusações verbais, George Felix autoriza as fotos, e Miranda, assustada e intimidada, percebe que parte da cena foi encenada, com o consentimento de Meursault.

Algum tempo depois, Miranda e Xanthe se encontram em um café, e Xanthe comenta que conheceu um homem do setor hoteleiro, Simon Nebris, com quem está envolvida, numa relação muito mais social e de aparências do que afetiva. Ela comenta sobre o interesse de Simon em construir hotéis em *Enfant-Béate* e explorar o local turisticamente, e pede a Miranda que vá com eles à ilha caribenha colonizada por seu antepassados, e que tente convencer seu pai, Kit, a ir também. Miranda hesita, sentindo-se culpada e consciente do passado da ilha e de sua família, mas Xanthe consegue convencê-la a ir.

Xanthe, Miranda e Kit são recepcionados por Simon em *Enfant-Béate*, e o ano já é o de 1969. O novo empreendedor explica o quanto acredita ser o turismo a melhor forma de os nativos se manterem na ilha, e expõe seu plano para lucrar com isso. Simon pede o apoio de Kit e de Miranda em seu empreendimento, pois acredita que a presença de legítimos Everard na equipe dará maior credibilidade ao projeto, além de ajudá-lo a angariar o apoio dos nativos. Kit, inicialmente, demonstra pouco se importar com a ambição de Simon, mas acaba por aderir. Miranda, por sua vez, não aprova a ideia.

O grupo formado por Simon, Xanthe, Miranda, Kit, o governador de *Enfant-Béate* e o casal Seacole assistem a uma partida de flinders, esporte bastante popular na ilha, enquanto discutem sobre a expansão hoteleira no lugar. Miranda não gosta da atmosfera no camarote onde estão e sai. Caminha até a Igreja de St. Blaise Figtree e visita alguns túmulos, inclusive a do primeiro Everard a chegar naquelas terras, no século XVII. Durante o passeio, Xanthe a encontra e se junta a ela. As duas chegam às ruínas do antigo *Hôtel des Bains* e às fontes termais da ilha, e decidem se banhar em uma delas. Contudo, são logo expulsas do local por crianças que roubam suas roupas e lhes atiram lama. Um homem desconhecido surge, lhes devolve as roupas e pede que se retirem, o que elas prontamente fazem.

Uma nova passagem de tempo ocorre e agora o leitor está na *Liamuiga* de 1983. O hotel instalado por Simon na ilha, dez anos antes, faz sucesso e prospera como cassino. Xanthe, já casada com Simon, restaura o *Hôtel des Bains* e o transforma em atração turística. Algum tempo depois, a casa do governo de *Jamiestown*, localizada na ilha, sofre um atentado terrorista. O líder, Jimmy Dunn, o mesmo homem que expulsou Miranda e Xanthe das fontes termais anos antes, faz os deputados reféns e exige a retirada dos estrangeiros e de sua cultura capitalista da ilha. Xanthe morre afogada, tentando atravessar o estreito que liga as ilhas de *Oualie* a *Liamuiga* para encontrar-se com Simon, achando que algo ruim pudesse estar acontecendo com ele devido ao atentado. O sequestro dos parlamentares termina quatro dias

depois, deixando um saldo de nove mortos e vinte e três feridos. Entre os mortos, Jimmy Dunn, o Primeiro Ministro e Xanthe, sua vítima indireta.

Durante todo este tempo, Sycorax ouve os sons da ilha, entre eles gritos e coros de vozes, e eles a fazem lembrar-se de Ariel. A velha feiticeira de Liamuiga ouve o pronunciamento de Atala Seacole, neta de Serafine que se tornou ministra. Sycorax nutre fortes esperanças de que Atala possa trazer a paz de volta à ilha e seus nativos, assim como descanso para si, que mesmo tendo sido enterrada trezentos e cinquenta anos antes, ainda vive consciente de tudo o que se passou naquelas terras ao longo de tantos tempo.

O romance termina na Londres da década de 1980. Miranda, que agora trabalha na *Velvet*, uma agência de ilustradores, é chamada para ilustrar uma coleção de camisas da empresa *Action*. Ela contata o agente de um dos atores escolhidos para modelar na divulgação da coleção, e o agente lhe pede que vá ao encontro do ator durante um ensaio de *A Tempestade*. Na ocasião, ela reconhece George Felix como o modelo que irá posar para a coleção, e o encontra ensaiando para interpretar o papel de Caliban na peça shakespeariana. Miranda relembra o desentendimento que tiveram anos antes, na época da entrevista para a revista *Blot*, e do posterior caso amoroso que viveram. Ambos se cumprimentam, saem para fazer as fotos para o catálogo, conversam e relembram o passado. Terminam casados e com uma filha, que recebe o nome de Serafine, numa homenagem à leal ama da família Everard.

#### 1.4.2 A presença do passado na paleta de *Indigo*

Laurence Coupe, acadêmico responsável por uma breve biografia de Marina Warner publicada pelo Conselho Britânico no ano de 2006, define *Indigo* como “um romance sobre as consequências da apropriação, tanto no sentido físico quanto no ideológico”<sup>33</sup> (2006, p.73). A própria Marina Warner fala de *Indigo* em um texto publicado na revista *Études Britanniques Contemporaines*, dois anos após a publicação do romance, que transcreve uma palestra proferida pela autora no colóquio da *Société d'Études Anglaises Contemporaines*<sup>34</sup>, em Paris, em 1993. Durante sua fala, Warner diz que “[...] este é um livro sobre sobrevivência através da linguagem diante de forças como a militar, sobre o poder da memória que, transmitida em histórias, concretiza uma experiência – seja ela uma falácia, uma verdade, algo nocivo ou

<sup>33</sup> Minha tradução de: “Indigo is a novel about the consequences of appropriation, in both the physical and the ideological senses.”

<sup>34</sup> Sociedade de Estudos Ingleses Contemporâneos (Tradução minha).

útil”<sup>35</sup> (WARNER, 1994a). A escritora britânica nos fornece ainda detalhes de sua relação com o texto dramático shakespeariano com o qual escolheu dialogar, e esclarece uma série de pontos acerca de sua motivação para a realização do trabalho. Sobre a escolha de seu ponto de partida, afirma:

O texto que escolhi retrabalhar para [a escrita de] *Indigo* foi *A Tempestade*. Sempre amei a peça, sua atmosfera de encantamento, mistério e fascínio. Ao mesmo tempo sempre a odiei [...]. Tenho uma aversão intensa pela maneira como o patriarca central, Próspero, simplesmente e sem o menor esforço controla cada uma das personagens da peça e planeja como casar sua filha, Miranda, somente para servir aos seus propósitos dinásticos. Não foi algo que fiz deliberadamente: escrever ficção não é como escrever uma tese ou ensaio crítico, mas quando penso a respeito, ao ser convidada para este tipo de palestra, percebo que a peça me deu algumas lacunas e espaços em branco tentadores nos quais a imaginação poderia operar. Não quero parecer arrogante, mas a peça é sobre arte, sobre linguagem e arte, sobre criar mundos através de fascinantes efeitos de canto, música e arte: após a tempestade, uma das primeiras palavras de Próspero na peça é ‘arte’, e em certo sentido é um desafio para o escritor confrontar a arte da peça com a arte que se pode experimentar através do uso mágico de palavras e imagens.<sup>36</sup> (ibid.)

Na sequência, Warner revela as lacunas detectadas por ela como oportunidades de exercício criativo, tendo optado por preenchê-las com sua reescrita de *A Tempestade*. A primeira seria a ausência de vozes femininas na ilha, e a autora inicia o seu argumento evidenciando o caso da personagem Miranda: como se não bastasse a filha de Próspero constituir uma minoria na ilha – ela é a única mulher presente no meio de tantos homens –, ela sequer se lembra de sua mãe, e de suas amas guarda apenas vagas recordações. Por essa razão, Miranda é trazida de uma posição marginal para o centro da narrativa, e transforma-se em uma das protagonistas de *Indigo*. Este deslocamento faz com que Laurence Coupe perceba em *Indigo* a trama de *A Tempestade* recontada a partir da perspectiva de Miranda (COUPE, 2006, p.76).

---

<sup>35</sup> Minha tradução de: “[...] this book is about survival through language in the face of military and other strength, about the power of memory, transmitted into stories, to shape experience – fallaciously, or truthfully, harmfully, or helpfully.”

<sup>36</sup> Minha tradução de: “The text which I chose to rework for *Indigo* was *The Tempest*. I have always loved the play, I have loved its atmosphere of enchantment and its eerie, spellbound atmosphere. At the same time I have always hated it [...]. I dislike intensely the way the central patriarch, Prospero, effortlessly simply takes control of every character in the play and plans how to marry off his daughter, Miranda, simply to fit his own dynastic purposes. I did not proceed consciously: writing a fiction is not like setting out on a sort of thesis or critical essay, but when I look back on it when asked to give this sort of talk – I realise the play presented me with some tantalising gaps and blanks in which the imagination could work. I do not want to be too overweening on my own part, but the play is about art, about language and art, about creating worlds through spellbinding effects of song and music and art: after the storm, almost Prospero's first word in the play is 'art,' and so in a sense it is a challenge to the writer to confront the art of the play with the art one can try oneself with the magic of words and word-pictures.”

Outra voz feminina abafada na peça, mas na qual a escritora britânica percebe uma potência, é a de Sycorax, a mãe de Caliban. Em *A Tempestade*, Sicorax surge apenas como uma lembrança que Próspero materializa em sua fala, ao referir-se a ela como uma bruxa repugnante, desgraçada e invejosa, que devido à prática de feitiçaria e dos inúmeros prejuízos causados, foi banida de seu país, Argélia, e abandonada por marinheiros grávida de Caliban na ilha desabitada (SHAKESPEARE, 2009, p.23). Ela seria, portanto, a verdadeira senhora da ilha, pois nela habitava antes da chegada de Próspero, e Caliban teria herdado dela aquela extensão de terra, não fosse pela imposição do ex-Duque de Milão de sua própria presença e poder naquele local. Com foco nesta passagem da peça, Marina Warner irá argumentar que o antes matriarcado predominante na ilha, representado por Sicorax, é suplantado pelo patriarcado imposto por Próspero, e que este foi um dos elementos que a levou a querer resgatar em seu romance os traços de presença feminina que ela percebe como banidos d'*A Tempestade*.

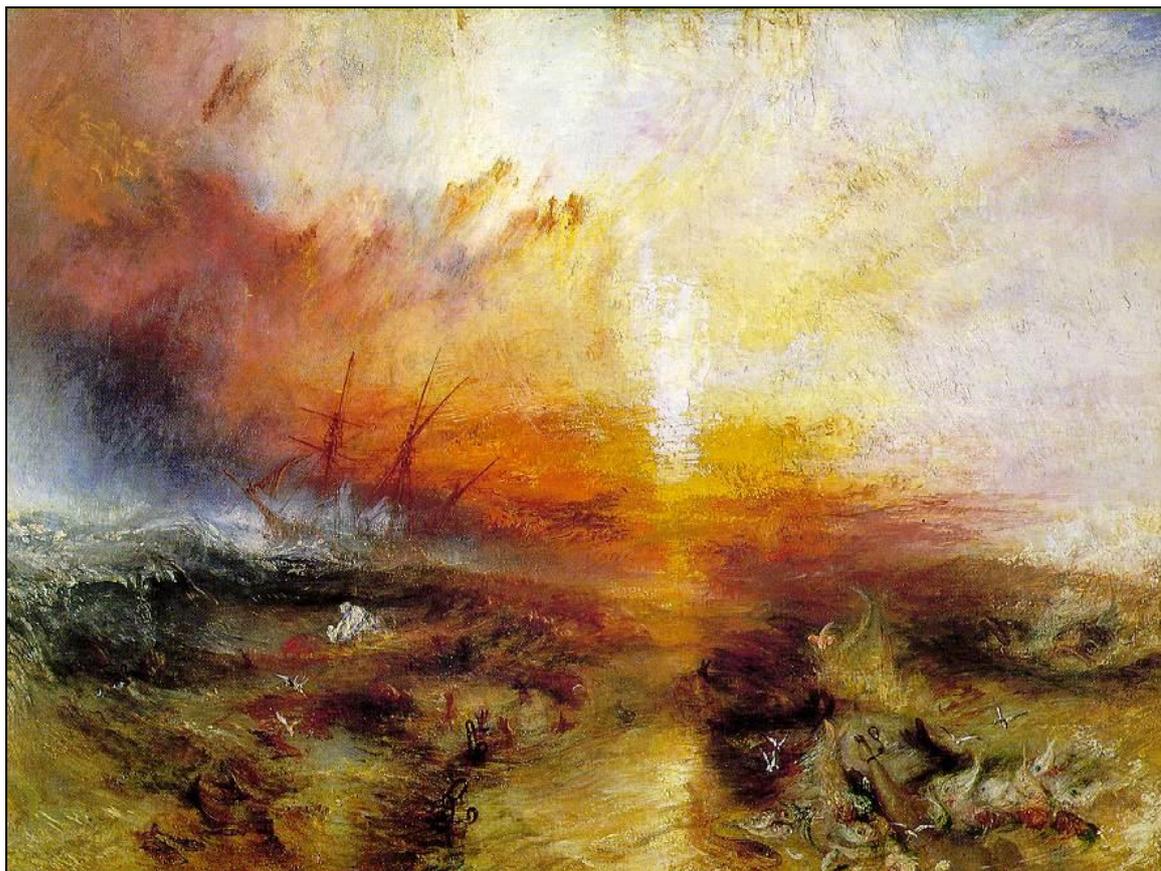
Ao optar por trazer Miranda e Sicorax para o centro de sua narrativa, Marina Warner realiza uma operação que aproxima o seu romance do conceito de metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon para designar romances que, “ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p.21). Como exemplo da típica produção pós-moderna, a metaficção historiográfica “sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico” (Ibid., p.147). E uma de suas mais marcantes características é a de que seus protagonistas “podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos [fora do centro], os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (Ibid. p.151). Percebemos, portanto, como o deslocamento realizado por Warner faz com que seu romance dialogue com as reflexões de Hutcheon.

O outro hiato detectado por Warner na trama shakespeareana relaciona-se com a leitura que é possível ser feita de *A Tempestade* a partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais. Ao falar do deslocamento de parte de sua narrativa em *Indigo* para o século XVII, como foco na chegada dos ingleses nas ilhas caribenhas, ela explica:

Após a recuperação, a restauração das presenças e vozes femininas, o outro espaço em branco que eu estava tentando preencher era histórico: a vida e a

civilização do outro lado, do lado dos nativos do Caribe antes da ocupação e colonização de sua terra<sup>37</sup>. (WARNER, 1994a).

E neste ponto ela apresenta informações sobre o diálogo que estabeleceu, ainda que inconscientemente, com outros textos, em especial com uma tela de Joseph Mallord William Turner, de 1840, intitulada *The Slave Ship*<sup>38</sup>, mas mais popularmente conhecida como *Slavers throwing overboard the dead and dying – Typhoon coming on*<sup>39</sup>.



**Imagem 06: *The Slave Ship* (1840), de Joseph Mallord William Turner.  
IN: [www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/slave-ship.jpg](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/slave-ship.jpg)**

O quadro concebido por Turner no século XIX chama a atenção, inicialmente, pela cena que mescla cores fortes e frias, revelando ao fundo um pôr-do-sol, além de traços que evocam a imagem de um navio no horizonte. Uma análise mais atenta revela, contudo, o que boa parte da crítica do período em que foi levado a público tentou abafar na pintura do artista: na parte inferior da tela, é possível ver pedaços de corpos boiando na superfície do mar,

<sup>37</sup> Minha tradução de: “After the retrieval, the restoration of women’s presences and voices, the next empty space I was trying to fill was historical: the life and civilisation of the other side, of the islanders in the Caribbean before the occupation and colonisation of their land.”

<sup>38</sup> Navio negreiro (minha tradução).

<sup>39</sup> Escravocratas lançando ao mar os mortos e moribundos – Tufão à vista (minha tradução).

alguns sendo devorados por peixes carnívoros, apesar da presença de grilhões presos ao que parecem ser mãos e pés.

*The Slave Ship* seria a expressão do sentimento de Turner acerca de um episódio ocorrido em 1783, quando o capitão e os proprietários de um navio que fazia comércio de escravos foram acusados de fraude pela seguradora. Como a apólice não cobria os casos de morte por doença, eles lançaram ao mar cento e vinte e dois escravos doentes, homens e mulheres, de forma a permitir que os donos do navio pudessem solicitar o dinheiro, alegando morte por afogamento. A empresa de seguros descobriu o logro e acusou os responsáveis pelos assassinatos; contudo, nenhuma outra punição além do não recebimento da indenização foi imputada aos senhores dos escravos (WARNER, 1994b, p.83-84).

Sobre o diálogo que se estabelece entre a pintura de Turner e seu romance, Marina Warner comenta:

Na verdade, eu não tinha a pintura de Turner em mente quando escrevi *Indigo*. Ela está na *National Gallery* em Boston – e é claro que se parece bastante com qualquer outro Turner, com seus grandiosos pores-do-sol sobre o mar. Eu havia ido a Boston e visto a tela, mas não a assimilara. Minha cena em *Indigo*, que repete exatamente o mesmo crime, é uma espécie de conexão inconsciente que fiz, possivelmente com aquela pintura ou com outra história. Quando a escrevi, não sabia de onde a ideia tinha vindo, mas no romance, eu situo a cena cento e cinquenta anos antes, no início do século XVII, refletindo a mesma situação. Os nativos encontram, inexplicavelmente, corpos na praia, sem mais nem menos – a razão é apenas insinuada no livro (porque eu não quis entrar em detalhes sobre o mercado de escravos), de que estes homens e mulheres foram lançados ao mar pelos seus senhores porque estavam doentes; eles estavam enfermos. Mas mesmo sem saber da pintura, o que eu quis fazer foi inverter o ponto de vista e ver o episódio através dos olhos do receptor, não através dos olhos dos senhores de escravos, mas através dos olhos dos afogados e das pessoas cujas vidas seriam irremediavelmente modificadas pelos efeitos do comércio de escravos e pela chegada das pessoas que o administram.<sup>40</sup> (WARNER, 1994a)

Verificamos no depoimento de Marina Warner que a escritora admite não ter optado conscientemente por apropriar-se da cena de Turner e ressignificá-la em seu romance. Ainda

---

<sup>40</sup> Minha tradução de: “I didn't actually know Turner's painting consciously when I wrote *Indigo*. It is in the National Gallery in Boston – but of course it looks much like any other Turner, great big sunsets going on over the sea. I had been to Boston and seen the picture but I hadn't taken it in. My scene in *Indigo*, which exactly repeats this crime, is some sort of unconscious connection that I made, possibly with that painting or possibly with another story; I never knew when I wrote it where it had come from but in the novel I set a hundred and fifty years earlier, at the beginning of the 17th century, a scene which reflects it exactly. The islanders find inexplicable bodies landing on the shores, apparently out of the blue – the reason is only hinted in the book (because I did not want to go into details of the slave trade) that these men and women have been thrown overboard by the slavers because they were ill; they were ailing. But without knowing the painting, what I wanted to do was reverse the viewpoint and see such an episode through the eyes of people on the receiving end, not through the eyes of slavers but through the eyes of the drowned and of the people whose lives are going to be irrevocably changed by the effects of the slave trade and the arrival of the people who run it.”

assim, a própria autora reflete sobre como uma experiência visual vivenciada no passado pode ter influenciado suas escolhas no momento em que escrevia o romance. A cena de *The Slave Ship*, que certamente ficou registrada em sua memória, pode ter se revelado, ainda que de maneira subliminar, como um elemento que veio à tona num momento específico e a ajudou a alcançar determinado efeito em seu processo criativo. Warner não comenta a respeito, mas acreditamos, com base nas leituras realizadas ao longo da pesquisa, que algo similar pode ter ocorrido em relação à releitura de *A Tempestade*, tendo em vista a semelhança entre parte de sua trama e outra passagem de *Indigo*.

A escritora dá uma indicação de que isto pode ter acontecido no texto *Cannibal tales: the hunger for conquest*<sup>41</sup>, em que ela apresenta algumas considerações sobre os efeitos, nas sociedades ocidentais, da crença na prática do canibalismo. Em determinado momento do texto – que, a propósito, ela abre com uma longa análise sobre a tela de Turner a que acabamos de referir – ao citar uma versão publicada na década de 60 de *A Tempestade*, identificamos elementos que também estão presentes em seu romance. Ao comentar sobre as várias leituras já realizadas da personagem Caliban, ela afirma:

[...] o poeta Aimé Césaire, que por muito tempo foi prefeito de Fort-de-France, na Martinica, deu uma interpretação marxista desta ideia, em 1960, com uma rapsódica, rodopiante versão de *A Tempestade*, na qual Caliban torna-se um guerreiro livre e luta pelos direitos dos habitantes de sua ilha, e como um *Toussaint l'Ouverture*, ergue-se contra o colonizador, Próspero.<sup>42</sup> (WARNER, 1995, p.96)

Neste ponto, ao referenciar a peça de Aimé Césaire intitulada *La Tempête* (1969), Warner chama a atenção para o fato de que “no período pós-guerra, quando os vários impérios estavam começando a desmoronar, a figura do escravo nativo destituído inspira novas interpretações – como a do ponto de vista de Caliban”<sup>43</sup> (Ibid.). A autora reflete sobre o assunto após ter utilizado ela mesma a ideia de um Caliban rebelde e corajoso em *Indigo*, quando toma esta personagem como ponto-de-partida para conceber Dulé, um morador de *Enfant-Béate* que irá lutar contra Kit Everard e seus homens, com o objetivo de expulsá-los da ilha. Conforme refletiu e revelou, seu desejo era, de fato, empreender em *Indigo* a visão e o

<sup>41</sup> *Lendas canibais: a fome de conquista* (tradução minha). Texto sem publicação no Brasil até o momento de conclusão do presente trabalho.

<sup>42</sup> Minha tradução de: “[...] the poet Aimé Césaire, the longtime mayor of Fort-de-France in Martinique, gave a Marxist spin to this idea in 1960, with a rhapsodic, whirling version of *The Tempest* in which Caliban becomes a freedom fighter for the inhabitants of the island, and like a *Toussaint l'Ouverture*, rises against the coloniser, Prospero.”

<sup>43</sup> Minha tradução de: “In the postwar period, when the various empires were beginning to come to a kind of end, the figure of the dispossessed native slave inspires new interpretations – from Caliban’s point of view.”

posicionamento de um morador da ilha colonizada. E mais uma vez, ao deslocar o foco do colonizador para o colonizado, a escritora opera um deslocamento que sintoniza o romance com as observações de Linda Hutcheon, uma vez que a “metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (Ibid. p.151).

Sabemos que as possibilidades de análise dos textos que contribuíram para a concepção de *Indigo* são inúmeras, e todas, certamente, nos levariam a riquíssimas reflexões acerca de temas de interesse para esta dissertação. Contudo, optamos por compatibilizar nossa investigação de *Indigo* como releitura de *A Tempestade* de William Shakespeare. Prossigamos, portanto, para uma análise mais detalhada, construindo um cotejo das relações entre estas duas obras.

## CAPÍTULO II – DILUINDO AS CORES EM ÁGUA

---

*“Ela não vivia dentro de uma das comédias açucaradas de Shakespeare, nem em nenhuma de suas últimas peças repletas de reconciliações mágicas, tréguas, apaziguamentos e dores que chegam ao fim. Nenhuma ciranda de casamentos ao cair da cortina a traria para dentro de seu círculo encantado. No mundo dela, que era o mundo real do fim do século, ruptura e desconexão eram os únicos desfechos possíveis.”<sup>44</sup> (WARNER, 1992, p.370)*

A citação acima, retirada do penúltimo capítulo de *Indigo*, traduz o sentimento de Miranda ao reencontrar o ator com quem havia tido um caso amoroso anos antes. Diante da possibilidade de um novo envolvimento com George Felix – que, ela descobre, na verdade chamar-se Shaka Ifetabe –, Miranda imagina o quão difícil seria reacender seu interesse por ela, após os encontros e desencontros vivenciados. Contudo, apesar do pessimismo, Miranda é agraciada com um final feliz digno dos romances mais açucarados, com direito a casamento, filhos e a suposta felicidade conjugal. Caso seja considerada uma espécie de mau presságio, a passagem acima estaria mais de acordo com o desfecho que Marina Warner reservou para a mãe da jovem, Astrid, que no último capítulo do romance encerra a narrativa praticamente sozinha e internada após um grave colapso mental causado por abstinência alcoólica.

A referência ao fim do século como um período de rupturas e desconexões nos permite estabelecer um elo com a discussão que iniciamos no capítulo anterior sobre alguns dos aspectos da pós-modernidade. Conforme vimos, *Indigo* é um romance com características do que Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica. Segundo a teórica canadense, este tipo de romance encontrou, a partir da década de 1960, um terreno bastante propício ao seu surgimento e posterior desenvolvimento, como veio a se observar nas décadas seguintes. Por volta deste mesmo período, outro conceito emergiu do cenário de efervescente agitação política, social e cultural que se formou a partir de uma série de questionamentos e insatisfações expressos, inicialmente, pela sociedade francesa. Foi a partir deste panorama que o filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) cunhou o termo *desconstrução*, resultado de sua tentativa de traduzir para o francês as expressões *Destruktion* e *Abbau*, presentes no texto de *Ser e Tempo* (1927), do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) (NASCIMENTO, 2004, p.12).

---

<sup>44</sup> Minha tradução de: “She wasn’t living inside one of Shakespeare’s sweet-tempered comedies, nor in one of his late plays with their magical reconciliations, their truces and appeasements and surcease of pain. No garland of marriages at the fall of the curtain would draw her into its charmed circle. In her world, which was the real world of the end of the century, breakage and disconnection were the only possible outcome.” (WARNER, 1992, p.370.)

Termo fortemente associado ao pensamento derridiano, a desconstrução foi adotada pela área dos Estudos de Tradução graças ao seu forte apelo em retomar e problematizar conceitos tradicionais, cuja imposição tem contribuído, desde a Antiguidade até os nossos dias, no sentido de tornar a atividade tradutória restrita e hermética, secundária e meramente reprodutiva. Da mesma forma são atribuídos a Derrida os conceitos de suplemento e rastro, bastante estimados pelos estudiosos de tradução por oferecer um suporte teórico eficaz à reflexão da Tradução como um ato de infinitas possibilidades, que permite a sobrevivência do texto traduzido à passagem do tempo.

Discutiremos mais detalhadamente estes conceitos e a maneira como servem aos propósitos da pesquisa no campo da Tradução ainda neste capítulo. Mas antes, verifiquemos como Marina Warner ressignificou, a partir de uma nova perspectiva, certos aspectos de *A Tempestade* que poderiam fundamentar a nossa hipótese de que *Indigo* constitui, de fato, uma releitura do texto shakespeariano. Alguns indícios são muito claros e facilmente identificáveis, conforme demonstram, por exemplo, os nomes de alguns personagens que Warner optou por manter. Outros, contudo, configuram presenças mais sutis, embora os consideremos rastros que vinculam os dois textos, em diálogo. Vejamos a seguir.

## 2.1 A TEMPESTADE QUE CONDUZ À ILHA

Conforme detalhado no capítulo anterior, a história de Próspero e sua filha Miranda se inicia com uma tempestade que faz o navio, no qual se encontram Antônio e outros nobres, naufragar. A partir deste evento, a história é deslocada do alto-mar para a ilha misteriosa onde toda a ação dramática do romance irá se desenrolar. Observamos que, da mesma maneira, Marina Warner fará uso de uma manifestação da natureza como recurso para promover uma mudança de ambientação em seu romance.

Ao final da primeira parte de *Indigo*, Kit Everard vai a pé da casa de seu pai, Anthony Everard, até a estação de metrô, levando a esposa Astrid e a filha Miranda consigo. A noite está gélida, com uma neblina bastante espessa, e após uma difícil caminhada nestas condições pelas ruas de Londres, o grupo descobre, ao chegar na estação de metrô, que o sistema de transporte parou de funcionar por causa do mau tempo. Pega de surpresa e sem saber o que fazer, a família sente-se angustiada ao perceber que está sozinha e isolada na estação, até que, após algum tempo, surge um funcionário trazendo duas outras pessoas em um dos elevadores do local.

Uma análise desta passagem da narrativa de Warner permite estabelecer uma relação intertextual entre a ocorrência da neblina e suas consequências na trama de *Indigo* e o acontecimento da tempestade logo no começo da peça shakespeariana e seus efeitos no desenrolar da história. Da mesma forma como em *A Tempestade* um temporal no mar acaba por isolar o grupo de nobres numa ilha – entre eles um pai (Alonso) e seu filho (Ferdinando) –, a neblina nas ruas de Londres coloca Kit Everard e sua família em um isolamento contrário à sua vontade na estação de metrô. Temos, portanto, um fenômeno natural como o ponto-de-partida para algo significativo que acontece aos personagens nas duas histórias: a situação de isolamento involuntário. A possibilidade de interpretar a neblina de Warner como uma analogia à tempestade de Shakespeare é reforçada por uma passagem do romance que denuncia o próprio Kit Everard realizando esta associação:

Ele apertou a mão da filha na sua, lutando contra a melancolia que ameaçava engoli-lo junto com a neblina. Então lhe ocorreu o pensamento de que este era um tipo de temporal londrino, um equivalente sufocante, venenoso para o vento forte que corre e aplaina árvores e habitações na ilha onde ele nasceu, uma tempestade transformando o mar num frenesi de destruição e lançando os peixes em direção à terra e à morte, de encontro aos ramos das árvores.<sup>45</sup>  
(WARNER, 1992, p.77)

Além disso, este é o exato momento em *Indigo* em que ocorre a transição para a segunda parte do romance, a que se passa justamente na ilha de *Enfant-Béate*, no século XVII. Ao se dar conta de que o vigia havia auxiliado outras pessoas a pegar o último metrô em funcionamento na estação, antes da suspensão das atividades, Kit Everard se enfurece com o guarda e o culpa pelo tempo em que ficou isolado na estação com sua família. Após muitas ofensas e ameaças, Kit descobre que o guarda, assim como ele, também nasceu em *Enfant-Béate*, e isso faz com que o pai de Miranda mude o tom e a forma com que trata o outro. Os ânimos se acalmam. Kit pede desculpas. O guarda leva a família para a sala reservada aos funcionários da estação, para que esperem em segurança pela melhora das condições climáticas. Everard e seu conterrâneo conversam sobre a ilha, e Miranda adormece ouvindo os homens falando do passado:

Num dia normal, aquela sala seria o típico buraco-apertado-num-canto-qualquer, mas naquela noite cheia de neblina ela era um forte refúgio contra o

---

<sup>45</sup> Minha tradução de: “He squeezed his daughter’s hand in his, fighting the melancholy that threatened to swallow him with the fog. The thought then came to him that this was a kind of London storm, a choking, poisoned equivalent of a high wind rushing and flattening trees and dwellings in the islands where he was born, a tempest whipping up the sea into a frenzy of destruction and casting fish ashore to die in the branches of trees.”

mau tempo, e no calor que aumentava, sentada encostada nas pernas da mãe distraída, sentindo a escova na mão de Astrid deslizar mais devagar, Miranda adormeceu.<sup>46</sup> (WARNER, 1992, p.85)

É neste ponto que ocorre a quebra na linearidade da narrativa e o leitor é conduzido para o ano de 1600. Ao longo dos dois capítulos seguintes do romance, a história dos antepassados da família Everard na ilha caribenha é introduzida, e a ação se desenvolve na própria *Enfant-Béate*. Em *A Tempestade*, Shakespeare não faz o deslocamento em relação ao tempo da trama, mas ele também opera a mudança na ambientação, logo no primeiro ato do texto, na passagem da cena I para a II (SHAKESPEARE, 2009, p.11), transferindo a ação para a ilha onde se encontram Próspero e Miranda. A leitura que pode ser feita aqui, portanto, é a de que assim como no texto dramático shakespeareano o leitor/espectador é conduzido a uma ilha, após o evento da tempestade, na narrativa de Warner o mesmo ocorre, uma vez que a mudança no *setting* da trama também sucede a ocorrência de uma manifestação climática. A opção por um fenômeno natural foi o recurso narrativo utilizado pelos dois autores para operar um deslocamento na ambientação de suas histórias.

É válido ainda ressaltar que, na cena II do Ato I de *A Tempestade*, Miranda também adormece ouvindo o pai contar sobre seu passado e sobre a tempestade que causou na ilha:

Miranda – Que os céus o abençoem por isso, meu pai. Mas agora eu peço que o senhor me responda, pois isto ainda lateja em meu pensamento: por que razão promoveu o senhor esta tempestade no mar?

Próspero – Pois saibas então que, por acidente dos mais bizarros, a Fortuna, deusa liberal e cega [...] encarregou-se de trazer meus inimigos a esta praia. [...] Por ora basta de perguntas, tu estás te entregando ao sono: é uma moleza gostosa; deixa-te embalar por esta soneira; e, mesmo, não tens escolha. (SHAKESPEARE, 2009, p.19)

Na sequência, o ex-Duque de Milão evoca a presença de Ariel e conversa com o espírito, enquanto a filha dorme. Ela só desperta de seu sono depois que o servo de constituição etérea sai de cena e Próspero a chama de volta ao estado de vigília. Miranda então percebe que foi a exposição do pai que a fez adormecer: “O caráter estranho de sua história deixou meus olhos pesados de sono”, diz ela (Ibid., p.25).

Identificamos na relação de Miranda com Próspero um dos aspectos mais sutis ressignificados por Marina Warner em sua releitura do texto shakespeareano. Vejamos de que

---

<sup>46</sup> Minha tradução de: “On a normal day, it would have been a poky hole-in-the-corner kind of place, the underground workman’s lair, but that foggy night it was a stout refuge against the elements, and in the deepening warmth, sitting against her dreaming mother’s legs, as the brush slowed in Astrid’s hand, Miranda fell asleep.”

forma a romancista atualiza o vínculo entre pai e filha, iniciando a análise da personagem que constitui a protagonista das seções de *Indigo* que se passam no século XX.

## 2.2 MIRANDA

Em *A Tempestade*, a personagem Miranda tem tão pouca participação no desenvolvimento da trama que Sandra Clark afirma tratar-se, na verdade, de um esboço de personagem, que aparenta ser pouco mais do que a representação de uma garota muito jovem e inexperiente (CLARK, 1988, p.55). Esta declaração parece manter um diálogo muito estreito com algumas passagens de *Indigo*, o que nos faz pensar que Marina Warner fez questão de deixar muito clara, no corpo do seu romance, a sua percepção da personagem shakespeariana, e marca a luta da personagem contra a ameaça do silenciamento (mesmo para aqueles que não tiveram acesso ao seu depoimento sobre esta questão).

A ameaça da invisibilidade a levou a interpretar para chamar a atenção. [...] Na escola, ela havia sido considerada algo como uma “personagem” [...] Sua busca por atenção carregava as marcas superficiais da sinceridade, apesar do entusiasmo excessivo – e as exclamações, declarações, confissões e outros discursos auto-reveladores de Miranda pareciam inconscientes, inocentes e repletos de uma individualidade heróica ao expressar-se e reagir. Ainda assim, toda esta franqueza era fundamentalmente parte de um ato: o de preencher o silêncio que ela temia nos outros, e o de defender-se da invisibilidade que ela temia em si mesma.<sup>47</sup> (WARNER, 1992, p.235)

Clark sugere ainda que Próspero possui muito mais consideração e afeto por Ariel, seu servo sobrenatural, do que pela filha, com quem não guarda qualquer tipo de afinidade (CLARK, 1988, p.55). Ainda assim, apesar da falta de cumplicidade entre pai e filha, circunstâncias externas fazem com que a relação de Miranda com seu pai seja mais próxima do que com sua mãe, de quem ela não guarda qualquer lembrança.

Nossa leitura de *Indigo* nos leva a crer que a escritora britânica mantém este parentesco mais próximo entre pai e filha, mas irá suplementá-lo acrescentando alguma afinidade entre eles, possivelmente como parte de sua estratégia em dar mais participação e autonomia à personagem de Miranda: ela ganha alguém da família com quem se relacionar

---

<sup>47</sup> Minha tradução de: “The invisibility that threatened her drove her to perform to attract attention. [...] At school, she had been considered something of a “character” [...] Her attention-seeking bore the outward marks of sincerity, in spite of the gush – and Miranda’s exclamations, declarations, confessions and other self-revealing speeches seemed filled with inadvertencies, guileless admissions and a heroic individuality of voice and response. Yet all this frankness was fundamentally an act: to fill the silence that she feared in others, to ward off the invisibility she feared in herself.”

em um nível mais íntimo, mesmo que, inicialmente, se esforce para se ver livre da interferência paterna. Diante da constatação de que a única personagem feminina de *A Tempestade* sequer tinha voz ativa na peça, a escritora inicia a sua atualização de Miranda incluindo mais diálogo na relação entre pai e filha. Para verificar mais detalhadamente como ocorre esta ressignificação, retornemos ao excerto de *Indigo* que mostra a família Everard presa na estação de metrô, em Londres, por causa do mau tempo.

Entre outros aspectos, *A Tempestade* mostra a relação entre um pai e sua filha que, em face de uma situação de afastamento involuntário do convívio com outras pessoas, se tornam mais próximos um do outro. Nossa leitura de *Indigo* nos permite ver a passagem supracitada do romance como uma das que revelam a opção de Marina Warner por manter mais estreita a relação de Miranda com seu pai do que com a mãe, aproveitando a relação existente entre a Miranda shakespeariana e seu genitor. A neblina, componente atmosférico conhecido por turvar a visão e deixar a percepção do que está ao redor confusa, atua no sentido de tornar aparente o que não está visível naquela situação de aproximação entre pai e filha, ao mesmo tempo em que os afasta de Astrid, a esposa/mãe que, para Kit, é uma espécie de acessório:

Ele segurou a mão da filha enquanto se abrigavam embaixo da galeria, e então a carregou novamente, para confortá-la. Ele continuava a se comportar como se Astrid não estivesse ali, ou como se ela fosse um saco de mercadorias pelo qual ele havia sido responsabilizado e tinha que levar consigo.<sup>48</sup> (WARNER, 1992, p.78)

Conforme já vimos, Astrid é configurada no romance como uma mulher emocionalmente instável e perturbada, de temperamento impulsivo. Mais adiante na trama de *Indigo*, já transformada em uma jovem mulher de 18 anos, Miranda recordará uma de suas memórias de infância mais dolorosas, que revela o quanto a mãe era descuidada em relação a ela:

Uma vez Astrid a levou às compras (ela tinha mais ou menos quatro anos na época) e a colocou sentada num banquinho, junto ao balcão, para poder experimentar brincos num arredondado espelho de apoio. Uma vendedora aproximou-se com uma bandeja de perfumes em promoção, e Astrid virou-se para estender os pulsos e prová-los. [...] Miranda permaneceu sentada quieta no banco, olhando para seus gordos joelhos como se estivesse feliz em fazê-lo, até que uma das moças da loja, coberta de joias, inclinou-se sobre o balcão e disse, com seus lábios escarlates, “E então, para onde foi sua mãe?”.

---

<sup>48</sup> Minha tradução de: “He held his daughter by the hand as they stood for cover under the arcade, then picked her up again, to comfort her. He was still behaving as if Astrid weren’t there, or only there as some sack of goods he had to shoulder and bear along with him.”

Diante disso Miranda caiu no choro, e continuou a soluçar, segurando na mão da detetive da loja [...]

Astrid gargalhava quando chegou correndo, casaco e echarpe esvoaçantes, sacolas de compras lembrando as velas de uma embarcação [...]

“Meu Deus, que coisa horrível da minha parte! Esqueci que havia te trazido!”<sup>49</sup> (WARNER, 1992, p.234)

O próprio comportamento inconsequente da mãe contribui para que, ao longo da vida, Miranda desenvolva uma relação mais próxima e melhor com seu pai, ainda que ele próprio estivesse longe de ser uma figura paterna exemplar. Aos poucos, eles vão criando um laço de confiança e cumplicidade, conforme fica evidenciado no trecho abaixo, um momento compartilhado entre Miranda e seu pai após a morte do avô, Anthony Everard, quando então Kit se vê herdeiro de dois baús cheios de roupas de seu falecido pai:

Miranda pegou os dois baús; junto com o pai, começou a olhar dentro deles. Kit a observou, mas não manuseou as peças de roupas. Sugeriu algo para beber e foi até a loja de bebidas, voltando com uísque escocês para ele e uma bela garrafa de *Pouilly-Fumé* gelado para ela. Kit descobriu em sua filha alguém com quem poderia conversar abertamente, pois tinha certeza de que ela deixaria que certas acusações – e havia razões para considerá-lo tristemente negligente – permanecessem implícitas. Neste aspecto, ela era diferente de sua mãe.<sup>50</sup> (WARNER, 1992, p.334)

Além da questão pertinente à relação entre pai e filha e da presença ausente da figura materna, outro aspecto intertextual com a personagem Miranda em *A Tempestade* é o seu relacionamento com Ferdinando, filho de Alonso, o Rei de Nápoles. No texto dramático shakespeariano, Próspero cuida para que a filha e o príncipe se aproximem um do outro e se apaixonem, controlando de perto a relação dos jovens e só permitindo sua união, quando acha que lhe é conveniente. Conforme verificamos no primeiro capítulo, Marina Warner desaprova a maneira como Próspero se impõe sobre os outros personagens, inclusive sobre a própria filha. Esta leitura que a romancista fez da peça a levou não apenas a deslocar Miranda de uma

<sup>49</sup> Minha tradução de: “Once Astrid had taken her shopping (she was about four at the time) and set her down on a stool by a counter when she tried on earrings in a round mirror on a stand; a salesgirl with a promotional tray of perfumes approached her and Astrid turned and extended her wrist to sample it. [...] Miranda had remained quietly on the stool looking at her fat knees, as if she were happy doing so, until one of the shopgirls in costume jewelry leaned over the counter and said, through scarlet lips, ‘Where’s your mummy gone to then?’ / At which Miranda had burst into tears, and continued sobbing, holding on to the store detective’s hand [...] / Astrid was laughing when she came running up, coat and scarf flying, shopping bags like jibsails billowing [...] / ‘Oh God, it’s so awful of me! I forgot I’d brought you!’”

<sup>50</sup> Minha tradução de: “Miranda took in the two trunks; with her father, she began looking through them. Kit watched her, but did not handle the clothes himself. He suggested a drink, and sent out to the off-license, bringing back Scotch for himself, a good bottle of chilled Pouilly-Fumé for her. Kit now found his daughter someone to whom he could talk without deception, for he trusted her to allow accusations – and there were grounds to count him negligent in some hapless way – to remain unspoken. In this, she was different from her mother.”

posição marginal para o centro da narrativa, como também a permitir, ainda que de maneira indireta, que a sua personagem vivesse uma experiência que lhe foi vetada pelo pai na versão de Shakespeare: o seu relacionamento com Caliban.

No artigo intitulado *Strategic créolité: Caliban and Miranda after empire*<sup>51</sup>, Jennifer Sparrow analisa, entre outros romances, *Indigo* como um trabalho literário que rompe com os paradigmas de colonizador e colonizado atribuídos às personagens shakespearianas Próspero e Caliban, respectivamente. Além disso, também propõe um novo olhar com foco nas personagens femininas de *A Tempestade*, considerando-as modelos para uma nova identidade do Novo Mundo<sup>52</sup> (SPARROW, 2002, p.134).

Neste contexto, Sparrow discorre sobre como Miranda é recriada por Marina Warner como uma figura que irá atuar na narrativa, desestruturando a oposição dicotômica representada por Próspero e Caliban: inicialmente ambivalente em relação aos valores e à ancestralidade de sua família, a Miranda contemporânea acaba posicionando-se do lado dos nativos da ilha e de sua descendência Creole. Esta percepção da personagem levou Sparrow a concluir que a Miranda concebida para protagonizar *Indigo* seria, portanto, uma personagem de fronteira, uma “figura Creole através da qual divisões de raça, classe e cultura são mediadas”<sup>53</sup> (Idem, p.117).

Durante sua análise, Sparrow apresenta um dos argumentos utilizados pela romancista e crítica literária jamaicana Sylvia Wynter contra a personagem Miranda concebida por Shakespeare: o de que, embora ela esteja subjugada à magia do pai, a filha de Próspero também participa e se beneficia do jogo de poder e privilégio gerado pela supremacia imperialista de seu povo (WYNTER apud SPARROW, 2002, p.126). Unir Caliban e Miranda seria, portanto, uma manobra de Marina Warner para reverter este posicionamento.

A solução de Warner, por meio de uma Miranda cuja indeterminância racial põe em dúvida sua absoluta filiação a Próspero, é transformar Miranda e Caliban em aliados contra as forças do patriarcado e do racismo – transformar Miranda na mulher de Caliban.<sup>54</sup> (SPARROW, 2002, p.126)

<sup>51</sup> *Creolidade estratégica: Caliban e Miranda depois do império* (tradução nossa). Não encontramos tradução do referido artigo para a língua portuguesa.

<sup>52</sup> Paráfrase feita com base na seguinte citação: “All the novels discussed here suggest that it is time to break with Prospero and Caliban as paradigms of the colonizer and colonized and to look, instead, to the female figures of Sycorax, Miranda, and Bertha as models for a new, creolized, New World identity.”

<sup>53</sup> Minha tradução de: “[...] a Creole figure through whom divisions of race, class, and culture are mediated”.

<sup>54</sup> Minha tradução de: “Warner’s solution, via a Miranda whose racial indeterminacy calls into question her absolute affiliation to Prospero, is for Miranda and Caliban to ally themselves against the forces of patriarchy and racism – for Miranda to become Caliban’s Woman.”

Marina Warner promove esta união no penúltimo capítulo de *Indigo*, o mesmo do qual tiramos a epígrafe desta seção da dissertação. Em conformidade com o que já vimos no resumo apresentado anteriormente, ao final do romance a figura de Caliban é evocada indiretamente no personagem Shaka Ifetabe, ator que, no passado, havia adotado o nome artístico de George Felix e que é escolhido para posar como modelo para Miranda, então ilustradora de uma agência na Londres da década de 1980. Eles se reencontram após vários anos durante um ensaio de *A Tempestade*, e Shaka atua no papel do filho de Sycorax.

Um dos fatores que irá operar no sentido de fazer Miranda e Shaka/Caliban ficarem juntos é o fato de que ambos se reconhecem na condição de isolamento<sup>55</sup> que experimentam na capital inglesa. Naquele momento, ambos encontram-se afastados dos lugares que consideram como lar, a moradia de suas raízes ancestrais. Uma indicação disto está em uma das falas de Shaka durante sua conversa com Miranda:

“De seus olhos eu não esqueci, Miranda. Que lindo nome, e combina com você. Eu mudei o meu há tempos, quando a África e as raízes eram a resposta – em busca da Terra do Pai – e George era nome de branco para nós – “George Feliz”, sempre gargalhando, sempre sorrindo, a pequena criança de Deus. Agora... Acabei sem nome. Sou o Inominável, ha, ha, ha, e é claro que é por isso que sei como interpretar Caliban. Você sente quando está isolado – já se sentiu assim? Estamos isolados juntos agora, tantos de nós, e nos reconhecemos, sabemos com quem podemos fugir” – ele bateu levemente nas têmporas – “mentalmente”, quero dizer.<sup>56</sup> (WARNER, 1992, p.373)

Jeniffer Sparrow argumenta que o que Marina Warner busca, ao viabilizar a união entre as personagens antes separadas por Próspero, é desestruturar a dicotomia colonizador/colonizado através de Caliban e Miranda. Eles se tornariam, portanto, aliados em uma tentativa de escapar daquilo que reconhecem como uma forma comum de sujeição à figura de Próspero, que representaria, ao mesmo tempo, os valores do patriarcado e do imperialismo.

Isolados, os africanos que escaparam da escravidão e estabeleceram povoados livres nas Montanhas Azuis da Jamaica são um poderoso símbolo de

<sup>55</sup> Interpretação feita com base na utilização da palavra *maroon*, que na língua inglesa pode ser empregada como verbo para referir-se à ação de deixar ou aprisionar alguém em condição de isolamento em lugar inacessível, em especial em uma ilha. Como adjetivo, o item lexical *marooned* pode ser utilizado para referir-se a alguém que se encontra na condição supracitada.

<sup>56</sup> Minha tradução de: “[...]Your eyes I have not forgotten, Miranda. What a beautiful name, and it suits you. I changed mine in the high times, when Africa and roots were the answer – finding the lost Fatherland – and George was whitey’s name for us – ‘Happy George,’ always a-laughin’ and a-smilin’, God’s li’l chillun. So now... I’ve ended up with no name. I am the Unnameable, ha-ha, which is why I know how to play Caliban, of course. You can feel you’re marooned – have you felt that? We’re maroons together now, so many of us, and we know our own, we know who we can run away with’ - he tapped his temples – ‘mentally, that is.’”

resistência africana em relação à autoridade totalizadora do imperialismo e escravidão europeus. Ao sugerir que tanto Shaka quanto Miranda estão agora “isolados” juntos, Warner propõe uma identidade compartilhada no Novo Mundo para Miranda e Caliban, fora dos papéis delineados pelo modelo de relações coloniais senhor/escravo de *A Tempestade*.<sup>57</sup> (SPARROW, 2002, p.127)

A partir do momento em que Miranda é posicionada entre Próspero e Caliban, torna-se uma presença que sugere a possibilidade de existência de uma identidade própria fora do limitante binarismo tão característico do discurso colonialista. Esta perspectiva, que parece resolver parte da angústia que Marina Warner declarou sentir em relação à única presença feminina em *A Tempestade*, contrasta a sua Miranda contemporânea, mais autônoma e independente, com a Miranda renascentista, a quem só é permitido fazer o que fosse autorizado por seu pai.

Para dar continuidade a esta reflexão, e uma vez que já começamos a tratar da presença de uma personagem representativa do sujeito colonizado, vejamos a maneira como Warner escolheu ressignificar a figura do nativo da ilha em seu romance.

### 2.3 CALIBAN

Em *A Tempestade*, Caliban é filho da bruxa Sicorax, e nasceu na ilha misteriosa porque sua mãe ali havia sido abandonada, quando estava grávida. Caliban é, portanto, um nativo da ilha e único ser humano existente no lugar, por ocasião da chegada de Próspero, apesar de Miranda dizer que ele não é gente (SHAKESPEARE, 2009, p.25) e a ele seu pai se referir como uma “imundície”, uma “coisa maligna” (SHAKESPEARE, 2009, p.27-28). Caliban é escravizado por Próspero, e deste guarda enorme rancor por se sentir ludibriado com a estratégia utilizada pelo recém-chegado:

Caliban – [...] Esta ilha é minha, pois a herdei de Sicorax, minha mãe, e tu a roubaste de mim. Quando aqui chegaste, me acarinhavas, e me tinhas em alta conta; davas-me água com pinhões de cedro; e me ensinavas como nomear as duas grandes Luzes: a maior, que governa o dia, e a menor, que governa a noite. E eu então te amava, e a ti mostrei todas as virtudes da Ilha, as fontes de água doce, as salinas, os pontos desérticos e as terras férteis. Maldito seja eu, que assim procedi. Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, baratas, morcegos pousem em vocês, pois eu sou todos os súditos que o senhor tem, e antes era

<sup>57</sup> Minha tradução de: “Maroons, Africans who escaped slavery and established free settlements in the Blue Mountains of Jamaica, are a powerful symbol of African resistance to the totalizing authority of European imperialism and slavery. By suggesting that both Shaka and Miranda are now ‘maroons’ together, Warner proposes a shared New World identity for Miranda and Caliban outside of the roles delineated by *The Tempest’s* model of master/slave colonial relations.”

eu o meu próprio Rei. E aqui o senhor me prende, como porco confinado, nesta inóspita laje de pedra, enquanto tiras de meu alcance o resto da ilha. (SHAKESPEARE, 2009, p.26-27)

As palavras do nativo revelam que Próspero inicialmente o seduziu com gentilezas e fez uso de seu conhecimento territorial para, em seguida, escravizá-lo e se apoderar da ilha. Quando voltamos a nossa atenção para *Indigo*, verificamos que Caliban é introduzido na narrativa no início da segunda parte do romance, no ano de 1600, na passagem em que Marina Warner ressignifica a tela *The Slave Ship*, de Joseph Mallord William Turner, à qual fizemos referência no primeiro capítulo da dissertação. Logo percebemos o primeiro ponto de interseção entre o personagem shakespeariano e sua versão concebida pela escritora britânica: ele nasce de uma mãe que também havia sido abandonada grávida em uma ilha.

No romance de Warner, Sycorax testemunha, juntamente com outros moradores da ilha de *Enfant-Béate*, a presença de corpos naufragados levados até uma das praias. Após os nativos providenciarem o sepultamento, Sycorax volta sozinha ao local do enterro e, tomada por uma forte intuição, percebe que uma das mulheres enterradas estava grávida. Ela desenterra o corpo da mulher e consegue retirar o bebê vivo de seu ventre. Dadas as circunstâncias dramáticas em que nasceu, como um “órfão do mar”, a criança salva recebe o nome de Dulé, que significa dor.<sup>58</sup> Sycorax toma o menino para si, e passa a criá-lo como filho adotivo. Aos poucos, informações sobre os mortos começam a surgir e os nativos descobrem que os corpos eram de escravos africanos. Quando a fama de Sycorax como feiticeira se alastra pela ilha, ela é abandonada pelo marido e, depois de viver com o irmão Tiguary uma temporada, decide morar sozinha com Dulé em outra parte da ilha, onde constrói uma casa e passa a se dedicar à produção de índigo.

A primeira indicação explícita de que Dulé é a ressignificação do personagem shakespeariano escravizado por Próspero surge através da informação, no próprio romance, de que o personagem passa a ser chamado de Caliban pelos europeus, após ser capturado durante o conflito que tornará a ilha domínio dos ingleses: “O bebê havia vindo de muito longe; ele foi o primeiro africano a chegar à ilha, e ficou conhecido mais tarde, para os colonizadores europeus, como Caliban”<sup>59</sup> (WARNER, 1992, p.96). Mais adiante na trama, Kit Everard – o primeiro dos Everard a chegar à ilha de *Enfant-Béate* – confirmará o fato ao falar

<sup>58</sup> A informação sobre o significado do nome Dulé encontra-se no próprio romance: “Mas Sycorax lhe deu o nome Dulé, que significa dor, após seu nascimento como um órfão do mar” (WARNER, 1992, p.96). Minha tradução de: “But Sycorax gave him the name Dulé, meaning grief, after his birth as an orphan from the sea.”

<sup>59</sup> Minha tradução de: “The baby had come from far away; he was the first African to arrive in the islands, and he came to be known later, to the settlers from Europe, as Caliban.”

do jovem nativo, já escravizado, em uma carta endereçada ao senhor para quem presta serviços na Inglaterra:

Alguns de nossos homens o chamam de “canibal”, numa tentativa de desfazer o poder de sua monstruosidade chamando-o por um nome, como uma espécie de magia. Particularmente, acho esta uma crença equivocada. Prefiro a maneira como as crianças falam, com a língua meio presa: Caliban.<sup>60</sup> (WARNER, 1992, p.199)

Além do nome, outros dois aspectos aproximam as duas personagens. O primeiro refere-se à aparência física de ambos. Em *A Tempestade*, adjetivos como “venenoso” (SHAKESPEARE, 2009, p.26), “mentiroso” (Ibid., p.27), e “abominável” (Ibid.) são utilizados por Próspero e Miranda para qualificar Caliban. Esta percepção negativa do caráter da personagem, de certa forma, acaba por reforçar o impacto da revelação de sua aparência quando, na cena II do Ato II, uma descrição física de Caliban é fornecida, no momento em que Trínculo, ao andar pela ilha em busca de abrigo, se depara com o nativo deitado, tentando disfarçar-se, enrolado em um manto:

Trínculo – [...] O que temos aqui, um homem, ou um peixe? Vivo ou morto? É peixe, ele fede igual a um peixe; é um fedor de peixe, e fedor muito velho! É uma espécie de... não de um tipo recentemente seco, salgado e curtido, mas de um peixe estranho, exótico. [...] Lá na Inglaterra, este monstro passava por humano, e seria mais uma fera estrangeira fazendo a fortuna de um homem. [...] Tem pernas como um homem; e barbatanas que parecem braços. Meu Deus, está quente! Mas então agora deixo de lado minha primeira idéia [sic], e mudo de opinião: isto aqui não é um peixe, mas um ilhéu recém-atingido por um raio. (SHAKESPEARE, 2009, p.54-55)

Em seguida, Estéfano entra em cena e também nos apresenta a sua percepção da aparência de Caliban:

Estéfano – Ei! O que está havendo? Temos demônios aqui? E vocês ficam nos pregando peças com selvagens, com homens das Índias? Não escapei de me afogar para agora ficar tremendo de susto por causa de uma criatura de quatro pernas. [...] É algum monstro desta Ilha, de quatro patas e, pelo que vejo, trêmulo de febre. (SHAKESPEARE, 2009, p.56)

A ocorrência de palavras como *estranho*, *exótico*, *monstro* e *demônio* – não apenas nestas, mas também em outras passagens do texto dramático – em referências que são feitas a

---

<sup>60</sup> Minha tradução de: “Some of our men call him “cannibal,” seeking to undo the power of his monstrousness by naming it, like to conjuring. ‘Tis to my mind a false notion, and I prefer the lisping usage of children, Caliban.”

Caliban induzem à construção de um ser de aspecto, no mínimo, diferente. Algo parecido ocorre em *Indigo* em relação a Dulé, que também terá a sua alteridade ressaltada.

[...] na comunidade de Liamuiga, algumas pessoas [...] achavam o pequeno Dulé não apenas estranho, mas um tanto sagrado – sua pele era mais escura, os cabelos mais cacheados, tinha lábios mais carnudos e uma estrutura arqueada que o fazia parecer vulnerável, como se durante o processo de entrada no mundo, através de parto natural, todos os seus frágeis ossos houvessem se quebrado. Corria o boato de que um certo poder também o revestia, curtiam achá-lo diferente. Ele era único, e apesar de os moradores serem tolerantes em relação a diferenças – afinal de contas, era graças à tradicional habilidade de uma mulher como Sycorax que se podia descobrir as propriedades que uma única folha seca da manga pode ter – o fato de até mesmo seus aliados e amigos darem tanta importância à sua diferença apenas prolongava e tornava mais amarga a dor de Dulé.<sup>61</sup> (WARNER, 1992, p.97)

É possível que Caliban seja um dos personagens mais conhecidos e populares de William Shakespeare, tendo sido objeto de inúmeros estudos e releituras desde a sua concepção, no século XVII. Mas foi somente a partir da década de 1950 que o filho da bruxa Sycorax começou a ser investigado a partir da perspectiva do pós-colonialismo, possivelmente como um produto do próprio processo de surgimento e ascensão da área dos Estudos Pós-coloniais, datado do mesmo período. A própria Marina Warner nos fornece esta informação.

O psicólogo colonial Octave Mannoni foi pioneiro, em 1950, na interpretação explícita de Caliban como sujeito colonial, que se enfurece impotente contra sua opressão, incapaz de articular sua liberdade ou seus direitos, enredado em uma cruel espiral de impotência e insignificante retaliação.<sup>62</sup> (WARNER, 1994b, p.96)

A abordagem pós-colonialista do texto de *A Tempestade* favoreceu o surgimento de novas interpretações da peça. Por exemplo, Sandra Clark defende a ideia de que a leitura colonialista, que se costuma fazer, e que reforça a interpretação de Próspero como o estrangeiro usurpador que chega à ilha e priva o nativo do que é seu por direito, representa muito mais a perspectiva de Caliban do evento do que a que pode ser, de fato, sustentada pelo

---

<sup>61</sup> Minha tradução de: “[...] there were some among the people of Liamuiga who [...] saw the baby Dulé as not only strange, but holy – darker in color, with curlier hair and fuller lips and a domed skull that looked vulnerable, as if natural entry into the world down the birth passage of his mother would have crushed his eggshell bones. A power lay in him too, they whispered, and they cherished how different they found him. He was different, and though they were particular about differences – it was, after all, the traditional skill of a woman like Sycorax to find out what a dried mango leaf could do that a fresh one couldn’t – it was to cause Dulé long and bitter pain that his difference was of some account even to his allies and his friends.”

<sup>62</sup> Minha tradução de: “The colonial psychologist Octave Mannoni pioneered in 1950 the explicit interpretation of Caliban as a colonial subject, raging impotently against his oppression, unable to articulate his freedom or his rights, caught in a vicious spiral of powerlessness and petty retaliation.”

argumento da peça como um todo (CLARK, 1988, p.51). A autora aponta para o fato de que Caliban é, apesar de toda a argumentação contrária, uma figura naturalmente servil, e a prova disto estaria na forma como ele reage ao encontro com Estéfano e Trínculo. Inicialmente medroso e inseguro diante dos dois estranhos, o nativo logo deixa a desconfiança de lado e se oferece para servir àqueles que passa a considerar deuses.

Caliban – Esses dois são ótimos, e mais: se não forem espíritos, são excelentes. Aquele ali, um corajoso deus, e traz consigo bebida celestial. Aos pés dele eu me ajoelharei. [...] Eu vos mostrarei cada fértil polegada desta Ilha; e beijarei vossos pés; eu vos peço, sede meu deus. (SHAKESPEARE, 2009, p.59-60)

É com esta passagem que Clark fundamenta a sua hipótese de que não seria Próspero, mas sim Estéfano e Trínculo, os verdadeiros representantes do pólo colonizador no texto dramático shakespeariano.

Aqui está, mais do que em qualquer parte da peça, a visão de Shakespeare da situação colonialista, com Estéfano e Trínculo como os viajantes exploradores do velho mundo, ávidos por poder e autovalorização, completamente indiferentes às questões de direitos naturais, e rápidos em usar a ingenuidade dos nativos para seus próprios propósitos, enquanto Caliban é uma versão da concepção européia de índio, semi-bestial, cheio de astúcia animal, e muito rapidamente reduzido à condição de vítima do álcool, presente da Europa.<sup>63</sup> (CLARK, 1988, p.52)

A abordagem colonialista que se pode adotar na análise da personagem revela outro aspecto que aproximaria o Caliban renascentista de sua versão contemporânea concebida por Warner. Trata-se da questão da imposição da língua do colonizador ao sujeito colonizado e sua consequente aquisição por este último. Em *A Tempestade*, este é um elemento que pode ser analisado a partir do momento em que voltamos nossa atenção para a estratégia de dominação utilizada por Próspero sobre Caliban, uma vez que ela apresenta elementos da relação existente entre língua e poder.

Ao chegar à ilha e conhecer Caliban, uma das primeiras coisas que Próspero faz é providenciar para que Miranda ensine ao nativo sua própria língua.

---

<sup>63</sup> Minha tradução de: “Here, if anywhere in this play, is Shakespeare’s vision of the colonialist situation, with Stephano and Trinculo as the exploitative travellers, from the old world eager for power and self-aggrandisement, completely unconcerned with matters of natural rights, and quick to use the naivety of the native inhabitants for their own ends, while Caliban is one version of the European conception of the Indians, semi-bestial, full animal cunning, and all too ready a victim of the European’s gift of alcohol.”

Miranda – [...] A trabalhadeira que me deu, fazer-te falar, a cada hora te ensinando uma coisa ou outra, quando nem tu mesmo sabes, selvagem, o que queres dizer. Quando ainda grasnava, como coisa a mais bruta, facultei palavras aos teus propósitos, o que os tornou compreensíveis. [...]  
 Caliban – A senhorita me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado sua linguagem. (SHAKESPEARE, 2009, p.27-28)

Segundo Roland Barthes no texto intitulado *Aula* (1997), um dos maiores instrumentos de manifestação do poder seria a língua e a maneira como a utilizamos, conforme o que ela própria permite que se faça dela. A língua estaria a serviço do poder: seja manifestada oralmente ou manuscrita, sempre carrega em si, entrelaçados, os elementos de expressão da servidão e da autoridade. É possível verificar o quanto essa relação língua/poder é forte ao analisarmos a forma como ela se deu nos históricos episódios de colonização, através da relação colonizado/colonizador: “Uma das maiores características da opressão imperial é o controle sobre a língua. O sistema de educação imperial instala uma versão “padrão” da língua metropolitana como norma, e marginaliza todas as “variantes” como impurezas.”<sup>64</sup> (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 2004, p.07)

Tomando, especificamente, a relação língua/poder como objeto de análise, o vínculo que podemos estabelecer entre o Caliban shakespeareano e a personagem Dulé nos redireciona para o mesmo momento de *Indigo* em que localizamos, anteriormente, o indício de ligação entre as duas personagens pelo nome. Na mesma carta que Kit Everard envia ao senhor para quem presta serviços, comentando sobre o novo nome dado a Dulé, conta como ele e seus homens conseguiram capturar, punir e escravizar o nativo, por ter se revelado um dos líderes da revolta dos moradores da ilha contra os colonizadores ingleses.

Seu capitão [...], um jovem chamado Dulay pelo seu povo, [...] nós o capturamos, enquanto fugia de nossa jurisdição. Conforme os procedimentos legais, nós o sentenciamos a ter os tendões dos jarretes cortados, para servir de exemplo àqueles que quisessem segui-lo e fazer dele um herói popular. [...] Ele tem uma inteligência mordaz, direta, e me diverte ensinar-lhe a nossa língua, enquanto ele me serve. Ele até já aprendeu a xingar.<sup>65</sup> (WARNER, 1992, 198-199)

<sup>64</sup> Minha tradução de: “One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a ‘standard’ version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all ‘variants’ as impurities.”

<sup>65</sup> Minha tradução de: “Their captain [...], a certain youth who is called Dulay to his people, [...] we apprehended as he fled from our justice. By due process of law we have sentenced him to be slit in the hamstrings to be an example to those who would follow him and make him a hero to the people. / [...] He has a mordant wit, ‘tis plain, and it diverts me to teach him our language as he serves me. He has already learnt how to curse.”

Contudo, Caliban não é a única personagem no texto dramático que pode ser analisada sob a perspectiva das relações de poder, embora a maneira como Próspero mantenha este tipo de vínculo com o nativo claramente contraste com a forma como ele se relaciona com seu outro servo. Para o espírito que lhe presta serviços, Próspero deixa claro que a dívida de gratidão existente entre eles implica um vínculo do tipo senhor/servo, mas o que se verifica nesta espécie de contrato de fidelidade servil é, na verdade, uma relação que guarda profunda afetividade. Vejamos como Marina Warner ressignifica este envolvimento em seu romance.

#### 2.4 ARIEL

Em *A Tempestade*, Próspero, ao chegar à ilha misteriosa, depara-se com Ariel, um espírito ex-servo de Sicorax. Por recusar-se a obedecer à bruxa, Ariel foi castigado por ela sendo aprisionado no tronco de um pinheiro. É nesta condição, portanto, que Próspero o encontra, após doze anos de confinamento. Libertado pelo recém-chegado, Ariel contrai com este uma dívida de gratidão e acaba por tornar-se o seu criado. Após 12 anos de serviços ao seu novo senhor, Ariel reclama sua prometida liberdade, que Próspero lhe concede, mas não sem antes cobrar-lhe mais gratidão e delegar-lhe mais algumas tarefas. Voltando à perspectiva dos Estudos Pós-Coloniais, esta relação do tipo senhor/servo também poderia ser interpretada e desdobrada na chave colonizador/colonizado, tendo em vista as óbvias circunstâncias do encontro das duas personagens.

No romance de 1992, Ariel é descrita como uma “criança estranha que não pertence a ninguém”<sup>66</sup> (WARNER, 1992, p.106), de temperamento solitário e sonhador. Criança assustada e subdesenvolvida para sua idade, ela cresce com dificuldades para se encaixar e se conectar com o que está ao seu redor. A personagem surge pela primeira vez como menina órfã de cinco anos de idade, pertencente à tribo Arawak, com raízes no sul da ilha de *Enfant-Béate*. À medida que avançamos na leitura, descobrimos que seus pais a levaram ainda bebê para o norte da ilha, depois que colonizadores os convenceram a se mudar para trabalhar no cultivo da terra. Após a morte do pai, a mãe, percebendo que seria levada por um dos estrangeiros para lhe servir de esposa, preferiu deixar a filha em *Enfant-Béate*. Assim, evitaria correr o risco de levá-la consigo e vê-la ser também escravizada pelos estrangeiros. Ariel é acolhida pela família de Tiguary, mas, após algum tempo, este a leva para que sua irmã,

---

<sup>66</sup> Conclusão tirada a partir da tradução de “[...] these odd children who belong to no one”, forma como Tiguary se refere a Ariel durante conversa com Sicorax.

Sicorax, tome conta da menina, alegando que ela não conseguiu adaptar-se a ele ou à sua família.

Um aspecto interessante que conseguimos identificar em nossa análise é que o canto configura como uma das muitas habilidades do espírito Ariel. Das oito canções em cena apresentadas em *A Tempestade*, cinco são interpretadas por esta personagem ou contam com a sua participação<sup>67</sup>.

Embora Ariel seja um espírito do intelecto, sobre quem Próspero exerce controle por conta de sua própria erudição e realização espiritual, a música que utiliza como meio de influenciar o comportamento humano atua na esfera dos sentimentos, e não na da mente consciente. Ela pode representar os misteriosos trabalhos da imaginação, ou o que os elizabetanos chamariam de “fantasia”.<sup>68</sup> (CLARK, 1988, p.65)

Em *Indigo*, a filha adotiva de Sicorax compartilha da mesma habilidade, conforme é possível verificar na seguinte passagem: “A menina não falava muito; gostava de cantar, e era mais talentosa do que Sicorax para inventar, espontaneamente, encantamentos e melodias.”<sup>69</sup> (WARNER, 1992, p.115).

Mas o que nos chama mais a atenção, em relação a esta personagem, é que Ariel figura na peça como um servo da mais alta confiança de Próspero. Ele não falha nas tarefas que lhe são atribuídas, pelo contrário: executa com muita facilidade e habilidade tudo o que o ex-Duque de Milão ordena. Ariel é amado por seu mestre, e isso pode ser percebido na maneira como Próspero se refere a ele: os apelidos que utiliza – “meu bom espírito” (SHAKESPEARE, 2009, p.20), “meu espertíssimo Ariel” (Ibid., p.26), “meu diligente servo Ariel” (Ibid., p.83), “meu charmoso Ariel” (Ibid., p.84), “meu passarinho” (Ibid., p.91), entre outros – sugerem um encantamento em relação ao servo e, ao mesmo tempo, um reconhecimento de suas qualidades mais peculiares (CLARK, 1988, p.53-54).

Em *Indigo*, considerando que a personagem Kit Everard possui traços que remetem a Próspero, conforme veremos com maiores detalhes mais adiante, podemos identificar este mesmo elo de afetividade entre Kit/Próspero e Ariel. O navegador inglês se refere à filha

<sup>67</sup> Em uma das canções, Ariel, disfarçado de deusa Ceres, realiza um dueto com outro espírito, este disfarçado de Juno.

<sup>68</sup> Minha tradução de: “Though Ariel is a spirit of the intellect, over whom Prospero has control because of his own scholarship and spiritual attainment, the music which is the medium of his influence on human behavior acts on the feelings, not the conscious mind. It may represent the mysterious workings of imagination, or what the Elizabethans would call the ‘fantasy’.”

<sup>69</sup> Minha tradução de: “The girl did not speak much; she liked to sing, and was more gifted than Sicorax at inventing charms and tunes spontaneously.”

adotiva de Sicorax, que conhece quando ela já está na puberdade, como “linda amazona”<sup>70</sup> (WARNER, 1992, p.163), e com ela tem um envolvimento afetivo que resulta na gravidez da jovem. Ele ensina Ariel a falar inglês, e ela se torna uma espécie de informante, a única pessoa entre os nativos da ilha em quem Kit passa a confiar. Tanto que é graças a ela que os ingleses conseguem vencer o conflito contra os nativos da ilha: é Ariel quem avisa a Kit quando o ataque está previsto para ocorrer, de maneira que ele e seus homens conseguem se preparar a tempo para o contra-ataque (WARNER, 1992, p.184-205). De maneira similar, em *A Tempestade*, é Ariel quem informa a Próspero dos planos de Estéfano, Trínculo e Caliban em matá-lo e transformar Miranda em esposa de Estéfano (SHAKESPEARE, 2009, p.72-73).

Há, porém, um outro lado que se revela na relação entre as duas personagens do texto shakespeariano, que basicamente se alicerça sobre um trato feito entre elas. Logo no início da peça, ao perceber que ainda terá mais alguns serviços para realizar antes de ser agraciado com a tão prometida liberdade, Ariel reluta em obedecer a Próspero, e faz questão de reclamar a sua condição de espírito livre: “Há mais trabalho? Já que o senhor assim me castiga, deixe-me lembrá-lo de sua promessa, que ainda está por cumprir” (SHAKESPEARE, 2009, p.22), dispara o espírito. Neste momento, Próspero deixa claro que, apesar da boa convivência entre eles, existe uma distância muito grande que os separa e os mantém na posição de senhor e servo: “Se você continuar resmungando, eu rasgo um carvalho e prego com estacas a sua figura nas entranhas nodosas da árvore, e espero até que você tenha uivado por doze anos” (Ibid., p.24), diz o pai de Miranda. Em *Indigo*, este mesmo aspecto se traduz na distância que separa Kit, na condição de colonizador, de Ariel, na condição de nativa escravizada. Tal distância fica óbvia após o nascimento do filho, Roukoubé, quando Kit passa então, em um primeiro momento, a evitar qualquer contato pessoal com a amante/informante e com a criança, apesar de continuar a garantir a manutenção das necessidades materiais de ambos. Por ser um homem muito religioso, contudo, Kit se culpa por tê-la engravidado, e aos poucos se reaproxima dela, de maneira que continua a se beneficiar da fidelidade que Ariel lhe dedica (WARNER, 1992, p.174).

Sicorax, por ser a mãe de Ariel, também passa a receber cuidado extra e vigilância mais flexível da parte dos ingleses, apesar de não ser benquista por eles. A feiticeira, que prevê a desgraça da filha nas mãos do colono inglês, amaldiçoa Roukoubé antes de seu nascimento (WARNER, 1992, p.170-171) e, já muito debilitada, promete a Ariel e a Kit que a morte não será suficiente para fazer com que sua vida cesse (WARNER, 1992, p.183). Vejamos com mais detalhes de que maneira esta personagem foi ressignificada em *Indigo*.

<sup>70</sup> Minha tradução de “lovely amazon”.

## 2.5 SICORAX

A bruxa de olhos azuis<sup>71</sup>, como é chamada por Próspero e popularmente conhecida entre os apreciadores e estudiosos de *A Tempestade*, é apenas mencionada na peça shakespeariana, de maneira que não podemos considerá-la, de fato, uma personagem no texto dramático. Seu nome nem sequer aparece na relação das *dramatis personae*. Ainda assim, através das informações que nos são passadas sobre ela no decorrer da história, é possível aprender algo acerca da mãe de Caliban.

Sicorax é caracterizada por Próspero como uma feiticeira capaz de atos medonhos, sórdidos e abomináveis, uma cadela que pariu “um filho sardento, um filhote de bruxa” (SHAKESPEARE, 2009, p.23-24). Através de Caliban, que em algumas poucas falas também cita a mãe, ficamos sabendo que Sicorax era seguidora de um deus denominado Sétebos (Ibid., p.28), informação levou Frank Kermode a defender a hipótese de que Caliban seria o resultado da união sexual da bruxa com esta entidade, o que explicaria a sua aparência deformada (KERMODE, 1989, p.xl).

Em *Indigo*, a suposição de um envolvimento sexual entre Sicorax e uma criatura não-humana também existe. É igualmente cogitado na passagem em que os nativos de *Enfant-Béate*, diante da confusão quanto ao nascimento do filho adotivo da feiticeira, imaginam ser ele fruto ou de um feitiço ou de um cruzamento entre ela e um animal qualquer, o que justificaria o fato de Dulé ser tão diferente dos outros moradores da ilha.

Por outro lado, alguns não estavam convencidos. Havia rumores de que Dulé não era filho do mar coisa nenhuma, mas da própria Sicorax, que o havia parido em segredo e o escondido, até que surgiu uma oportunidade de fazer de conta que salvara o bebê, vindo de muito longe, e que ele nada tinha a ver com ela, nem com sua bruxaria. Ela havia produzido o bebê, alguns diziam, a partir de misturas feitas com caroços negros extraídos de frutas que só ela conhecia; ou então ela havia cruzado com um dos animais que domesticava, e daí o resultado.<sup>72</sup> (WARNER, 1992, p.97)

<sup>71</sup> Minha tradução de “blue-eyed hag” (SHAKESPEARE, 2009b, 657).

<sup>72</sup> Minha tradução de: “Behind their hands, others were not convinced. They murmured that Sycorax had not delivered Dulé from the sea at all but that she had secretly borne the baby herself, and concealed him, until chance played into her hands and allowed her to make believe she’d saved a baby from far away, who had nothing to do with her and her witchcraft. She’d produced the child in her concoctions, some said, by taking the fetus-curling black pit of a certain fruit only she understood; or she’d mated with one of the animals she tamed and this was the progeny.”

Quando pensamos na expressão “bruxa de olhos azuis”, contudo, o aspecto que mais nos chama a atenção no romance de Warner é a maneira como a cor azul se torna tão fortemente associada à personagem Sicorax. Parece-nos que, a partir de um detalhe que poderia passar despercebido para leitores mais desatentos – a cor dos olhos da Sicorax shakespeariana –, Marina Warner cria as condições contextuais que irão promover uma rica expansão nas possibilidades interpretativas e simbólicas que a palavra pode ter. O momento em que a personagem é chamada de *blue-eyed hag* é o único no texto dramático em que se faz menção à cor azul; no entanto, este nos parece ter sido o ponto-de-partida para a construção de boa parte do contexto e da simbologia em torno da personagem Sicorax em *Indigo*.

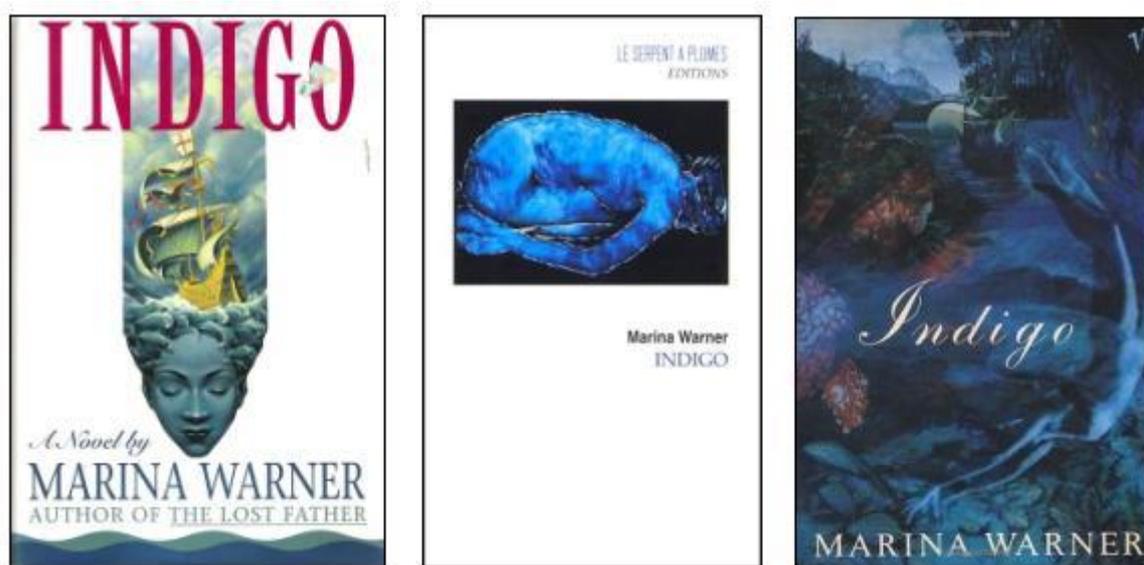
Tradicionalmente, o azul é uma cor à qual costumam ser associadas, entre outras, características, a imaterialidade, a frieza, o silêncio e a distância (HELLER, 2012, p.61). No romance, Sicorax tira seu sustento da extração do pigmento azul de plantas nativas da região – o índigo - assim como do tingimento de tecidos com o corante feito a partir do pigmento. Um trecho do romance deixa claro que ela desenvolve a atividade durante tantos anos que o constante contato com o índigo ao longo do tempo marca seu corpo de forma indelével:

Após uma década de tingimento, o indigo manchou Sicorax de azul. Ela já não podia mais tirá-lo das palmas das mãos lavando-as, nem das cutículas e das unhas. Um tom azulado cobriu sua pele escura, que ficou da cor de uma ameixa quando é colhida, cheia das marcas brilhantes que os dedos deixam na pele castanho-avermelhado embaixo da casca. Sua língua também ficou azul, de tanto provar o grão de índigo após triturá-lo, para certificar-se de que não havia ficado nenhuma aspereza que pudesse deixar manchas escuras, irregulares no tecido. Também era fácil confundir seus olhos, que de cinza pareciam azuis, já que a parte branca era da cor do céu do meio-dia, especialmente quando ela se virava para olhar para cima, de dentro de uma caixa d’água, onde se ocupava em mergulhar o novo tecido, virando-o, torcendo-o, enxaguando-o, para se certificar do acúmulo de nuvens carregadas e da possibilidade de chuva.<sup>73</sup> (WARNER, 1992, p.101)

Verificamos, portanto, que apesar de não ter nascido com olhos azuis, naturalmente, como parece ser o caso da personagem em *A Tempestade*, a Sicorax de Warner é percebida como portadora dos olhos desta cor por conta das conseqüências do manuseio do pigmento índigo. A imagem que se pode evocar desta passagem é tão marcante e tão significativa para a

<sup>73</sup> Minha tradução de: “Over a decade of dyeing, the indigo stained Sycorax blue; she couldn’t wash it from the palms of her hands anymore, nor from the cuticles and beds of her nails. A bluish bloom lay on her dark skin, blue-black as a damson when it’s picked and fingers leave shiny marks on the maroon-purple skin underneath. Her tongue, too, was blue, from tasting the grain of the indigo after she had ground it, to make sure no roughness was left in it that would leave irregular, darker stains in the cloth. It was easy to mistake her gray eyes for blue as well, for the whites were the color of the noonday sky, especially when she twisted to look up from a cistern where she was busy steeping the new cloth, turning it, wringing it, rinsing it, to check on the gathering of the storm clouds and possible rain.”

compreensão da trama, que a identificamos como a principal referência utilizada pela maioria dos artistas convidados a criar a arte de capas das diferentes edições de *Indigo*, uma vez que a grande maioria delas apresenta a imagem de uma figura humana de pele azul.



**Imagem 07: exemplos de capas de *Indigo*.  
Montagem das imagens feita pela própria pesquisadora.**

Quanto ao fato de ser considerada uma bruxa, há passagens de *Indigo* em que alguns dos colonizadores ingleses se referem a ela como “bruxa nojenta” (Ibid., p.142), “bruxa velha” (Ibid., p.145) e “bruxa curvada”<sup>74</sup> (Ibid., p.174), sendo, inclusive, utilizada a palavra em língua inglesa – *hag* – a mesma empregada por Shakespeare em seu texto. No que diz respeito a este aspecto, chama a nossa atenção a forma como alguns fatos históricos sobre o comércio de índigo poderiam ser associados à percepção que se tem da personagem Siorax.

Em seu livro *A psicologia das cores*, Eva Heller nos informa que, em 1654 – o mesmo século da narrativa que, em *Indigo*, conta a história de Siorax –, o índigo recebeu de um imperador alemão<sup>75</sup> o título de *a cor do diabo*, em face dos inúmeros prejuízos causados à economia dos vários países envolvidos com a comercialização do pigmento. Heller (2000, p.39-41) explica que, entre os séculos XVI e XVII, o comércio de índigo entre nações européias viveu um período de ascensão e queda. A substância foi proibida em países como França, Alemanha e Inglaterra por questões econômicas, uma vez que a qualidade do índigo era tão superior a de outros corantes comercializados na época que a concorrência passou a ser considerada absolutamente desleal. A lei era tão rigorosa que tintureiros de localidades

<sup>74</sup> Minhas traduções de “foul hag”, “old hag” e “bent hag”, respectivamente.

<sup>75</sup> Segundo nossas pesquisas, o imperador em questão seria Fernando III (1608-1657), que recebeu o título de Sacro Imperador Romano-Germânico em 1637 e governou neste posto até sua morte.

onde o índigo era proibido precisavam fazer um juramento de que não utilizariam o corante, e eram condenados com a pena de morte caso o utilizassem às escondidas e fossem descobertos. Mesmo assim, muitos deles corriam o risco e burlavam as regras estabelecidas pelas autoridades, pois além de ser considerado o melhor dos pigmentos existentes na época, a concorrência entre as companhias comerciais transformou o índigo em uma substância também muito mais barata e acessível, o que tornava o seu uso, sem dúvida, o mais vantajoso em termos comerciais.

A proibição começou a perder força com o passar do tempo, à medida que se verificava a impotência dos países em relação à proliferação da planta e, conseqüentemente, da substância dela extraída. Em 1737, o índigo já havia sido legalizado e passou por um ciclo de prosperidade. De tinta do diabo, passou a ser chamada de “rainha dos corantes”. Somente a partir de 1897, o comércio de índigo natural começou a entrar em decadência, por conta da descoberta do azul em sua versão artificial, denominada genericamente até hoje de anilina, ou anil, e de seu lançamento nos mercados europeus. Cerca de quinze anos após este marco, que foi também a época de fundação da indústria química européia, o *status* de “a mais importante das tintas” ostentado pelo índigo natural já havia sido perdido por completo.

A associação que fazemos aqui com a personagem é a de que, assim como o índigo viveu períodos de ascensão e queda em sua trajetória como mercadoria na Europa, a personagem Sicorax de *Indigo* também vive estas duas fases, pois ao mesmo tempo em que é exaltada e tem suas competências como feiticeira reconhecidas, é também tachada pejorativamente de bruxa e megera, e a ela os ingleses também se referem como “serva do diabo”<sup>76</sup> (WARNER, 1992, p.174). Um dos principais personagens no romance a atribuir os apelidos depreciativos a Sicorax é Kit Everard, que acreditamos ser a releitura do protagonista de *A Tempestade*. Passemos para uma explicação mais detalhada de nossa hipótese.

## 2.6 PRÓSPERO

A trajetória de nossa análise até este ponto já deve ter possibilitado perceber que não há em *Indigo* nenhuma personagem com o nome *Próspero*. Por se tratar do protagonista de *A Tempestade*, talvez fosse de se esperar que o romance de Marina Warner fizesse emergir o nome, ainda que em um coadjuvante, já que ela assim procedeu com as outras personagens analisadas. Entretanto, considerando o posicionamento ideológico defendido pela escritora e os deslocamentos que ela conscientemente optou por realizar no momento de escrever seu

<sup>76</sup> Minha tradução de “devil’s servant”.

romance, sobre os quais já falamos anteriormente, torna-se compreensível que a romancista não tenha atribuído a nenhuma de suas personagens o nome do patriarca shakespeariano.

O fato poderia ser interpretado como uma decisão deliberada de apagar tal presença masculina na sua história, uma vez que, conforme já vimos no primeiro capítulo, a própria Warner afirmou sentir aversão pelo comportamento de Próspero no texto de Shakespeare. Contudo, conforme já citamos anteriormente, existem aspectos em *Indigo* que tornariam possível vincular a personagem Christopher “Kit” Everard a Próspero, e achamos que seria pertinente dedicar algumas linhas de nosso trabalho a esta análise, inclusive porque este é um ponto que nos permite construir o suporte teórico que escolhemos aqui utilizar.

O que verificamos de tão importante quando nos voltamos para o romance de Warner é que, na verdade, existem dois personagens chamados Christopher Everard, e cada um deles guarda uma semelhança com o Próspero concebido por Shakespeare. O primeiro Kit Everard, que aparece na história, vive na Londres do século XX e é o pai de Miranda. O segundo surge quando a narrativa é deslocada para o século XVII, e é ele o estrangeiro que chega à ilha de *Enfant-Béate* para colonizá-la, relacionar-se afetivamente com Ariel e escravizar Dulé/Caliban. A leitura que fazemos aqui é a de que Warner escolheu estas personagens para, através da descendência e do nome compartilhado, representar o vínculo que existe em sua história entre o passado e o presente da família Everard.

Percebemos que a interpretação de um elemento na narrativa que opera como vínculo entre passado e presente guarda uma relação de semelhança com parte da dinâmica que acreditamos existir na atividade tradutória. Este elo que permite o registro e a presença de algo do passado no tempo presente comunica-se com um conceito muito utilizado pela vertente mais contemporânea dos Estudos de Tradução, conforme veremos a seguir.

### CAPÍTULO III – PINTANDO UMA NOVA TELA

---

*“O quadro era uma cópia, mas isso em nada o desvalorizava na opinião de Miranda. O original estava perdido, embora alguns pensassem que poderia estar com uma geração mais jovem da família, na América.”*<sup>77</sup> (WARNER, 1992, p.63)

O trecho acima, retirado do final do quarto capítulo de *Indigo*, narra o momento em que Miranda está na sala de visitas do suntuoso apartamento de seu avô, Anthony Everard, admirando uma tradicional pintura pertencente à sua família. Esta é a parte do romance em que começamos a tomar conhecimento, pela primeira vez, da história de *Enfant-Béate*, a ilha onde a saga dos Everard começou. Gradualmente, a narrativa vai revelando a ancestralidade da família de Miranda e sua relação com a história da ilha caribenha. Este capítulo é uma espécie de preâmbulo da parte da história que volta no tempo e permite que o leitor saiba o quê, de fato, aconteceu no passado. Mas cabe aqui uma explicação sobre a escolha da epígrafe de nosso terceiro e último capítulo.

Esta passagem da história de Marina Warner chamou a nossa atenção durante a leitura do romance por conta da ocorrência das palavras *cópia* e *original*, empregadas em um contexto fictício que traduz uma situação bastante comum, quando se pesquisa no âmbito dos Estudos da Tradução. Apesar de toda a discussão teórica contemporânea no sentido de desconstruir as hierarquias, a utilização do termo *cópia* para se referir a uma tradução continua recorrente, reforçando o rótulo depreciativo do trabalho de releitura ou resignificação.

No entanto, Miranda, uma personagem jovem e que, ao longo do romance, se revelará fragmentada, mesmo sabendo que não está diante de uma obra “de primeira mão”, demonstra não se importar com o fato, e aprecia o quadro, um simulacro, uma “pintura da pintura”. Já seu avô, homem de personalidade austera e que valoriza as tradições, revela, através de um comentário, uma postura muito menos flexível e cheia de autoridade. Sobre o quadro considerado original, de cuja cópia Miranda gosta tanto, ele diz, referindo-se aos parentes americanos que supostamente o roubaram como “Malandros de mão leve”: “Nós o traremos de volta um dia, e faremos dele um presente para a nação”<sup>78</sup> (WARNER, 1992, p.63),

---

<sup>77</sup> Minha tradução de: “The painting was a copy, which didn’t spoil it for Miranda at all. The original was lost, though some thought it might be with a younger branch of the family in America.”

<sup>78</sup> Minha tradução de: “‘Light-fingered rascals,’ [...] ‘We’ll get it back from them one day, and make a present of it to the nation.’”

insinuando que algo, para ser considerado valioso o suficiente ao ponto de ser admirado por toda uma nação, precisa ser original.

O contraste entre os posicionamentos tradicional (Anthony Everard) e o contemporâneo (Miranda) interessa-nos, para dar início à nossa exposição teórica, na qual propomos uma discussão envolvendo conceitos relacionados à maneira como se pensa a Tradução na contemporaneidade, assim como algumas abordagens teóricas que nos permitem, hoje, refletir sobre a possibilidade de se considerar obras como a de Marina Warner como um cuidadoso trabalho de tradução. Acreditamos, entretanto, que possivelmente nem a própria escritora britânica o tenha cogitado, considerando nossa interpretação da passagem acima.

### 3.1 RASTREANDO A PRESENÇA DA *DIFERENSA*

Retornemos ao último item do capítulo anterior, aquele em que falamos sobre Próspero. Para efeitos de análise, consideremos, portanto, que Marina Warner, de fato, organizou a sua trama de maneira a tornar possível conceber a onipresença de Kit Everard como um elo entre o passado e o presente da família Everard. De forma similar, percebemos os aspectos que escolhemos cotejar no segundo capítulo como deslocamentos realizados pela escritora que também o vinculam ao texto dramático escrito na Inglaterra jacobina, possibilitando ao leitor conhecedor dos dois textos fazer a conexão entre eles. Alguns traços são óbvios, como sinalizam os nomes de algumas personagens; outros, mais sutis, requerem uma leitura mais atenta, como nos pareceu ser o caso do possível vínculo entre Próspero e os dois Kits.

Contudo, independente do quão evidente sejam estes pontos de conexão, texto-de-partida e texto-de-chegada estarão sempre vinculados, ainda que estes mesmos pontos ajudem a tornar *Indigo* um texto absolutamente autônomo, com características e marcas próprias que nada devem ao que lhe serviu de ponto-de-partida. Este jogo que consiste em trazer elementos da anterioridade para ressignificá-los dentro de um novo contexto nos remete ao conceito derridiano de *rastro*, um dos elementos que caracterizam o dialogismo intertextual existente nos processos de tradução por vincular qualquer texto traduzido aos seus antecessores.

Desenvolvido por Jacques Derrida, o rastro seria

[...] a unidade de um duplo movimento de protensão e retenção, em que um elemento sempre se relaciona com outro, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro. (DERRIDA, 1972/1991d apud RODRIGUES, 2000, p.199)

Seja ele explícito ou não, o rastro é considerado, nos Estudos de Tradução, um dos constituintes que possibilitam a identificação de uma determinada obra como releitura de outra que a antecedeu, ou ainda, os vários ecos de outras obras que, simultaneamente, se imiscuem num mesmo texto. Através desse vínculo, texto-de-partida e texto-de-chegada mantêm um diálogo constante e permanecem conectados através dos tempos, possibilitando aos leitores perceber as relações existentes entre eles. Seria neste sentido que os elementos que escolhermos aqui analisar constituiriam exemplo de rastros que *Indigo* possui em relação a *A Tempestade*. A forma como as presenças de Miranda, Sicorax e Caliban, por exemplo, foram exploradas no romance intensificariam os laços de intertextualidade que o romance possui com o texto dramático escrito no século XVII.

Pensar o conceito derridiano de rastro no campo dos Estudos da Tradução requer uma reflexão e revisão acerca da inexistência do que se costuma conceber, tradicionalmente, como *texto original*. O termo *origem*, assim como tantos outros que remetem a uma crença platônica idealizada – *fidelidade, essência, equivalência*, entre outros – sofre forte questionamento quando analisado sob a ótica desconstrutivista de Jacques Derrida. Não seria o caso de destruir a noção ou abolir o termo, sob o risco de se sair de um extremo e caminhar rumo a outro; mas de repensar o conceito, admitir novas formas de concebê-lo, sob novas perspectivas, desconstruí-lo e fazer dele um uso consciente e justificado. Ao trabalhar com tradução, diante da impossibilidade de se chegar à causa ou ao princípio primordial e único do que quer que seja, torna-se mais adequado pensar em um ponto-de-partida que, por sua vez, evoca muitas outras referências, que evocam outras referências... Até o momento em que já não é mais possível rastreá-las. Sobre esta questão, o próprio Derrida afirma que “o rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem”. (DERRIDA, 2011, p. 75).

Diante do que nos sugere o filósofo francês, torna-se necessário abandonar o apego ao clássico sistema conceitual metafísico, que entende o mundo sob o ponto de vista dicotômico que, no nosso entendimento, limita as possibilidades do jogo dialógico que se pode estabelecer através do exercício tradutório. Um destes pares binários, o da presença/ausência, parece-nos estar particularmente associado ao conceito de *rastro*, no sentido de ser este um traço que, ao mesmo tempo em que anuncia uma presença, apresenta também a marca de sua diferença em relação à anterioridade.

Neste sentido, Derrida propõe o que chama de *différance*<sup>79</sup>, ou *diferença* em português, termo que remete à palavra francesa *différence*, mas que, por apresentar uma pequena rasura perceptível apenas em sua forma escrita, tornou-se um termo representativo do questionamento que Derrida faz das tradições logocêntrica e fonocêntrica, que promovem, respectivamente, a centralização da palavra e do discurso oral como produtores inquestionáveis de sentido. A diferença também participa de sua defesa por uma maior valorização do que denomina *escritura*, ou seja, de uma produção escrita livre do poder e da autoridade de quem o produz ou o intermedia. Sobre a relação que percebemos existir entre rastro e diferença, Derrida diz que

[...] deve-se reconhecer que é na zona específica desta impressão e deste rastro, na temporalização de um *vivido* que não é nem *no* mundo nem num “outro mundo”, que não é mais sonoro que luminoso, não mais no tempo que *no* espaço, que as diferenças aparecem entre os elementos ou, melhor, produzem-nos, fazem-nos surgir como tais e constituem *textos*, cadeias e sistemas de rastros. Estas cadeias e estes sistemas podem-se desenhar somente no tecido deste rastro ou impressão. A diferença inaudita entre o aparecendo e o aparecer [...] é a condição de todas as outras diferenças, de todos os outros rastros, e *ela já é um rastro*. Assim, este último conceito é absolutamente e de direito “anterior” a toda problemática *fisiológica* sobre a natureza do enagrama ou *metafísica* sobre o sentido da presença de que o rastro se dá, desta forma, a decifrar. *O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a diferencia* que abre o aparecer e a significação.<sup>80</sup> (DERRIDA, 2011, p.79-80)

A reflexão de Jacques Derrida seria uma das bases sobre as quais se sustenta nossa posição em defesa de *Indigo* como ressignificação contemporânea de *A Tempestade*. Conforme nosso entendimento, todos os pontos que escolhemos abordar, configuram rastros que, ao mesmo tempo em que garantem a existência de uma relação dialógica de semelhança entre *Indigo* e *A Tempestade*, vinculando-os através do tempo e do espaço, também carregam elementos que marcam a releitura de Marina Warner com características próprias que tornam o seu texto tão inovador quanto alguém pode conceber o texto escrito por Shakespeare no século XVII. Para estas marcas que assinalam uma obra de ressignificação como portadora de caráter próprio, Derrida apresenta um outro conceito, também frequentemente utilizado na

<sup>79</sup> Segundo Evandro Nascimento (2013, p.12), o termo francês *différance* já foi traduzido para a língua portuguesa como *diferença*, *diferência*, *diferença*, *diferença*, entre outras possibilidades (NASCIMENTO, 2003). Paulo Ottoni confirma os esclarecimentos de Nascimento (OTTONI, 2005). A partir de nossas leituras, optamos pela grafia *diferença* em língua portuguesa, pois acreditamos ser este o signo em nossa língua de chegada que mais se aproxima do jogo linguístico e semântico proposto por Derrida, segundo nossa compreensão do termo/conceito.

<sup>80</sup> Todos os grifos da citação foram mantidos conforme se apresentam no próprio texto de *Gramatologia* consultado.

área dos Estudos de Tradução, que nos auxilia na abordagem mais contemporânea dos processos tradutórios. Além dos conceitos de rastro e diferença, o suplemento derridiano compõe a tríade sobre a qual optamos por fundamentar nossa argumentação.

### 3.2 SUPLEMENTANDO A AUSÊNCIA DE UMA PRESENÇA

Conforme verificamos no primeiro capítulo desta dissertação, a própria Marina Warner admitiu ter se apropriado do texto dramático *A Tempestade* com o intuito de, na condição de escritora, exercitar a sua criatividade, trabalhando partes do texto shakespeariano em que a ausência de algo a incomodava. A ausência de vozes femininas e de ênfase na perspectiva do indivíduo considerado colonizado teriam sido os dois principais fatores geradores de angústia para a escritora, que, por isso, optou por enfatizá-los em *Indigo*. Consideradas lacunas incômodas para Warner na sua contemporaneidade, esses dois pontos transformaram-se em elementos de destaque no romance, contribuindo para que o texto escrito por Shakespeare no século XVII pudesse ser, além de revitalizado, lido contemporaneamente sob uma nova perspectiva. Cabe aqui uma reflexão sobre as escolhas da escritora britânica com base no que, na área dos Estudos de Tradução, denominamos *suplemento*.

Em *Gramatologia*, Jacques Derrida apresenta o conceito de suplemento de duas formas que, segundo ele mesmo, são tão estranhas quanto necessárias uma à outra (DERRIDA, 2011, p.177). Sobre a primeira significação, o filósofo francês nascido na Argélia<sup>81</sup> afirma: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* [grifo do autor] da presença. Ele cumula e acumula a presença” (DERRIDA, 2011, p.177). Em seguida, o filósofo nos oferece sua segunda significação.

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e

---

<sup>81</sup> É com alguma dose de humor que chamamos a atenção para esta pequena e curiosa coincidência: não pudemos deixar de notar que Jacques Derrida é conterrâneo da Sicorax de William Shakespeare, também nascida na Argélia (SHAKESPEARE, 2009, p.23).

procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa. (DERRIDA, 2011, p.178)

Em comum, as significações apresentadas por Derrida teriam o fato de que seja para acrescentar ou para substituir, o suplemento constitui algo exterior ao corpo daquilo a que ele se anexa. Neste sentido, por constituir um acréscimo externo, o conceito de suplemento faz supor a possibilidade de adições ilimitadas, uma vez que externamente não haveria nada que pudesse contê-lo, ou frear o seu alcance. Na área dos Estudos da Tradução, esta perspectiva libertária se traduz como um manancial de infinitas possibilidades interpretativas e, conseqüentemente, tradutórias.

Pensar o suplemento desta forma torna-o diferente da concepção de complemento, este sim algo que existiria para, no interior de um corpo, preenchê-lo de maneira a torná-lo completo. E ao pensarmos em um todo completo, pensamos também em algo que está inteiro, acabado, concluído, panorama que não acreditamos plausível. Ao contrário do termo *complemento*, que sugere a existência de um limite para os acréscimos, o suplemento pressupõe acréscimos ilimitados a um todo, com o objetivo de ampliá-lo e suprir-lhe as faltas. O ato de suplementar, aplicado à tradução, relaciona-se com o exercício ilimitado da interpretação resultante de diferentes leituras que podem ser feitas de uma mesma obra.

[...] uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo. Nesse sentido, é algo extra, não essencial, acrescentado a algo que supostamente está completo. Mas, por outro lado, o suplemento supre, preenche, substitui. (RODRIGUES, 2000, p.208)

Ao se ver leitora, livre para interpretar e desenvolver as suas interpretações em seu romance, Marina Warner suplementa o texto de William Shakespeareano, enriquecendo-o com uma abordagem que explora e ativa a participação de elementos que, inicialmente, considerou pouco explorados – ou completamente anulados – no texto-de-partida. Neste sentido, a releitura que a escritora britânica faz e apresenta destes elementos era o que faltava ao texto dramático *A Tempestade*, e ao mesmo tempo é o que o enriquece e amplia as possibilidades interpretativas sem, contudo, esgotá-las.

O ato de suplementar um texto por meio da tradução pressupõe um amplo e dinâmico diálogo entre texto-de-partida e texto-de-chegada, além de toda uma rede textual emaranhada nessa relação, sem contar, evidentemente, a singularidade dos sujeitos envolvidos no processo. Antes de *Indigo*, muitos trabalhos de ressignificação foram realizados a partir de *A Tempestade*, e cada um deles constitui um suplemento não apenas a este texto dramático

shakespeareano em especial, mas, pensando em uma esfera mais ampla, a toda obra do dramaturgo inglês. Outras tantas releituras, certamente, virão, cada uma delas para suplementar novamente a história da ilha misteriosa, seja com abordagens mais próximas do texto-de-partida, seja com propostas mais contemporâneas e arrojadas, em um processo que durará enquanto houver pessoas interessadas – e gostamos de acreditar que sempre haverá – em garantir a sobrevida de William Shakespeare e de seus textos.

### 3.3 DESCONSTRUIR PARA TRADUZIR

*Rastro, diferença e suplemento* são conceitos cunhados por Jacques Derrida para pensar o que ele define como *desconstrução*, um “processo filosófico, social, antropológico e político imemorial”, que apresenta como proposta “liberar o que chama de o jogo ou a ‘estruturalidade da estrutura’, a partir dos questionamentos das figuras do *centro* no Ocidente: Deus, homem, ‘energia’, ‘eidos’, presença, ‘ousia’, razão” (NASCIMENTO, 2013, p.12). Para a teoria desconstrutivista, “se tais representações são múltiplas, isso significa que o centro não é fixo nem uno, mas tende a ser substituído ao longo da história da metafísica” (Ibid.).

Derrida afirma que a desconstrução é, ao mesmo tempo, tudo e nada (DERRIDA, 2005, p.27), afirmação que pode desencadear questionamentos quanto à sua legitimidade como ferramenta teórica. Contudo, partindo do entendimento que temos desta noção, acreditamos ser ela suficiente e satisfatoriamente adequada para a reflexão que propomos desenvolver aqui, uma vez que nos permite, entre outras possibilidades, pensar e defender a posição do signo linguístico como um mecanismo com potencial para produzir significados diversos.

Caracterizado como uma revisita a antigas noções, o termo desconstrução não implica destruição, mas reconfiguração e atualização a partir de uma disposição em repensar conceitos classicamente estabelecidos como referências centrais e deslocá-las dentro de um novo contexto e de uma nova maneira de se ver o mundo. Na área dos Estudos Linguísticos, o modo de pensar proposto de Jacques Derrida significou uma nova abordagem para o conceito de signo, que deixou de ser compreendido como algo estável e passou a admitir múltiplos significados.

Aliado aos movimentos pós-moderno e pós-estruturalista, a desconstrução envolve um questionamento da língua e dos termos, sistemas e conceitos

construídos por ela. A desconstrução rejeita a primazia do significado fixo na palavra e, em vez disso, coloca em primeiro plano ou “desconstrói” a forma como um texto mina, pouco a pouco, suas próprias suposições e revela suas contradições internas.<sup>82</sup> (MUNDAY, 2001, p.171.)

Assim, conceber um signo como portador de vários significados é o que nos possibilita pensar a tradução como exercício de interpretação. Traduzir deixa de ser uma prática protetora de significados e passa a ser uma atividade geradora de novos significados, pois “o texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, 2007, p.23). No campo dos Estudos de Tradução, cada nova releitura de um texto clássico e canônico, como costumam ser considerados os de William Shakespeare, agrega novos significados e interpretações, enriquecendo-o com as diversas marcas que caracterizam a singularidade do sujeito leitor/tradutor, possibilitando que a nova obra resultante deste processo de recriação adquira caráter próprio.

É, portanto, com base na perspectiva desconstrutivista de Jacques Derrida que defendemos o romance da escritora Marina Warner como uma releitura contemporânea de *A Tempestade*. Mas seria possível dizer que *Indigo* constitui uma *tradução* de *A Tempestade*? Sabemos que existem divergências no âmbito dos Estudos da Tradução entre aqueles que discordam da utilização do termo *tradução* nos casos em que entendem o texto-de-chegada como uma *adaptação*, e aqueles que entendem *tradução* e *adaptação* como sinônimos, pois consideram ambos admissíveis para designações de um mesmo processo de ressignificação. Encontramos maior afinidade de pensamento com o segundo posicionamento, e é com base nele que propomos a leitura do texto de Warner como uma tradução do texto de Shakespeare. Desta forma, verifiquemos se a nossa proposta em considerar *Indigo* como *tradução* encontra respaldo em algumas das teorias existentes em nossa área de pesquisa.

### 3.4 TRADUÇÃO INTERGÊNEROS: UMA POSSIBILIDADE

Sabemos que muitos teóricos, a exemplo de Robert Stam e Linda Hutcheon, desenvolveram estudos nos quais analisam as teorias de adaptação sob um viés que permite sua aplicabilidade em objetos de pesquisa caros aos Estudos de Tradução, em especial aos de tradução intersemiótica. Conhecidos principalmente pela investigação acerca das releituras de

---

<sup>82</sup> Minha tradução de: “Allied to the postmodern and poststructuralist movements, deconstruction involves a questioning of language and the very terms, systems and concepts which are constructed by that language. Deconstruction rejects the primacy of meaning fixed in the word and instead foregrounds or ‘deconstructs’ the ways in which a text undermines its own assumptions and reveals its internal contradictions.”

obras literárias no cinema, estes pesquisadores deram um passo significativo no sentido de chamar a atenção para outras modalidades tradutórias além da interlingual, embora em nenhum momento se refiram, direta e claramente, à adaptação como sinônimo de tradução.

Estamos cientes de que a discussão em torno de ser a adaptação sinônimo ou não de tradução envolve uma polêmica que divide opiniões entre profissionais, estudiosos e pesquisadores em nosso campo de atuação. Muitos ponderam sobre a validade deste tipo de debate. Temos, contudo, interesse acadêmico em buscar argumentos que possam justificar a nossa percepção do romance de Marina Warner como tradução do texto dramático de William Shakespeare, para, a partir daí, pensar a possibilidade de uma tradução intergêneros. Entendemos que existem argumentos a favor da similaridade entre as operações de tradução e adaptação, de maneira que não haveria motivo para não pensá-las como processos semelhantes e, portanto, aplicar os termos como sinônimos. Com base no conceito de *transtextualidade* de Gérard Genette e na análise proposta por Linda Hutcheon, vejamos como isso seria possível.

### 3.4.1 Os vínculos transtextuais de Genette

Logo no início de seu livro *Palimpsestes: literature in the second degree*<sup>83</sup>, o teórico e crítico literário francês Gérard Genette propõe um estudo detalhado do que ele chama, como objeto da poética, *transtextualidade*, ou “tudo o que põe o texto em uma relação, seja óbvia ou velada, com outros textos”<sup>84</sup> (GENETTE, 1997, p.01). Segundo o autor, as relações de transtextualidade permitem que um texto seja transformado a partir dos desdobramentos que muitas vezes ocorrem, quando ele se encontra dialogando com o conteúdo de outro(s) texto(s). Dividida em diferentes categorias, a transtextualidade constitui a base de uma formalização teórica que atua no sentido de atualizar conceitos e práticas até então consideradas generalizantes e essencialmente dialógicas (SAMOYAULT, 2008, p.28).

Segundo Genette, as relações transtextuais estariam divididas em cinco categorias. A primeira delas, chamada de *intertextualidade*, remete diretamente ao conceito homônimo definido por Julia Kristeva, em 1967, em seu artigo intitulado *O texto fechado*, e seria o que o autor define, “[...] em um sentido mais restrito, como uma relação de co-presença entre dois ou muitos textos”<sup>85</sup> (GENETTE, 1997, p.01). O autor explica que a forma de intertextualidade

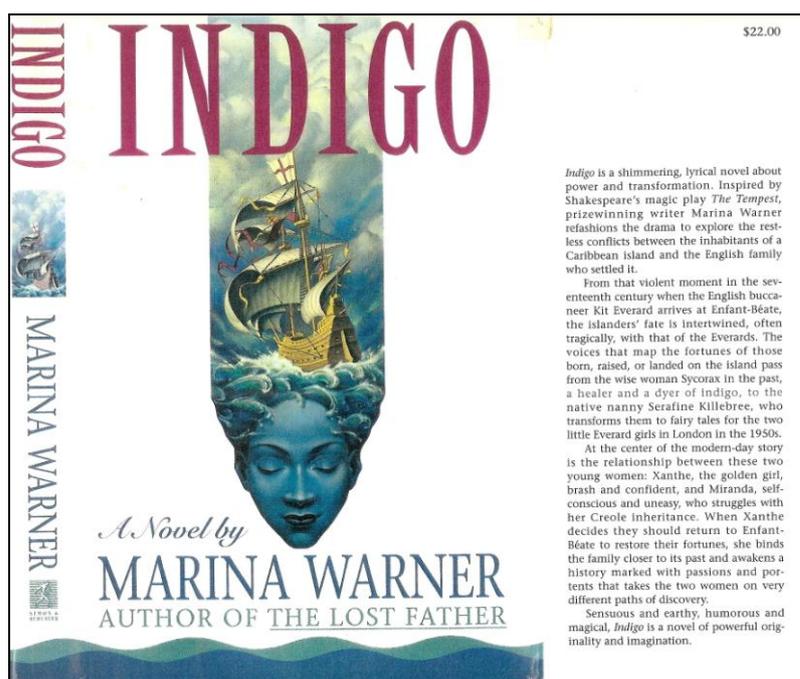
<sup>83</sup> *Palimpsestes: a literatura em segundo grau.*

<sup>84</sup> Minha tradução de: “[...] all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.”

<sup>85</sup> Minha tradução de: “[...] in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts.”

mais explícita seria a prática da citação, o que permite ao leitor identificar claramente a ocorrência de elementos retirados de um outro texto – ou de vários outros – e inseridos naquele que está sob o crivo de sua leitura. Formas menos explícitas, como o plágio e a alusão, também atuariam no sentido de estabelecer este diálogo entre os textos envolvidos. Verificamos a aplicabilidade desta noção ao nosso *corpus* a partir do momento em que Warner cita e remete à peça *A Tempestade* exhaustivamente ao longo de seu romance, direta e indiretamente, conforme apresentamos em detalhes no capítulo anterior.

Além das intertextuais, Genette cunha, também, as relações paratextuais. A *paratextualidade*, que o autor diz ser um tipo de vinculação menos explícita e mais distante, estaria presente em elementos, tanto textuais quanto gráficos, que escoltam o conteúdo principal de um produto literário, a exemplo de títulos, subtítulos, prefácios, epígrafes, ilustrações, capas e sobrecapas, orelhas ou posfácios, entre outros. Tais elementos podem ser pensados como composições adjacentes que integram e ajudam a compor a totalidade de uma determinada obra literária, atuando na fronteira do texto principal, a que se referem como mediadores entre o material impresso e a leitura e interpretação deste mesmo material. Ao analisarmos *Indigo*, identificamos vínculos paratextuais na sobrecapa da edição utilizada para esta dissertação. Conforme vimos em nosso capítulo anterior, a ilustração presente neste acessório traduz uma passagem do romance referente à personagem Sicorax, que por sua vez é uma releitura da homônima feiticeira shakespeariana.



**Imagem 08: partes da sobrecapa de *Indigo*, referentes à lombada, capa e primeira aba. Imagem digitalizada pela própria pesquisadora.**

Além disso, logo na primeira aba – ou orelha – da sobrecapa, o primeiro parágrafo alude ao fato de que o romance teve como ponto-de-partida *A Tempestade*:

*Indigo* é um romance brilhante e lírico sobre poder e transformação. Inspirada na magia da peça shakespeareana *A Tempestade*, a premiada escritora Marina Warner remodela o texto dramático para explorar os agitados conflitos envolvendo os habitantes de uma ilha caribenha e a família inglesa que a colonizou.<sup>86</sup> (WARNER, 1992)

A terceira categoria de relação transtextual seria o que Genette denomina *metatextualidade*. Segundo ele, o vínculo metatextual constitui uma espécie de comentário crítico que “[...] une um determinado texto a outro, do qual fala sem necessariamente citá-lo [...] às vezes sem sequer nomeá-lo.”<sup>87</sup> (GENETTE, 1997, p.04). De acordo com nossa interpretação, observamos que este tipo de elo foi estabelecido, em muitos níveis, entre os dois textos aqui analisados a partir do momento em que Marina Warner decidiu atribuir a muitas de suas personagens os mesmos nomes de personagens de *A Tempestade*, e através delas, a autora realiza a sua operação crítica a partir das presenças e ausências que detectou no texto shakespeareano, conforme já apresentado anteriormente. Seriam também vínculos metatextuais com a obra de William Shakespeare a referência à tragédia *Rei Lear*, conforme apresentamos logo no início de nosso primeiro capítulo, uma citação a outra tragédia shakespeareana, *Macbeth* (WARNER, 1992, p.55), e a menção que é feita à totalidade de *A Tempestade*, ao final do romance, quando Warner escolhe esta para ser a peça que está sendo ensaiada pela companhia de teatro à qual pertence Shaka Ifetabe.

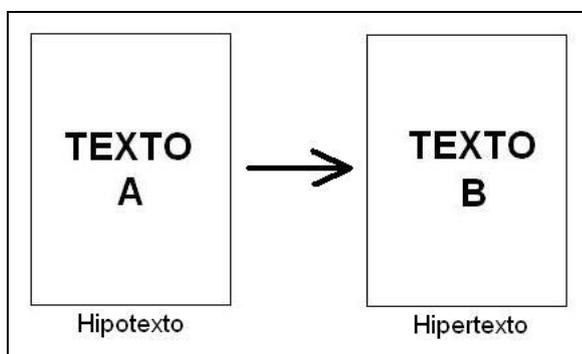
A forma seguinte de transtextualidade, denominada *arquitextualidade*, constitui uma relação paratextual silenciosamente articulada, de ordem principalmente titular ou subtítular. Está relacionada à taxonomia de um texto, ou ao que Tiphaine Samoyault chama de “estatuto genérico do texto” (SAMOYAULT, 2008, p.30). O arquiteito atua no sentido de promover tanto a vontade quanto a recusa de um autor ou artista em explicitar que sua obra constitui vínculos dialógicos com outros textos (nível titular) e/ou que pertence a alguma categoria já convencionalmente estabelecida (nível subtítular). No caso de *Indigo*, existe apenas a marca subtítular, pois na parte inferior da sobrecapa lemos “Um romance de Marina Warner, autora

<sup>86</sup> Minha tradução de: “*Indigo* is a shimmering, lyrical novel about power and transformation. Inspired by Shakespeare’s magic play *The Tempest*, prizewinning writer Marina Warner refashions the drama to explore the restless conflicts between the inhabitants of a Caribbean island and the English family who settled it.”

<sup>87</sup> Minha tradução de: “It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it [...] sometimes even without naming it.”

de *The Lost Father*”, o que imediatamente categoriza o volume como pertencente a um gênero literário específico: o romance. Já em nível titular, o fato de Warner ter optado por um título que eu nada alude ao título do texto dramático que tomou como ponto-de-partida pode ser interpretado como um sinal que reforça a sua decisão por ressignificar a peça shakespeariana.

Finalmente, temos a quinta e última categoria, à qual o crítico literário francês se refere como *hipertextualidade*. Genette explica que esse tipo de relação ocorre, quando há um vínculo que une um texto B, denominado por ele de *hipertexto*, e um texto A que o antecedeu, o chamado *hipotexto*. Esta relação entre dois textos pode ser facilmente visualizada através de um simples gráfico, como o seguinte:



**Imagem 09: simulação de relação hipertextual segundo Gérard Genette.  
Gráfico elaborado pela própria pesquisadora.**

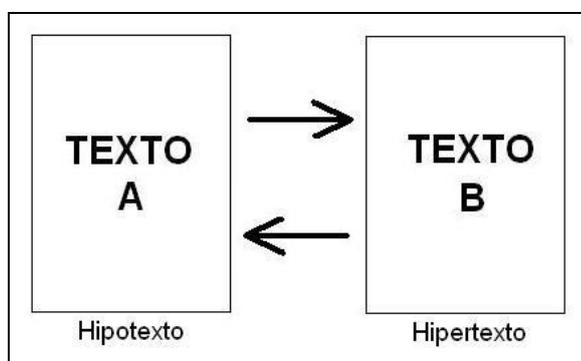
É importante atentar para o fato de que a forma como Genette concebe o vínculo hipertextual denota uma espécie de via de mão única. “O que chamo de hipertexto, portanto, é qualquer texto derivado de um texto anterior através de simples transformação, que simplesmente passarei a chamar de agora em diante de *transformação*, ou através de transformação indireta, que chamarei de *imitação*”.<sup>88</sup> (GENETTE, 1997, p.07)

Tiphaine Samoyault chama a atenção para esta definição de Genette, destacando que, da forma como é colocada, a relação hipertextual pressupõe um texto B que resulta de um texto A, sendo que o texto A não está efetivamente presente no texto B (SAMOYAULT, 2008, p.31). Compreendemos o postulado de Gérard Genette, embora o nosso entendimento seja de que o texto B tem no texto A seu ponto-de-partida, e a partir das operações de expansão e transformação, a que submete o seu antecessor, remete de volta a este mesmo texto A, enriquecendo-o, através dos processos de suplementação. Aludindo à noção de suplemento de Jacques Derrida, o próprio Genette afirma:

<sup>88</sup> Minha tradução de: “What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*.”

[...] o *suplemento* realmente sugere a ideia de uma adição opcional, ou pelo menos, no mínimo, um acréscimo excêntrico ou marginal que agrega uma diferença ao trabalho de outra pessoa – um excedente que é apresentado na forma de um comentário ou de uma livre, até mesmo ilegítima, interpretação. De acordo com um clichê que, neste caso, deve ser tomado literalmente, o hipotexto aqui já não é nada mais que um pretexto/pré-texto, o ponto de partida para uma extrapolação disfarçada de interpolação.<sup>89</sup> (GENETTE, 1997, p.202-203)

Assim, gostaríamos de apresentar também uma representação gráfica que traduz o nosso entendimento de que esta não seria uma relação unilateral:



**Imagem 10: simulação de relação hipertextual conforme nossa compreensão.  
Gráfico elaborado pela própria pesquisadora.**

Desta forma, o jogo dialógico faria com que os textos A e B permanecessem intrinsecamente vinculados de forma recíproca, bilateral, uma vez que “a re-escritura ou o desvio da literatura anterior são colocados em evidência” (SAMOUYAL, 2008, p.32). É neste sentido que entendemos *Indigo* como o hipertexto que ressignifica o hipotexto *A Tempestade*, que por sua vez atuou como texto-de-partida para o romance contemporâneo e se vê enriquecido, suplementado e destacado por ele.

Verificamos, enfim, que é possível identificar relações transtextuais entre *Indigo* e *A Tempestade* em todos os aspectos textuais da taxonomia de Gérard Genette. Com o intuito de proporcionar uma melhor visualização, apresentamos abaixo um quadro com os elementos identificados:

<sup>89</sup> Minha tradução de: “[...] *supplement* does call forth the idea of an optional addition, or at the very least an eccentric or marginal one that brings a surplus to the work of another – a surplus in the nature of a commentary or a free, even illegitimate, interpretation. According to a cliché that must in this case be taken literally, the hypotext here is no longer anything but a pretext, the point of departure for an extrapolation disguised as an interpolation.”

Tipo de relação transtextual	Relações transtextuais identificadas no <i>corpus</i>
1. Intertextualidade	Citações e remissões diretas e indiretas <i>À Tempestade</i> estão presente ao longo de todo o texto de <i>Indigo</i> .
2. Paratextualidade	A sobrecapa de <i>Indigo</i> apresenta uma ilustração que remete, em segundo grau, à personagem Sicorax de <i>A Tempestade</i> , e traz em uma das abas a informação de que o romance constitui uma releitura do texto dramático.
3. Metatextualidade	A crítica <i>À Tempestade</i> é feita através da utilização de personagens homônimos e citação à totalidade da peça em <i>Indigo</i> , assim como através de referência a <i>O Rei Lear</i> , outra peça de William Shakespeare.
4. Arquitextualidade	A marca subtítular presente em <i>Indigo</i> sinaliza que o texto pertence a uma categoria literária específica, diferente da do texto-de-partida, indicando a mudança de gênero textual durante o processo de ressignificação.
5. Hipertextualidade	<i>Indigo</i> constitui o hipertexto de <i>A Tempestade</i> ; em sentido contrário, <i>A Tempestade</i> seria o hipotexto de <i>Indigo</i> .

**Quadro 02: as relações transtextuais de Gérard Genette aplicadas ao *corpus* da dissertação.  
Quadro elaborado pela própria pesquisadora.**

Apesar de termos apresentado cada uma das categorias separadamente, é importante atentar para o fato, destacado pelo próprio crítico francês, de que os cinco tipos de transtextualidade apresentados por ele não devem ser visualizadas de maneira isolada, como categorias absolutas que não se encontram nem se sobrepõem umas às outras; é necessário considerar a existência de numerosas possibilidades de diálogo entre elas<sup>90</sup> (Ibid). Mesmo assim, cientes do alerta de Genette, optamos por direcionar nossa atenção para um destes aspectos mais especificamente, pois verificamos que é no âmbito da hipertextualidade que encontramos, de maneira mais específica, o respaldo teórico necessário para melhor analisar

<sup>90</sup> Paráfrase feita a partir do seguinte trecho: “[...] one must not view the five types of transtextuality as separate and absolute categories without any reciprocal contact or overlapping. On the contrary, their relationship to one another are numerous and often crucial.”

uma das mais significativas mudanças que nos foi possível detectar durante o estudo do *corpus*. Vejamos, portanto, como podemos argumentar a favor da mudança de gênero literário realizada por Marina Warner como possibilidade tradutória.

#### 3.4.1.1 Hipertextualidade e transposição de gêneros literários

Pelo fato de possuir categorias e subcategorias próprias, o tipo de relação hipertextual que Gérard Genette propõe nos parece ser a que melhor nos permite, de maneira mais específica, refletir sobre nosso objeto. Neste sentido, optamos por focalizar o que o crítico e teórico francês chama de *transposição*<sup>91</sup>, que segundo ele “[...] é, sem sombra de dúvidas, a mais importante das práticas hipertextuais, graças à importância histórica e à realização estética de algumas das obras pelas quais é responsável.”<sup>92</sup> (GENETTE, 1997, p.212)

A transposição [...] pode ocasionar o surgimento de obras de grandes proporções, a exemplo de *Fausto* e *Ulisses*, cujas amplitudes textuais e estéticas e/ou ambições ideológicas podem mascarar ou ofuscar completamente seu caráter hipertextual, e esta produtividade está vinculada à diversidade dos procedimentos transformacionais que ela traz para o jogo.<sup>93</sup> (Ibid., p.213)

Os trabalhos de transposição, para que sejam assim considerados, passam por uma série de operações, como a *transvocalização*, ou a mudança do foco narrativo do texto da primeira para a terceira pessoa, por exemplo; e a *transferência espacial*, que diz respeito aos deslocamentos na ambientação da trama. A mais importante delas, contudo, seria a *transformação temática*, que se caracteriza, principalmente, por uma reversão ideológica, e pode ou não abarcar os outros dois tipos de operação.

A transposição pode ainda ser do tipo *formal*, quando afeta, involuntariamente, o sentido de um texto, podendo esta mudança ser uma consequência não-intencional do processo; ou *temática*, quando há um propósito e um esforço deliberado e explícito em transformar o sentido do texto. Aqui, Genette afirma que a tradução constitui um exemplo de transposição formal: “A forma mais visível de transposição, e certamente a mais difundida,

<sup>91</sup> *Transposition*, em inglês.

<sup>92</sup> Minha tradução de: “[...] is without any doubt the most important of all hypertextual practices, if only because of the historical importance and the aesthetic accomplishment of some of the works that fall under its heading.”

<sup>93</sup> Minha tradução de: “Transposition [...] can give rise to works of vast dimensions, such as *Faust* and *Ulysses*, whose textual amplitude and aesthetic and/or ideological ambition may mask or even completely obfuscate their hypertextual character, and this very productivity is linked to the diversity of the transformational procedures that it brings into play.”

consiste em transpor um texto de uma língua para outra”<sup>94</sup>, afirma. (Ibid., p.214) Mas, ao chamá-la também de transposição linguística, ele acaba por limitar as possibilidades do processo tradutório, enfatizando apenas o seu aspecto linguístico e remetendo aos conceitos de tradução interlingual, cunhados por Roman Jakobson, na década de 1950. Neste sentido, buscamos, entre outros tipos de transposição por ele citados – que já sabemos ter um parentesco com a tradução – algum que melhor contemplasse nosso *corpus*, e encontramos no que Genette chama de *transmodalização* um conceito que nos interessou.

A *transmodalização* refere-se a “qualquer tipo de alteração no modo de apresentação que caracteriza um hipotexto”<sup>95</sup> (GENETTE, 1997, p.277), e pode envolver mudanças de um modo para outro (*intermodal*) ou mudanças no interior de um mesmo modo, alterando seu funcionamento interno (*intramodal*). Na qualidade de intermodal, a *transmodalização* pode ocorrer através de mudança que altera um texto do modo narrativo para o modo dramático (*dramatização*), ou vice-versa (*narrativização*). Já como intramodal, a mudança pode se dar por meio de variações que ocorrem dentro do modo narrativo ou dentro do modo dramático.

Modo narrativo e modo dramático são termos que remetem à tradicional maneira de se classificar uma obra literária ficcional. Conforme vimos em nosso primeiro capítulo, Aristóteles foi um dos grandes responsáveis por estabelecer a divisão clássica entre os gêneros trágico e cômico, e Gérard Genette retoma esta classificação, mas de uma forma que dá margem a certa confusão envolvendo os termos *modo* e *gênero*. Inicialmente, ele afirma que a *transmodalização* envolve “[...] uma mudança de *modo*, ou *no interior de um modo*, mas não uma mudança de *gênero* no sentido em que se diz que *A Odisséia* passou, com Giono ou Joyce, de épico para romance [...]”<sup>96</sup>, visto que esta última seria uma mudança, na verdade, temática (Ibid.). “Denomino *transmodalização* [...] uma transformação com base no que tem sido considerado, desde Platão e Aristóteles, o modo de apresentação de uma obra de ficção, que pode ser *narrativo* ou *dramático*.”<sup>97</sup> (Ibid.).

Ao longo de seu texto, porém, a distinção entre *gênero* e *modo* não é exatamente elucidada. Neste sentido, concordamos com a pesquisadora Sura Rozemberg de Lima, quando apresenta a sua reflexão sobre este momento da teoria de Genette. Ela nos ilumina quanto ao seguinte detalhe:

<sup>94</sup> Minha tradução de: “The most visible form of transposition, and certainly the most widespread, consists in transposing a text from one language to another.”

<sup>95</sup> Minha tradução de: “[...] any kind of alteration in the mode of presentation characterizing the hypotext.”

<sup>96</sup> Minha tradução de: “[...] is a change of *mode*, or a change *within the mode*, but not a change of *genre* in the sense in which the *Odyssey* may be said to pass from epic to novel with Giono or Joice [...]”

<sup>97</sup> Minha tradução de: “I designate as *transmodalization* [...] a transformation bearing on what has been termed, since Plato and Aristotle, the mode of presentation of a work of fiction, which can be *narrative* or *dramatic*.”

Sabemos que na antiguidade clássica os gêneros eram três: épico, lírico e dramático e que mais tarde ao gênero épico foi adicionado o narrativo. Os gêneros por sua vez se desmembram em modalidades textuais (e.g. romance, novela, ode, soneto, tragédia, comédia). Portanto, Genette, ao definir como sendo mudança de gênero o movimento do épico para o romance está, na tentativa de distinguir, mesclando as noções de modo e gênero, pois vimos que épico é de fato um gênero. Contudo, o romance é um dos modos do gênero narrativo assim como a tragédia é um dos modos do gênero dramático, e drama trata-se, por conseguinte, do gênero dramático. A ficção também seria um modo do gênero narrativo. (LIMA, 2010, p.134)

A partir destas colocações, podemos, portanto, nos permitir uma reinterpretação do postulado de Gérard Genette e considerar a *transmodalização intermodal* como uma ressignificação *tanto do modo quanto do gênero* de um hipotexto. Considerando ainda que a transmodalização envolve uma transformação consciente do hipotexto, fundamentada nas escolhas do autor/tradutor e levando em consideração a sua subjetividade, chegamos à conclusão de que o texto dramático *A Tempestade* foi submetido a uma operação hipertextual de transposição, e que, como resultado deste processo, *Indigo* pode ser considerado, finalmente, dentro da classificação proposta por Genette, um *hypertexto transmodal narrativizado*, que guarda uma relação muito estreita com o que o próprio teórico francês considera *tradução*.

### 3.4.2 Hutcheon e a adaptação/tradução como transposição criativa

Na nota introdutória à edição brasileira de seu livro *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon afirma: “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p.09). A partir deste gancho e de citações a nomes como Robert Stam, Walter Benjamin e Susan Bassnett, a autora irá argumentar que “o novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação” (Ibid., p.40).

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (Ibid., p.29)

Além de considerar a adaptação um produto, a teórica canadense também a entende como um *processo de criação*, pois “[...] sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.” (Ibid.) Percebemos aqui que, ao falar de apropriação e interpretação, a autora retoma alguns dos pressupostos teóricos que discutimos em nossa análise do pensamento derridiano sobre tradução. Finalmente, Hutcheon argumenta que a adaptação deve ser vista da perspectiva de seu *processo de recepção*, ecoando a proposta transtextual de Gérard Genette ao afirmar que “[...] a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós vivenciamos as adaptações [...] como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Ibid., p.30).

Após explicar a sua concepção de adaptação a partir das perspectivas de produto, de processo de criação e de processo de recepção, Linda Hutcheon dedica-se à análise das muitas formas através das quais um processo de adaptação pode se desenvolver, abordando a questão a partir de um enfoque que, claramente, dialoga com as teorias contemporâneas de Tradução, confirmando e reforçando o que ela mesma sinalizara anteriormente em seu próprio texto. Inicialmente, a crítica e professora apresenta o que chama de *modos de engajamento*, que seriam três formas de se pensar a relação de um indivíduo com diferentes tipos de texto. Hutcheon explica estes modos, a que se refere como *contar, mostrar e interagir/participativo*: “[...] o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]; o modo participativo (videogames) nos faz imergir física e sinestesticamente.” (HUTCHEON, 2013, p.47-48)

Ela esclarece ainda que os modos estão intrinsecamente associados ao contexto de produção e de recepção dos objetos artísticos e culturais, a que estão vinculados, o que reflete diretamente na maneira como são interpretados. A partir daí e com base na definição destas três formas de compromisso estabelecido com uma história, a teórica canadense demonstra como os modos se movimentam e se relacionam entre si, permitindo uma maior expansão na análise de uma adaptação como processo, ou seja, como reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica, com base em estudos de ordem comparativa.

A primeira destas relações envolve os modos *contar* e *mostrar*, apresentada graficamente conforme segue abaixo:

<p style="text-align: center;"><b>CONTAR ← → MOSTRAR</b></p>
--

Este seria o tipo de ligação presente, principalmente, na passagem de elementos de um meio impresso (poemas, textos dramáticos, contos e romances, por exemplo) para um meio performativo (filmes, espetáculos de dança e peças teatrais, para citar alguns), embora o contrário – a passagem do meio performativo para o impresso – também ocorra. Mas independente do tipo de movimento, a autora chama a atenção para o fato de que, a partir do momento em que um processo de adaptação se constitui como tal, ele invariavelmente passará pela instância da interpretação, o que, por sua vez, irá repercutir diretamente nas escolhas que serão feitas (adaptação como processo) e no resultado final (adaptação como produto).

Hutcheon afirma, ainda, que a passagem do modo contar para o mostrar pode estar presente tanto numa mudança de gênero quanto de mídia, alterando assim as expectativas do público. (HUTCHEON, 2013, p.76) Este seria o tipo de operação por trás de transcódificações que ressignificam um texto dramático trágico para um musical de palco ou para um filme romântico, por exemplo, situação em que ocorre não apenas a mudança no gênero (regras estruturais) do texto-de-partida, mas também no tipo de mídia (meio material ou suporte usado na transmissão) para a qual ele é adaptado. No caso de *A Tempestade* e *Indigo*, temos a mudança de gênero textual, mas não a de mídia, de maneira que, se fôssemos refletir sobre nosso objeto a partir deste tipo de operação, o faríamos apenas de maneira parcial.

O segundo tipo de relação envolvendo os modos de engajamento seria o seguinte:

<b>MOSTRAR ← → MOSTRAR</b>
----------------------------

Conforme já sinalizamos, o modo *mostrar* diz respeito principalmente às formas midiáticas performativas. Contudo, “nem todas as formas de mostrar são iguais”: variam “nas restrições e possibilidades específicas das convenções da cada mídia.” (Ibid., p.82) Sendo assim, o que ocorre neste tipo de operação é a adaptação de uma história mostrada através de um determinado tipo de performance para um segundo tipo de performance. Exemplos da relação *mostrar* ← → *mostrar* poderiam ser encontrados nos casos em que se verifica um filme ressignificado em um musical de palco, e posteriormente ressignificado de volta para o meio cinematográfico. Logo, percebemos claramente que esta modalidade proposta por Hutcheon não abarca o nosso objeto de estudo, composto apenas de textos impressos.

A terceira e última relação envolvendo modos de engajamento apresenta o modo *interagir* como parte integrante da operação que pode ser realizada. Graficamente, é representado de maneira similar às anteriores:

**INTERAGIR ← → CONTAR OU MOSTRAR**

O modo *interagir* refere-se, basicamente, aos diferentes tipos de jogos e mídias digitais (de jogos de tabuleiro e parques temáticos a *videogames* e páginas da Internet) que irão desempenhar a função de contadores de histórias, a partir da possibilidade de interação que permitem ao jogador ou usuário. Este seria, portanto, o tipo de relação em que temos, principalmente, jogos computadorizados adaptados a partir de textos impressos ou de mídias performativas. Linda Hutcheon aponta uma peculiaridade neste tipo de relação.

[...] a maioria dos jogos de videogame tem uma relação muito mais próxima, para não dizer permeável, com o filme do que com a prosa ficcional [...] Nos jogos, todavia, não há a mesma segurança proporcionada pelos filmes a respeito do sucesso final do protagonista; essa insegurança ou tensão, claro, é parte da diversão do jogador. Tal como ocorre nas várias formas de hipermídias, o importante é o processo, não o produto final. (HUTCHEON, 2013, p.83)

O fato de um filme ter seus elementos e seu contexto deslocados para um meio repleto de interatividade e percepções sinestésicas intensifica a experiência do jogador/usuário, elevando-a a níveis que não encontram paralelo na maioria dos outros tipos de mídia. Percebemos, portanto, que aqui, mais uma vez, não encontramos os meios necessários para analisar os deslocamentos envolvendo os textos literários que constituem o nosso *corpus*. O que fazer, então?

#### 3.4.2.1 Proposta de uma nova categoria

Verificamos, a partir do que entendemos acerca dos tipos de relação envolvendo os modos *contar*, *mostrar* e *interagir* propostos por Linda Hutcheon, que, inicialmente, a obra de Marina Warner não constitui, em sua totalidade, nenhum dos tipos de adaptação que poderiam resultar de qualquer uma das operações sugeridas pela teórica canadense. Isso ocorre porque, embora tenhamos a mudança de gênero textual no trânsito de *A Tempestade* para *Indigo*, não há a ocorrência de um dos deslocamentos necessários para que a especificidade deste tipo de

trabalho possa ser determinada: a mudança de mídia ou de modo de engajamento. Em nosso caso, temos os dois textos materializados no mesmo tipo de meio – o impresso – tanto no ponto de partida quanto no de chegada.

Entretanto, embora a não ocorrência de mudança no nível dos meios de engajamento possa, aparentemente, ser interpretada como uma ausência de transposições significativas, acreditamos que estas transposições de fato acontecem, ainda que de forma bastante sutil, pelo simples fato de envolverem aspectos que participam ativamente do jogo tradutório/dialógico, como os de ordem temporal, espacial, textual, social, político, interpretativo, de gênero, entre outros. Neste sentido, o tipo de transposição criativa que verificamos entre os textos de *A Tempestade* e *Indigo* encontraria uma categoria que a abarcasse se, conforme sugerido pela pesquisadora Sura Rozemberg de Lima (2010), ao modelo proposto por Linda Hutcheon, incluíssemos um quarto tipo de relação, tomando como referência um dos três tipos já existentes:

<b>CONTAR ← → CONTAR</b>
--------------------------

Assim, teríamos uma opção dentro do nosso escopo teórico que contemplaria e marcaria a transposição criativa de um gênero literário para outro como uma possibilidade dentro da área dos Estudos de Tradução. Este tipo de operação entre textos literários, embora não possua classificação própria que a categorize entre as teorias com as quais escolhemos trabalhar, encontra respaldo teórico no fato de que tanto Jacques Derrida quanto Gérard Genette e Linda Hutcheon consideram a *interpretação* um elemento chave e inerente ao processo tradutório e aos movimentos de deslocamento e ressignificação. Além disso, o pensamento desconstrutivista pós-estruturalista já nos permite conceber novas maneiras de pensar o processo tradutório para além do que já está tradicional e convencionalmente estabelecido. Portanto, é com base no posicionamento filosófico dos teóricos e estudiosos aqui convidados a dialogar conosco que concebemos a operação de transposição criativa envolvendo gêneros literários diferentes como uma forma de *tradução intergêneros*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

*“Muitos ruídos passaram a ocupar-lhe a mente agora na velhice; sussurram boas novas desta e daquela ilha, de pessoas espalhadas por aqui e ali, do passado e do presente. Alguns continuam correndo sem destino; outros já se aquietaram, pararam de vagar ao acaso, sua condição de isolamento mudando de volume e de forma. Com frequência, ela se sente cansada demais para colocar os ruídos em ordem, mas fica feliz em ouvi-los, para os transformar em histórias qualquer dia.”*<sup>98</sup> (WARNER, 1992, p.380)

A epígrafe acima, referente a um momento da personagem Serafine, constitui o último parágrafo de *Indigo*, e traduz à perfeição nosso sentimento no momento de finalização deste trabalho. Muitas questões surgiram ao longo de nossa trajetória nos últimos dois anos e permanecem sem resposta, pois não foi possível dispensar a elas a atenção que gostaríamos de ter-lhes dado durante o que, inicialmente, nos pareceu ser um período longo, mas acabou revelando-se tempo insuficiente para processar nossas inquietações. As questões pendentes encontram-se em suspensão, no ar, na mente, como ruídos, aguardando um novo momento para se expressarem; ruídos silenciados, mas temporariamente, pois sabem que em breve existirá um espaço para que possam se manifestar.

Apesar dos percalços ao longo do caminho, acreditamos ter conseguido atingir o objetivo desta pesquisa, que foi verificar, sob a perspectiva dos Estudos de Tradução e de Intertextualidade, de que maneira se configurou o processo de ressignificação e atualização do texto dramático clássico *A Tempestade* no romance contemporâneo *Indigo, or mapping the waters*. Para tanto, consideramos, principalmente, a leitura de elementos presentes nas duas obras e a análise das relações intertextuais nos dois textos, o que nos levou a considerar a mudança de gênero textual um elemento também importante para nossa análise. Foi com esta finalidade, que iniciamos nosso percurso mostrando, no primeiro capítulo, além de alguns aspectos biográficos de William Shakespeare, como o contexto no qual viveu e produziu suas últimas peças, em especial durante os anos de 1600 e 1610, contribuiu na construção do texto de *A Tempestade*. Para este levantamento, consideramos, em particular, aspectos da literatura e da dramaturgia vigentes na sociedade inglesa daquela época.

---

<sup>98</sup> Minha tradução de: “There are many noises in her head these befuddled days of her old age; they whisper news to her of this island and that, of people scattered here and there, from the past and from the present. Some are on the run still; but some have settled, they have ceased wandering, their maroon state is changing sound and shape. She’s often too tired nowadays to unscramble the noises, but she’s happy hearing them, to change into stories another time.”

A partir de uma revisão dos conceitos aristotélicos de comédia e tragédia, verificamos como, aos poucos, estas categorias clássicas foram se mesclando durante o período da Idade Média, de maneira que, já na Renascença, a quebra estilística permitiu a ascensão da nova forma de dramaturgia que surgiu, chamada de tragicomédia romântica. Este novo gênero dramático, reflexo artístico das transformações ocorridas no pensamento e no posicionamento filosófico daqueles que viveram o trânsito da Idade Média para a Renascença, foi adotado por William Shakespeare, que contribuiu para sua popularização. Vimos os critérios utilizados pela crítica especializada para reclassificar os textos dramáticos shakespearianos, a partir da adoção do modelo tragicômico por parte do dramaturgo, criando para eles uma nova categoria, a dos *romances*, da qual *A Tempestade* faz parte. Após um resumo da peça, vimos alguns dos principais textos que William Shakespeare possivelmente utilizou como ponto-de-partida para conceber a história de Próspero.

Ainda no primeiro capítulo, apresentamos a escritora Marina Warner, com uma breve biografia e dados acerca de sua produção literária e crítica, intensificada a partir da década de 1970. Consequentemente, seu lugar de fala é marcado por características de correntes filosóficas daquele período, como o pensamento pós-estruturalista e o pós-colonialismo. Em seguida, introduzimos o romance *Indigo, or mapping the waters*, apresentando alguns esclarecimentos acerca do seu título e um resumo da extensa trama. Finalizamos este momento de nossa dissertação expondo, da mesma forma como fizemos com William Shakespeare, alguns dos textos com os quais Warner optou por dialogar na construção de *Indigo*, sendo um deles o próprio texto dramático de *A Tempestade*, introduzindo alguns dos principais temas trabalhados e ressignificados pela autora no seu romance.

O segundo capítulo foi dedicado à análise baseada em cotejo, como forma de estabelecer, mais consistentemente, os vínculos que caracterizam *Indigo* como releitura contemporânea de *A Tempestade*. Vimos que texto dramático e romance aproximam-se por meio do deslocamento da ação da trama para uma ilha, após um evento meteorológico, e que as personagens shakespearianas Miranda, Caliban, Ariel e Sycorax encontram correspondência atualizada e explícita no texto de Warner, em personagens homônimas. Em face das questões envolvendo as escolhas feitas por Marina Warner, no sentido de promover o deslocamento de Miranda e Sycorax para o centro da narrativa e de dar voz ao sujeito colonizado representado por Caliban, uma ênfase maior foi dada à análise da atualização destas personagens. Já com relação a Próspero, o protagonista de William Shakespeare, percebemos que, apesar de não emprestar seu nome a nenhuma das personagens de *Indigo*, ele se encontra atualizado em Christopher “Kit” Everard, com quem compartilha traços similares.

Finalmente, em nosso terceiro e último capítulo, realizamos uma exposição teórica sobre os aspectos que poderiam caracterizar *Indigo* como uma tradução de *A Tempestade*. Inicialmente, trabalhamos com os conceitos derridianos de *rastros*, *diferença* e *suplemento* para refletir sobre como o processo tradutório já pode ser concebido de uma maneira que contrasta com a concepção clássica da atividade, levantando o questionamento acerca de crenças platônicas que comumente vem à tona na forma de ideais tradicionais e cristalizados, como os de fidelidade à origem, preservação da essência e busca por equivalência. Vimos como, através do pensamento desconstrutivista de Jacques Derrida, é possível reverter certos posicionamentos e libertar o tradutor para assumir novas posturas e possibilidades dentro de sua área de atuação, renovando, assim, procedimentos e reflexões.

Concluimos o terceiro capítulo com um questionamento sobre a possibilidade de uma nova modalidade de tradução, a que denominamos *intergêneros*. A questão surgiu dada a constatação de que, ao atribuir uma nova roupagem para *A Tempestade*, Marina Warner operou uma mudança de gênero literário, sendo este um tipo de um deslocamento que, inicial e aparentemente, não parecia ser contemplado pelas teorias das quais dispomos na área dos Estudos de Tradução. Verificamos, contudo, através de um olhar desconstrutivista e com base nos pressupostos teóricos de Gérard Genette e Linda Hutcheon, que existe um caminho possível em termos de referencial teórico que nos permite pensar a operação realizada por Warner como um trabalho de tradução.

Chegamos ao final de nossa dissertação, mas acreditamos ser este um final temporário, uma espécie de ponto de entroncamento. Descobrimos em *Indigo* e no trabalho crítico e literário desenvolvido por Marina Warner um rico e motivador objeto de estudo, o que despertou o desejo em dar continuidade à investigação de alguns aspectos que não puderam ser contemplados por esta pesquisa. Interessa-nos, por exemplo, aprofundar a questão da emergência das vozes feminina e colonizada, silenciadas ao longo de séculos, no romance com o qual trabalhamos aqui, estendendo a pesquisa para outros textos de Marina Warner, tanto críticos quanto literários. É do nosso interesse também descobrir se a escritora britânica estabeleceu diálogos com outros textos dramáticos de William Shakespeare além de *A Tempestade* e, em caso afirmativo, iniciar nova pesquisa com novo *corpus*. Estes objetivos serão materializados em breve, uma vez que faz parte de nossos planos dar prosseguimento à nossa jornada acadêmica, avançando para o doutorado.

Com esta dissertação, esperamos ter deixado uma pequena parcela de contribuição para a continuidade das discussões acadêmicas no campo dos Estudos de Tradução. É de nosso interesse ver o surgimento de novas propostas investigativas, e que novas reflexões

sejam levantadas para que o diálogo, dentro de nossa área de estudo, possa se manter aquecido e produtivo. Esperamos também que esta dissertação ajude, de alguma forma, a promover o trabalho de Marina Warner como uma nova possibilidade teórica e literária, em termos de pesquisa, nos campos dos Estudos Literários e de Tradução, assim como a permanência da obra de William Shakespeare como ponto-de-partida para novas e ricas experiências acadêmicas.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. IN: \_\_\_\_\_. *Aristóteles: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 2004.
- AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 271-291.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARBUDO, Maria Isabel. *Comédia*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=645&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=645&Itemid=2)>. Acesso em 15 jul. 2013.
- BONNICI, Thomas. *Sycorax and Serafine community building in Marina Warner's Indigo*. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/2218/1370>>. Acesso em 27 jun. 2013.
- CARAGEA, Mioara. *Metaficção historiográfica*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1572&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1572&Itemid=2)>. Acesso em 15 jan. 2014.
- CEIA, Carlos. *Logocentrismo*. Disponível em: <[http://edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=939&Itemid=2](http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=939&Itemid=2)>. Acesso em 15 jan. 2014.
- CLARK, Sandra. *The tempest*. Penguin Critical Studies. ISBN 0-14-077230-8. Londres: Penguin Books, 1988.
- COUPE, Laurence. *Marina Warner*. Coleção Writers and their work. ISBN 0-7463-0998-8. Reino Unido: Northcote House Publishers Ltd., 2006.
- CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's words: a glossary and language companion*. London: Penguin Books, 2002. p.576.
- DARDEAU, Denise. *Jacques Derrida: da linguagem à escritura, da escritura como transbordamento*. Disponível em: <[http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo3/Denise\\_Dardeau.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo3/Denise_Dardeau.pdf)>. Acesso em 15 jan. 2014.
- DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. IN: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.21-27.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Coleção Estudos, vol.16. São Paulo: Perspectiva, 2011.

*Fernando III, Sacro Imperador Romano-Germânico*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_III,\\_Sacro\\_Imperador\\_Romano-Germ%C3%A2nico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_III,_Sacro_Imperador_Romano-Germ%C3%A2nico)> Acesso em: 18 jan. 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsest: literature in the second degree*. Londres: University of Nebraska Press, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Shakespeare once again. IN: GEROULD, Daniel (Ed.). *Theatre theory: the major critical texts*. Nova Iorque: Applause, 2000. p. 278-287.

HELIODORA, Bárbara. A tempestade: introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances: teatro completo, volume 2*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009a. p. 1.495-1.500.

\_\_\_\_\_. Introdução geral. In: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances: teatro completo, volume 2*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009b. p. 09-11.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 483-503.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

KAMPS, Ivo. Travel Knowledge: European ‘Discoveries’ in the Early Modern Period. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Journal for Early Modern Cultural Studies*. vol. 1. número 2. Jul. 03, 2010. ISSN: 1553-3786.

KERMODE, Frank. A Tempestade. In: \_\_\_\_\_. *A Linguagem de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.405-427.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: KERMODE, Frank (ed.). *The Tempest*. The Arden edition of the works of William Shakespeare. Londres: Routledge, 1989. p.xi-xciii.

LANDAU, Sidney I (ed.). *Cambridge dictionary of american English for speakers of Portuguese*. Tradução de Claudia Berliner et al. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Sura Rozemberg de. *A verde-amarela noite de reis: a tradução do texto dramático de William Shakespeare para a narrativa ficcional de Luís Fernando Veríssimo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: \_\_\_\_\_. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and application*. London/ New York: Routledge, 2001.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida de bolso*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/08/15/72/>>. Acesso em 14 jul. 2013.

OTTONI, Paulo. A tradução da *différance*: dupla tradução e double bind. IN: \_\_\_\_\_. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2005. p.126-138.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011. p. 30-71.

Paratexto. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/paratexto>>. Acesso em 15 fev. 2014.

PARRINDER, Patrick. A sea change. *London review of books*, n. 4, v. 14, Fev. 1992. ISSN 0260-9592. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v14/n04/patrick-parrinder/sea-changes>>. Acesso em 24 jul. 2013.

RIBEIRO JR., W. A. *Poética, de Aristóteles*. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0589>>. Acesso em 20 jul. 2013.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: \_\_\_\_\_. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *O rei lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010b.

\_\_\_\_\_. The Tempest. IN: BULLEN, Arthur Henry (ed.). *The complete works of William Shakespeare*. Londres: CRW Publishing Ltd., 2009b. p.655-668.

SPARROW, Jennifer. Strategic Créolité: Caliban and Miranda after Empire. IN: *Literature and Racial Ambiguity*. Eds. Teresa Hubel and Neil Brooks. *Rodopi Perspectives on Modern Literature 27*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2002. 117-39.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Unesp, 2000.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WALCOTT, Derek. *A sea change*. Disponível em: <<http://newsgrist.typepad.com/underbell/2008/09/derek-walcott-a.html>>. Acesso em 17 ago. 2013.

WARNER, Marina. Indigo: mapping the waters. *Études Britanniques Contemporaines*, n. 5, Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier, Dez. 1994a. ISSN 1168-4917. Disponível em <<http://ebc.chez-alice.fr/ebc51.html>>. Acesso em 04 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. *Indigo, or mapping the waters*. New York: Simon & Schuster, 1992.

\_\_\_\_\_. Cannibal tales: the hunger for conquest. IN: \_\_\_\_\_. *Six myths of our time: little angels, little monsters, beautiful beasts, and more*. Londres: Vintage Books, 1994b. p.83-101.

\_\_\_\_\_. *Marina Warner on her writing*. Londres: Abr. 2010. Disponível em: <<http://www.marinawarner.com/about/mwonherwriting.html>>. Acesso em: 25 ago. 2013.

*Marina Warner Official Website*. Disponível em: <<http://www.marinawarner.com/home.html>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

## ANEXOS

### Anexo 1: poema *A Sea Change*, de Derek Walcott

#### A Sea Change

With a change of government the permanent cobalt,  
the promises we take with a pinch of salt,  
with a change of government the permanent aquamarine,  
with a reorganized cabinet the permanent violet,  
the permanent lilac over the reef, the permanent flux  
of ocher shallows, the torn bunting of the currents  
and the receding banners of the breakers.

With a change in government no change in the cricket's chirrup,  
the low, comical bellow of the bull, or  
the astonishing symmetry of tossing horses.

With a change in government the haze of wide rain  
which you begin to hear as the ruler hears the crowd  
gathering under the balcony, the leader who has promised  
the permanent cobalt of a change of government  
with the lilac and violet of his cabinet change.

