

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Lorena Ribeiro Ferreira

A TEMPESTADE: de Shakespeare a Atwood

Belo Horizonte

2020

Lorena Ribeiro Ferreira

A TEMPESTADE: de Shakespeare a Atwood

Versão final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Profa. Dra. Elen de Medeiros

Belo Horizonte

2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S527t.Yf-t

Ferreira, Lorena Ribeiro.

A Tempestade [manuscrito] : de Shakespeare a Atwood / Lorena Ribeiro Ferreira. – 2020.

98 f., enc. : il., color.

Orientadora: Elen de Medeiros.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. – Tempestade – Adaptações – Teses.
2. Atwood, Margaret Eleanor, 1939- - Semente de bruxa – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro inglês – Adaptações – Teses. 4. Ficção canadense – História e crítica – Teses. .I. Medeiros, Elen de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 822.33



Dissertação intitulada *A tempestade: de Shakespeare a Atwood*, de autoria da Mestranda LORENA RIBEIRO FERREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Elen de Medeiros

Prof. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG - Orientadora

Alexandre

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

André Luiz Dias Lima

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima - UFF

Maria Zilda Ferreira Cury

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Aparecida e José Manoel, meus maiores incentivadores, pelo apoio, amor e respeito à profissão e aos caminhos que escolhi. À minha avó Luiza, pelo amor incondicional, por ter sido minha primeira professora e inspiração de profissional das Letras. Aos familiares que acreditam e apoiam minha trajetória.

À minha orientadora Elen de Medeiros, por ter me acolhido como orientanda e por ter acolhido as minhas ideias, pela orientação, pela paciência e pelos ensinamentos valiosos, por ser um exemplo de professora e pesquisadora comprometida com a educação superior gratuita, pública e de qualidade.

Aos professores André Dias, Marcos Alexandre e Tereza Virgínia, por terem aceitado participar da banca examinadora deste trabalho e pela leitura atenta.

A todos os professores que encontrei pelo caminho, sobretudo, aos da pós-graduação, que exercem seu trabalho com dedicação e excelência. À FALE, ao Pós-Lit e à CAPES, pela estrutura e apoio que viabilizaram a realização desta pesquisa.

Aos amigos que fiz ao longo desses anos, pela companhia nos momentos solitários e pelas trocas valiosas. Aos amigos de longa data, pela torcida, apoio e amizade, mesmo quando a distância se fez presente.

À educação pública gratuita, democrática, inclusiva e de qualidade, que permitiu com que eu me tornasse a profissional que sou hoje.

Àqueles que nunca menosprezaram o poder da educação, do trabalho do professor, da pesquisa e da arte como ferramentas de transformação social.

A todos que cruzaram o meu caminho nesses anos e que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Todos têm interiormente uma ilha para se refugiar do próximo, mas nem todos sabem desfrutá-la.

A ilha preserva a liberdade pelo isolamento, o que não é a solução.

Carlos Drummond de Andrade

O avesso das coisas: aforismos

RESUMO

Uma característica marcante do gênio criativo de William Shakespeare é o gosto pela adaptação. Ao passo que ele transpôs histórias da sua e de outras culturas para a criação das suas peças e poemas, diversos outros autores adaptaram e continuam a adaptar as histórias do dramaturgo inglês. Um exemplo desse fenômeno é a escritora canadense Margaret Atwood, que transpôs o texto dramático *A tempestade* para o romance *Hag-seed*, na tradução brasileira, *Semente de Bruxa*. Sob a perspectiva do processo em questão, entendemos a obra inicial como referência para a obra final que, no entanto, adquire novas características e especificidades da linguagem com a qual trabalha, ao mesmo tempo que mantém um diálogo com a obra inicial. Compreende-se na articulação entre as duas linguagens artísticas em questão, dramática e narrativa, para além da mera construção fabular, os recursos de que são lançados mão nesse processo artístico novo. Desse modo, o escopo desta pesquisa consiste em reconhecer o processo de adaptação da peça para o romance e refletir acerca de seus procedimentos. Para tanto, esta dissertação ampara-se, sobretudo, na teoria da adaptação de Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2013), bem como nas teorias do teatro shakespeariano (BRADBROOK, 1968; FRYE, 1992; HELIODORA, 1997; KOTT, 2003) e do romance (CANDIDO *et al*, 2005; TODOROV, 2006).

Palavras-chave: adaptação; teatro; *mise en abyme*; William Shakespeare; Margaret Atwood.

ABSTRACT

A remarkable feature of William Shakespeare's creative genius is a taste for adaptation. While he transposed stories from his and other cultures to the creation of his plays and poems, several other authors have adapted and continue to adapt the stories of the English playwright. An example of this phenomenon is the Canadian writer Margaret Atwood, who transposed the dramaturgy *The tempest* into the novel *Hag-seed*, in the Brazilian translation, *Semente de bruxa*. From the perspective of this process, we understand the initial work as a reference for the final work that, however, acquires new characteristics and specificities of the language with which it works, while maintaining a dialogue with the initial work. It is understood in the articulation between both artistic languages in question, dramatic and narrative, beyond the mere construction of the fable, the resources that are used in this new artistic process. Thus, the scope of this research is to recognize the process of adaptation from the play into the novel and to reflect on its procedures. Therefore, this thesis is based mainly on the theory of adaptation by Julie Sanders (2006) and Linda Hutcheon (2013), as well as on the theories of the Shakespearean theater (BRADBROOK, 1968; FRYE, 1992; HELIODORA, 1997; KOTT, 2003) and the novel (CANDIDO *et al*, 2005; TODOROV, 2006).

Keywords: adaptation; drama; *mise en abyme*; William Shakespeare; Margaret Atwood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Capa da edição brasileira de <i>Hag-seed</i> | 66 |
| Figura 2 – Capa do romance <i>Hag-seed</i> | 67 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 8 |
| 1. A MAGIA DE SHAKESPEARE | 14 |
| 1.1. Poeta e dramaturgo de Stratford | 14 |
| 1.2. O lugar certo no momento certo | 16 |
| 1.3. O teatro elisabetano | 22 |
| 1.4. A poética presente em <i>A tempestade</i> | 31 |
| 2. NARRATIVAS À BEIRA DO ABISMO EM SHAKESPEARE E ATWOOD | 42 |
| 2.1. Famoso para além das palavras | 43 |
| 2.2. Pensando a adaptação <i>como adaptação</i> | 48 |
| 2.3. Algumas teorias da adaptação | 52 |
| 2.4. <i>A tempestade</i> , de Atwood | 56 |
| 2.4.1. “Absorto em estudos secretos” | 58 |
| 3. REVELANDO AS CAMADAS DO ROMANCE | 65 |
| 3.1. Adaptação à primeira vista | 65 |
| 3.2. O espelhamento de <i>A tempestade</i> | 68 |
| 3.2.1. Um convite à adaptação | 69 |
| 3.2.2. “Passado sombrio” | 71 |
| 3.2.3. A adaptação na adaptação ou um romance em abismo | 75 |
| 3.2.4. “Esses nossos atores” | 76 |
| 3.2.5. Entre ilhas e prisões | 80 |
| 3.2.6. Multiplicação dos desfechos | 82 |
| 3.2.7. O Bardo segundo Felix | 84 |
| 3.4. As camadas na reconstrução de <i>A tempestade</i> | 85 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 90 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 94 |
| SITES CONSULTADOS | 96 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Pois a hora chegou.
Pede o momento que me dê ouvidos:
Preste muita atenção
(William Shakespeare)¹*

A presente dissertação, intitulada “*A tempestade*: de Shakespeare a Atwood”, inscreve-se na área de concentração *Teoria da Literatura e Literatura Comparada* e na linha de pesquisa *Literatura, outras artes e mídias*. Os resultados dos estudos desenvolvidos durante o biênio 2018-2020, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), concernentes à pesquisa em evidência serão apresentados nos capítulos subsequentes. Em linhas gerais, propomos uma reflexão acerca do processo de transposição de uma determinada linguagem artística para outra; nesse caso, do texto dramático ao narrativo. Nosso *corpus* investigativo é composto, sobretudo, pelo romance *Hag-seed* (2016), de Margaret Atwood, uma adaptação do texto dramático *A tempestade*, de William Shakespeare. O texto dramático também integra esse *corpus*, à medida em que fazemos o cotejo entre as obras.

As motivações desta pesquisa correlacionam-se aos objetivos pretendidos com a sua realização. A princípio, elas surgem do anseio em dar continuidade aos estudos das adaptações de Shakespeare para diferentes gêneros e mídias, diferentes culturas e épocas. Buscamos retomar e ampliar as reflexões acerca das implicações da manutenção de um imaginário em torno dessa personalidade quase mítica. Notamos o quão importante é o papel das adaptações para que o dramaturgo e seu legado se mantenham vivos ao observar o prestígio que lhes é dado nas instituições mais renomadas vinculadas à sua vida e obra – a exemplo do *Globe Theatre*, em Londres, e do *Shakespeare’s Birthplace*, em Stratford-upon-Avon, sua cidade natal.

Na esteira das motivações da pesquisa, nossa reflexão perpassa o reconhecimento da complexidade da obra deixada pelo dramaturgo inglês. De fato, não se pode negligenciar as inúmeras obras exegéticas sobre ele e sobre o que há de mistério e fabuloso em seu teatro – desde o entendimento dele enquanto poeta que era, pelos usos estratégicos da linguagem por

¹ “The hour’s now come./ The very minute bids thee ope thine ear./ Obey and be attentive” (SHAKESPEARE, *A tempestade*, ato I, cena 2). Todas as traduções dos excertos pertencentes ao texto shakespeariano utilizadas nesta dissertação foram feitas por Barbara Heliodora na coleção *William Shakespeare: teatro completo*, da editora Nova Aguilar, 2016.

meio dos trocadilhos e dos jogos com a plasticidade da língua², até como mestre de cena, de alguém que conhecia e entendia muito habilmente as estruturas teatrais. Além de, claro, também ser tido como um dos maiores cânones ocidentais.

Considerando que estamos lidando com a adaptação de uma obra clássica, recuperamos o debate de Tereza Virgínia Barbosa, Jacyntho Lins Brandão e Matheus Trevisam (2009), no qual os autores defendem os clássicos como textos que, mesmo revisitados inúmeras vezes e também por essa razão, serão capazes de gerar ao leitor novas instigações em cada uma delas; um texto revisitado pode também servir de matéria-prima para a criação de outros textos, como acontece com as adaptações, em geral, e com o romance atwoodiano. O clássico nos permite refletir sobre o tempo presente, ao mesmo tempo em que nos possibilita estabelecer um diálogo entre o nosso tempo e a sociedade e os valores dos nossos antepassados, principalmente, no que diz respeito à literatura e às artes.

Muitas das obras que pertencem ao cânone literário são adaptações de textos ou acontecimentos anteriores, a exemplo de parte das peças shakespearianas, apropriações de histórias da cultura inglesa e de outras culturas para o teatro. Margaret Atwood revela-se ciente desse processo em entrevista ao crítico teatral J. Kelly Nestruck, do *The Globe and Mail*³, jornal de maior circulação e um dos mais importantes do Canadá. Na ocasião, a autora de *Semente de Bruxa* levanta questões pertinentes à nossa pesquisa nesse âmbito. A princípio, ela observa que muito do que conhecemos por literatura clássica pode ser considerado, nas suas palavras, como *fan-fic*, abreviação de *fan fictions*.

Faz-se oportuno problematizarmos a colocação de Atwood quanto à escolha do conceito *fan fiction*. De acordo com o *E-dicionário de Termos Literários da Universidade Nova de Lisboa*, o termo se refere a um “Gênero transformativo criado por autores ficcionais tendo por base obras ficcionais originais”⁴. Essencialmente, as *fan fictions* são criações de fãs a partir do universo ficcional da história que apreciam. No desenvolvimento desse método, as mesmas etapas que compõem o processo de adaptação são seguidas: a compreensão da história, sua reinterpretação, a escolha das perspectivas e, por fim, a criação de uma nova obra. Apesar da popularização do termo recentemente com a *internet*, “Algumas obras clássicas poderão ser

² O primeiro registro de diversas palavras e expressões da língua inglesa pode ser encontrado nas obras de Shakespeare.

³ Disponível em: <<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/margaret-atwood-rewrites-shakespeare-in-new-novel-hag-seed/article32295990/>>. Acesso em 29 de dezembro de 2019.

⁴ FANFICTION. In *E-dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. ISBN 989-20-0088-9, disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fanfiction/>>, consultado em 29 de dezembro de 2019.

consideradas como resultantes de um exercício semelhante a *fan fiction*, uma vez que tiveram origem em outras histórias a elas anteriores”⁵. Atwood brinca com o conceito na sua declaração, devido a essa similaridade entre os processos em questão e em função de os autores optarem, normalmente, por adaptar obras estimadas por eles, de modo similar aos aficionados na concepção de uma *fan fiction*. Ela ainda destaca um exemplo do fenômeno: “Nós temos a *Iliada*. Temos *Troilo e Cressida*, de Chaucer. E então temos *Troilo e Cressida*, de Shakespeare”⁶. É na esteira desse pensamento que observamos a presença de *fan-fics* também na narrativa atwoodiana: uma das etapas cumpridas pelas personagens do romance é a especulação acerca do prosseguimento da vida das personagens de *A tempestade*. Na entrevista, a ficcionista questiona: “Se você fosse Próspero, regressaria no barco com o mesmo homem que tentou matá-lo? [...] E, antes de fazê-lo, você descartaria suas armas mais potentes e seu espírito aéreo?”⁷⁸. Por meio do romance, obtemos alguns possíveis desdobramentos para essas questões. A utilização do termo pela autora, entretanto, nos parece uma estratégia para atrair o público leitor, considerando que apesar das semelhanças entre os conceitos, há de se ponderar o uso de “*fan-fiction*” para tratar de adaptações.

Para Cristiane Busato Smith (2008), essa prática disseminada entre Shakespeare e os seus contemporâneos pode ser explicada historicamente. Na sociedade elisabetano-jaimesca, a referência a outros textos era incentivada inclusive no ambiente escolar, na *grammar school*, através dos exercícios retóricos da *imitatio*, a imitação criativa. Certamente, tal prática aliada ao contato com os clássicos durante sua juventude, influenciaram uma das nuances do gênio criativo de Shakespeare, o gosto pela adaptação (SANDERS, 2006).

Muitas das histórias do dramaturgo foram, posteriormente, adaptadas para filmes, musicais, quadrinhos, e diversos outros gêneros e mídias. Grande parte dos adaptadores recorre aos textos canônicos ou que pertencem a um grupo de conhecimento compartilhado, como contos de fadas e lendas folclóricas na concepção das suas obras. Julie Sanders dedica um capítulo da sua obra *Adaptation and appropriation* (2006) a essa questão. A pesquisadora

⁵ FANFICTION. In E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN 989-20-0088-9, disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fanfiction/>>, consultado em 29 de dezembro de 2019.

⁶ “We have the *Iliad*. We have Chaucer's *Troilus and Cressida*. And then we have Shakespeare's *Troilus and Cressida*”. Tradução minha.

⁷ No excerto, Margaret Atwood se refere a Antônio, o primeiro a atentar contra a vida e o reino de Próspero. Ela faz também uma alusão aos livros de Próspero, as armas responsáveis pela sua magia, e a Ariel, o espírito que o auxiliava nas suas empreitadas.

⁸ “If you were Prospero, would you then get back on the boat with the same guy who tried to kill you? [...] And, before doing that, would you throw away your most potent weapons and dismiss your air spirit?”. Tradução minha.

argumenta que essas formas e gêneros mencionados fazem parte de um imaginário existente e dessa comunidade compartilhada, servindo como matéria-prima profícua às adaptações, em especial, por se tratarem de fontes conhecidas interculturalmente. Por um lado, tal fenômeno reforça o cânone literário; por outro, é um dispositivo que nos proporciona o contato com um Shakespeare diferente e, muitas vezes, renovado.

Nos interessa (re)pensar o cânone, em especial, o shakespeariano – suas ressignificações ao longo do tempo e seus desdobramentos no contexto contemporâneo por meio das adaptações. Somado a isso, buscamos pensar o papel exercido pelas adaptações enquanto dispositivo que possibilita a ressignificação, atualização e democratização dessas obras clássicas. Para entender o processo adaptativo de tal maneira, nos dedicamos a refletir a respeito do modo como Atwood organiza as camadas do romance concomitantemente à reconstrução do texto shakespeariano na adaptação.

O escopo desta pesquisa consiste em reconhecer e refletir acerca do processo de adaptação da peça *A tempestade*, de William Shakespeare, para o romance *Semente de bruxa*⁹, de Margaret Atwood. Para tanto, compreende-se na articulação entre as duas linguagens artísticas em questão, dramática e narrativa, além da mera construção fabular, os recursos de que são lançados mão nesse processo artístico novo. Assim, entendemos a obra inicial como referência para a obra final que, no entanto, adquire novas características e especificidades da linguagem com a qual trabalha, ao mesmo tempo que mantém certas características da obra inicial.

Nesse sentido, analisamos aspectos fundamentais para o drama shakespeariano no primeiro capítulo desta dissertação. A princípio, traçamos um panorama histórico da jornada de Shakespeare, do teatro elisabetano e shakespeariano e, enfim, analisamos a poética do autor no que diz respeito à peça que compõe o *corpus* investigativo desta pesquisa, circunstanciando elementos-chave para a compreensão da adaptação de Atwood. Para tal fim, nos amparamos essencialmente nas teorias do teatro e do teatro shakespeariano (BRADBROOK, 1968; GASSNER, 1974; HELIODORA, 1997; FRYE, 1992; KOTT, 2003; LEÃO e SANTOS, 2008; PAVIS, 2008; WILLIAMS, 2010; BERTHOLD, 2011).

No capítulo subsequente, nos dedicamos a estabelecer um diálogo entre ambas as obras que compõem nosso *corpus* investigativo, à luz da teoria da adaptação (SANDERS, 2006; HUTCHEON, 2013). Primeiro, destacamos as relações entre Shakespeare e o processo adaptativo. Traçamos, em seguida, um breve percurso histórico e teórico do procedimento em

⁹ Tradução brasileira da Editora Morro Branco da obra *Hag-seed*, da editora Hogarth Press.

evidência, bem como justificamos nossa escolha em analisar a narrativa atwoodiana *como adaptação*, ou seja, enquanto texto inerentemente palimpsestuoso, que mantém um diálogo com um texto anterior. Além disso, lançamos mão da comparação entre as personagens principais da peça, Próspero, e do romance, Felix, considerando que a construção do último suscita uma simbiose narrativa entre as obras, e a fim de iniciar o estudo dos seus denominadores comuns.

Por último, no terceiro capítulo, analisamos o texto atwoodiano enquanto resultado de um processo adaptativo, nos valendo, para além dos pressupostos teóricos sobre a teoria da adaptação, das teorias do romance (REUTER, 2002; CANDIDO *et al*, 2005; TODOROV, 2006), bem como da metaficção e do *mise en abyme* (DALLENBACH, 1989 e WAUGH, 2001). O estudo da teoria do *mise en abyme* se faz necessário por nos depararmos com uma adaptação dentro da adaptação em *Semente de bruxa*. A personagem principal do romance, Felix Phillips, é o elemento primário de conexão entre as obras. Através da história do diretor artístico do Festival de Teatro de Makeshiweg, reconhecemos a reconstrução da fábula no romance. Ele parece, na prática, viver o enredo da peça shakespeariana: é banido do seu reino, seu trabalho no teatro, através de um golpe articulado por seu assessor, logo após sofrer a perda da esposa, Nadia, e da filha, Miranda. Na sua correspondência com o jornal *Globe and Mail*, Atwood aponta clareza a respeito do efeito metaficcional gerado pela sua adaptação. Ela destaca ainda na entrevista que Phyllida Lloyd¹⁰ dirigiu uma produção feminina de *A tempestade*, ambientada em uma prisão. Em determinado momento desta encenação, a personagem que interpreta Próspero recebe um exemplar do livro *Semente de bruxa*. A escritora canadense aponta, então, uma nova camada meta-teatral conferida ao seu romance no contexto da produção inglesa.

Retomamos a epígrafe de abertura deste trabalho a fim de propor uma reflexão acerca da ilha de Felix por meio da elucubração de Carlos Drummond de Andrade nos seus aforismos. A princípio, no romance atwoodiano, o diretor teatral se refugia em uma cabana no interior, o que podemos considerar como sua ilha física. Lá, ele preserva a liberdade pelo isolamento, tem pouco contato com outras pessoas ou com o mundo exterior – seus diálogos mais profundos acontecem com o espírito da sua filha Miranda, a outra habitante do barraco além dele. Felix desfruta dessa insulação durante muito tempo. No entanto, como atesta Drummond em seu aforismo, o isolamento não oferece possibilidade de solução, ele aprisiona. O homem consegue se libertar dessa situação de cárcere após a representação da peça *A tempestade* em um centro prisional local com um elenco composto por detentos, concretizando sua vingança. Além de se

¹⁰ Diretora do musical *Mamma mia!* (1999) e do filme homônimo (2008). A produção de *A tempestade* em questão esteve em cartaz na casa de espetáculos Donmar Warehouse, na capital inglesa, em 2019. Disponível em: <<https://stanswarehouse.org/show/the-tempest/>> Acesso em dezembro de 2019.

libertar, ele conclui seu período de luto e, desse modo, liberta também o espectro de Miranda. Tal como Felix e Próspero, todos temos as nossas ilhas: um espaço onde projetamos nossos anseios e nossas angústias; a busca pelo (auto)conhecimento é o fator responsável pelo nosso desencarceramento.

Compreendendo os aspectos supracitados, desvelamos a construção das camadas do romance e refletimos sobre a presença do dispositivo do *mise en abyme* enquanto componente e aprofundador desses níveis. Assim, será possível estabelecer e compreender as relações entre a dramaturgia de Shakespeare e a narrativa de Atwood nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 1 – A MAGIA DE SHAKESPEARE

És vivo enquanto vivo for teu livro
(Ben Jonson)¹¹

Anseio por ouvir a sua história
(William Shakespeare)¹²

Nos tópicos que compõem este capítulo, delineamos um breve percurso histórico da jornada pessoal e da carreira de William Shakespeare, a fim de entender o desenvolvimento do seu teatro em relação ao contexto no qual estava inserido. Mais adiante, apresentamos as características fulcrais do teatro elisabetano, bem como aquelas que permitem distinguir o teatro shakespeariano desse fazer teatral. Finalizamos com uma análise da poética do dramaturgo em *A tempestade*, circunstanciando elementos fundamentais para a apreensão posterior do romance *Semente de bruxa* enquanto texto que carrega nuances do texto dramaturgic em evidência.

Para a sua construção, dialogamos sobremaneira com renomadas referências do cenário internacional e nacional, pesquisadores do teatro e, especialmente, do teatro shakespeariano. Dentre os estudiosos internacionais, destacamos Guy Boquet, Jan Kott, John Gassner, Margot Berthold, Muriel Clara Bradbrook, Northrop Frye, Raymond Williams e suas respectivas obras utilizadas para este estudo: *Teatro e sociedade* (1969), *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003), *Mestres do teatro* (1974), *História mundial do teatro* (2011), *Elizabethan stage conditions* (1968), *Sobre Shakespeare* (1992) e *Drama em cena* (2010); o diálogo se estende com pesquisadores brasileiros que se debruçam sob os estudos shakespearianos, a exemplo de Barbara Heliadora, na obra *Falando de Shakespeare* (1997), e dos autores reunidos no livro *Shakespeare, sua época e sua obra* (2008), organizado por Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos.

1.1. Poeta e dramaturgo de Stratford

A despeito de representar uma figura que já habita o imaginário ocidental, é essencial que se faça uma ambientação da época vivida por William Shakespeare para compreender as

¹¹ JONSON, Ben *apud* HELIODORA, 1997, p. 8.

¹² “I long to hear the story of your life” (SHAKESPEARE, *A tempestade*, ato V, cena 1).

relações entre a sua dramaturgia e o período no qual ela se insere. Conhecer o autor, sua época e propagar tais informações corrobora a eliminação de estereótipos que se difundiram a respeito dessa personalidade quase mítica, além de auxiliar no reconhecimento em torno da complexidade da sua obra; destacamos, nesse ponto, as inúmeras obras exegéticas sobre o que há de misterioso e fabuloso acerca da sua vida e do seu fazer teatral.

Não se deve considerar arcaico introduzir este texto com uma biografia do dramaturgo, sobretudo porque, mesmo falecido há mais de quatro séculos, sua obra e biografia continuam vivas, como prenunciou seu contemporâneo Ben Jonson no texto que serve de epígrafe a este capítulo. Ainda que estudemos Shakespeare em diálogo com o contemporâneo através das adaptações, não podemos perder de vista o Shakespeare histórico, justamente para usufruir dos benefícios que ambos nos trazem, respectivamente, “sua relevância para nosso próprio tempo” e “a investigação das convicções e dos valores das sociedades totalmente diferentes da nossa e a percepção de o que elas fizeram com estes” (FRYE, 1992, p. 13). Por último, como afirma a pesquisadora Cristiane Busato Smith,

Pode-se encarar a tradição dos estudos biográficos de Shakespeare como um projeto vivo e incompleto, pois informações importantes acerca da época em que ele viveu são descobertas a cada ano. (SMITH, 2008, p. 19)

Delineando uma breve biografia de Shakespeare, também conhecido como Bardo ou Cisne de Avon¹³, destacamos seu nascimento em Stratford-upon-Avon, pequena cidade situada a aproximadamente cento e setenta quilômetros ao noroeste da capital inglesa, atravessada pelo rio Avon. É certo que ele tenha nascido em abril de 1564 e, apesar de não sabermos a data acurada do nascimento, há registros do seu batismo no dia 26 desse mês. Ficou convencionado o dia 23 de abril para o seu nascimento, visto que Shakespeare viria a morrer, cinquenta e dois anos mais tarde, na mesma data e em função de ser o dia dedicado ao santo padroeiro da Inglaterra, São Jorge (SMITH, 2008).

Em Stratford, ele pertencia a uma família economicamente estável. Afora as ocupações de luveiro e comerciante, seu pai desempenhou funções públicas significativas na sociedade stratfordiana, como conselheiro do burgo, juiz de paz e grão-bailio, ofício semelhante ao de um prefeito. Tudo isso possibilitou a William frequentar a *Petty School*, um tipo de escola primária,

¹³ Epítetos comumente utilizados para se referir a Shakespeare. “Bardo” faz uma referência aos antigos poetas, aedos e contadores de histórias, enquanto “Cisne de Avon” possivelmente alude à sua elegância, tal qual a de um cisne, e à sua cidade natal, Stratford-upon-Avon.

e a *Grammar School*, escola elementar de humanidades correspondente ao ensino fundamental e médio (SMITH, 2008).

Na sua juventude, a situação econômica da sua família se torna precária, inviabilizando a formação acadêmica do rapaz. O fato de não ter se graduado e, ainda assim, ter sido bem-sucedido logo no início da sua carreira, desperta a repulsa de alguns dos seus contemporâneos que frequentaram a academia e que já escreviam há mais tempo, os chamados *University Wits*, ou sábios universitários, dentre eles Christopher Marlowe e Robert Greene¹⁴ (GASSNER, 1974). A ausência de um diploma é, também, um dos motivos que levaram à contestação da existência de Shakespeare no século seguinte, através do movimento denominado anti-stratfordiano, o qual “[...] revela a descrença de que um autor de classe média e que não frequentou a universidade possa ter sido o maior poeta inglês” (SMITH, 2008, p. 21). De acordo com Smith (2008), essa teoria não se sustenta, posto que o trabalho dos biógrafos e pesquisadores comprovou e evidenciou a existência do autor através de documentos públicos, das referências que foram feitas a ele, dos manuscritos, e das inscrições no *Stationer’s Register*, livro de registro das peças que seriam publicadas.

1.2. O lugar certo no momento certo

Há um período nebuloso na vida de Shakespeare, compreendido entre 1578 e 1592, em que pouco ou nada se sabe sobre o autor, são os chamados “anos perdidos”. Em algum momento dessa temporada, ainda jovem, ele deixa a pequena cidade de Stratford-upon-Avon e migra para Londres, possivelmente em busca de oportunidades. Naquela época, Shakespeare já havia se casado com Anne Hathaway aos dezoito anos, tinha filhos e sua família enfrentava problemas financeiros. Por volta de 1590, não se sabe o ano exato, ele se encontra na capital inglesa, trabalhando como ator, produtor e dramaturgo. Exercer tais funções complementarmente confere a Shakespeare uma consciência mais ampla sobre o palco, o teatro e o público que o assistia.

No início da sua carreira no teatro, o jovem William trabalhou na Companhia de Lord Strange, que mais tarde veio a se tornar a Lord Chamberlain’s Men, a companhia teatral favorita da rainha Elisabete (BRADBROOK, 1968). De acordo com Margot Berthold (2011), os atores profissionais já desfrutavam de segurança na sociedade elisabetana quando Shakespeare chega

¹⁴ Através dessa crítica de Robert Greene, temos as primeiras notícias de Shakespeare em Londres.

a Londres. No entanto, não podemos afirmar que gozavam desse direito em sua plenitude, uma vez que fazer parte de uma companhia era sinônimo de proteção financeira e legal para os profissionais do teatro. Como constatado pela autora:

Os nobres patronos conferiam às companhias de atores que patrocinavam não somente a licença para atuar, mas com muita frequência seu próprio nome principesco. Davam-lhe proteção legal, grandemente necessária aos atores naquela época, dada a hostilidade do clero puritano. (BERTHOLD, 2011, p. 313)

Tal hostilidade do clero acarretou inclusive a perda de registros acerca da forma do teatro e do palco elisabetano e, diante disso, esses estudos são retomados apenas ao final do século XIX (HELIODORA, 2008). Embora não afete diretamente o entendimento da maioria das peças shakespearianas, o conhecimento do palco elisabetano engrandece as pesquisas sobre o fazer teatral do dramaturgo e a visualização de como essas peças eram representadas na sua época. Para Muriel Clara Bradbrook (1968, p. 54), “O risco é maior no caso das últimas peças [...]. Essas peças são difíceis de conceber, exceto nos termos do palco shakespeariano”¹⁵. Dessa maneira, além de constituir elemento fundamental para o objetivo que almejamos alcançar, o estudo do palco elisabetano nos auxiliará na concepção do imaginário de *A tempestade*, última peça que Shakespeare escreveu sem a colaboração de outro(s) dramaturgo(s).

Dentre as tentativas da Igreja em cessar a atividade teatral, evidenciamos também a investida no fechamento dos teatros. Nesse ponto, é importante salientar que no ano de 1576 foi construído o primeiro prédio público com o intuito único de apresentação de peças teatrais, o “Theatre”, e que Londres foi a única cidade daquele tempo a ter edifícios com tal finalidade. A construção desses locais foi, para Stephen Orgel, “[...] um marco na história do teatro elisabetano, pois, até então, ‘o conceito de teatro não incluía o sentido de lugar’, e o teatro passou a ser visto como ‘uma parte visível e estabelecida da sociedade’” (SANTOS, 2008, p. 169).

De fato, os puritanos, membros da Igreja e administradores municipais, conseguiram com que alguns teatros fossem fechados, aqueles que ficavam dentro dos limites dos muros que cercavam a cidade de Londres. Intencionalmente, James Burbage, construtor do “Theatre”, escolheu fundar sua casa de espetáculos na região do Shoreditch, fora dos limites das muralhas londrinas – local situado nas chamadas *liberties*, e que, portanto, não estava submetido à

¹⁵ “The risk is greatest in the case of the later ones [...]. These plays are difficult to conceive of except in terms of Shakespeare’s stage” (BRADBROOK, 1968, p. 54). Tradução minha.

jurisdição londrina. Com o passar do tempo, outros teatros foram construídos nas *liberties* e próximos às margens do rio Tâmis¹⁶, dentre os quais “The Rose”, construído por Philip Henslowe em 1587, “The Swan”, fundado por Francis Langley em 1595 (cf. BERTHOLD, 2011) e “The Globe”, quinto teatro público a ser construído em Londres, em 1599.

O *Globe* figura entre as conquistas de Shakespeare ao longo de sua vida profissional e pessoal. Após Burbage ter tido a licença de uso do local onde se situava o *Theatre* cassada, o dramaturgo e outros membros da companhia reúnem os materiais utilizados na construção desse primeiro teatro e os levam para outro terreno, às margens do Rio Tâmis, em uma região exterior às *liberties*, para construir o *Globe* (HELIODORA, 2008). Posteriormente, a companhia Lord Chamberlain adquire o *Blackfriars*, casa de espetáculos privada, e começa a utilizá-la a partir do ano 1609 (BRADBROOK, 1968). Muito provavelmente a maioria das peças do Bardo foi pensada para encenação no *Globe*, enquanto as últimas foram escritas para o *Blackfriars* ou para a representação em festivais na corte. Todavia, a concepção do palco permanece basicamente a mesma dos anteriores.

Quando pensamos no teatro shakespeariano, geralmente o associamos ao teatro *Globe*, porém, não podemos esquecer que *A tempestade*, em especial, foi representada em festivais na corte e no teatro *Blackfriars*. Tochas e velas já eram recurso empregado nas peças encenadas naquele teatro para indicar e ambientar as cenas noturnas (WILLIAMS, 2010), mas neste último eram utilizadas extensivamente, de modo especial nas peças que continham cenas de magia, como a que trabalhamos. Ao contrário do *Globe*, o *Blackfriars* era um teatro mais intimista e restrito não somente por ser um ambiente fechado e menos espaçoso; o público que o frequentava era majoritariamente mais elitista se comparado ao público do *Globe*, uma vez que pagava valores mais significativos para assistir aos espetáculos noturnos à luz de velas (HELIODORA, 2016). Sob essa perspectiva, e de acordo com a introdução geral à tradução brasileira das comédias e romances¹⁷, Barbara Heliodora (2016) reitera que *A tempestade*, uma das peças romanescas de Shakespeare, foi pensada para espectadores das classes aristocráticas.

A hostilidade da Igreja em relação à atividade teatral e a perseguição das autoridades não era o único obstáculo enfrentado pelos profissionais do teatro naquele tempo e esse movimento contra o teatro não era exclusivo da igreja ou do governo. Northrop Frye (1992) observa que “Há um certo tipo de mentalidade burguesa, geralmente aquela dominada pela ética

¹⁶ Região onde se concentravam as atividades de entretenimento do povo na tentativa de escapar das restrições da jurisdição londrina: além das casas de espetáculos, lá estavam também as arenas de duelo de touro e urso (*bull baiting* e *bear baiting*, respectivamente).

¹⁷ Gênero das peças *Péricles*, *Cimbeline*, *Conto de inverno* e *A tempestade*.

do trabalho, que considera o ato de frequentar teatro uma perda de tempo pernicioso, e havia muito disso na Londres de Shakespeare” (p. 23). Somado a isso, a peste bubônica, até então endêmica, afetava a vida teatral da cidade: durante os períodos de surto, os teatros eram obrigatoriamente fechados para que não houvesse aglomeração de pessoas. Em uma das epidemias da doença entre 1592 e 1593, que acarretou a interrupção das atividades teatrais, Shakespeare recusou-se a viajar em turnê pelo interior como ator para dedicar-se à escrita de poemas, conforme explica Heliodora (1997). Como resultado,

Escreveu ele então dois longos poemas adequadamente elaborados sobre a mitologia clássica e com pitadas de erotismo, que fizeram sucesso e lhe valeram do conde de Southampton, a quem foram dedicados, o bastante em dinheiro para entrar de sócio da companhia teatral dos Lord Chamberlain’s Men, com a qual passaria toda a sua vida profissional, a partir do momento da reabertura dos teatros. (HELIODORA, 1997, p. 9)

De acordo com a pesquisadora (HELIODORA, 1997), ele assim o fez em virtude de não ser possível consolidar-se enquanto poeta e dramaturgo naquele momento apenas através da composição dos textos dramáticos. Aos poucos, Shakespeare conseguiu obter uma posição respeitável na sociedade e manteve boas relações até mesmo com a rainha Elisabete I, encenando peças na corte eventualmente, a exemplo do que acontecia em outros lugares sob regime monárquico¹⁸. Das peças que foram encenadas na corte durante festivais figuram *Sonho de uma noite de verão* e *A tempestade*, que foram revisadas especialmente para essas ocasiões¹⁹ (BRADBROOK, 1968).

O dramaturgo conservou o relacionamento amigável com a realeza mesmo após a morte da rainha. Com a ascensão do rei Jaime I, a companhia passou, então, a se chamar “King’s Men”²⁰ e a ser patrocinada pelo monarca – as companhias mudavam de nome constantemente devido a essa rotatividade de patrocinadores. À vista disso, notamos que Shakespeare viveu sob o reinado de dois monarcas: a rainha Elisabete I, a última da dinastia Tudor, no período que chamamos de elisabetano ou isabelino, e do rei Jaime I, o primeiro representante da dinastia Stuart²¹, no período denominado jaimesco. Ambos os governantes reconheciam a relevância política do teatro; temos notícia de que “Elisabete I foi uma entusiasta promotora de espetáculos

¹⁸ Na França, por exemplo, os dramaturgos Racine e Molière disputavam as atenções do rei Luís XIV.

¹⁹ “In addition, his plays were often given at Court during festivals, and some of them (*A Midsummer Night’s Dream* and *The Tempest* in particular) were written or revised for special occasions” (BRADBROOK, 1968, p. 29-30).

²⁰ Homens do rei.

²¹ Ver mais sobre o Absolutismo Inglês em: ANDERSON (2004).

públicos [...]. Jaime I, por sua vez, manteve os festivais” (HELIODORA, 2008, p. 112). Se, por um lado, a atividade teatral enfrentava a hostilidade do clero puritano, como afirma Berthold (2011), por outro, era protegida pela realeza. Relacionar-se com a corte era, sem dúvidas, uma forma de o teatro se manter.

No entanto, a proteção da realeza não garantia plena liberdade para a atividade teatral do período, visto que toda a produção passava pelo crivo de dois diferentes censores: a do *Master of the Revels*, ou mestre de cerimônias, que determinava se os textos poderiam ser encenados, e a de um outro censor que determinava quais desses textos poderiam ser publicados, exercida por membros da Igreja, como o Arcebispo de Canterbury e o Bispo de Londres (SANTOS, 2008). Conforme observa Berthold (2011), o mestre de cerimônias, inicialmente, supervisionava as festividades da corte. A partir de 1581, suas funções foram estendidas à atividade teatral. Essa censura foi revogada apenas recentemente, no ano de 1968, pela rainha Elisabete II. Berthold ressalta ainda que:

O serviço de controle real foi duplamente opressivo para o teatro elizabetano do final do século XVI, pois o Conselho Municipal (Common Council) de Londres sentiu-se preterido em seus direitos de censura, e estipulou, de sua parte, restrições. Não poderia haver espetáculos aos domingos, e jamais quando houvesse perigo de peste; fez também objeções às desordens decorrentes de apresentações em “estalagens, havendo aposentos e lugares secretos anexos a seus palcos abertos e galerias”. (BERTHOLD, 2011, p. 317)

Todavia, Shakespeare driblou a repressão lançando mão de “[...] recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças” (CAMATTI, 2008, p. 140). Essa alternativa apresentou-se viável em função de parte das peças ser escrita em versos, possibilitando a inserção de metáforas, por exemplo, e revelando uma significação evidente e uma subjacente (FRYE, 1992). Ele assim procedeu inclusive para atrair e manter o público diverso que assistia aos seus espetáculos, já que muitos desses espectadores possuíam posição contrária aos preceitos políticos e religiosos daquele período. A censura foi somente um dentre os obstáculos enfrentados por Shakespeare e seus contemporâneos; enumeramos e retomamos, agora, os demais: perseguição das autoridades municipais, censura, perseguição e preconceito da Igreja e de parte da classe burguesa em relação à atividade teatral e as epidemias de peste bubônica.

Por outro lado, tais obstáculos serviram de adubo para fertilizar o solo do cenário teatral, principalmente em relação ao teatro shakespeariano. A despeito desses empecilhos, podemos afirmar que Shakespeare estava no lugar e momento frutíferos para o desenvolvimento do seu

fazer teatral. Ele chega a uma Londres cosmopolita, cuja população aumentava cada vez mais e na qual poderia captar distintas referências ao mesmo tempo: o velho, o novo, o sujo, o suntuoso, as disputas religiosas entre católicos e protestantes e as disputas políticas, elementos dignos de reflexão e de serem representados no teatro que se cruzavam no cenário londrino. Para Marlene Soares dos Santos (2008, p. 167), “[...] Shakespeare ainda teve a seu favor o fato de estar no lugar certo na hora certa: a cidade de Londres das eras elisabetana (1558-1603) e jaimesca (1603-1625), quando a Inglaterra começou a prosperar e se projetar no cenário mundial”. E não só o fluxo de referências era intenso, mas o fluxo de pessoas. Londres era a maior cidade da Europa, recebia muitos turistas estrangeiros e um dos motivos que lá os atraía era o teatro (SANTOS, 2008).

O desencadear de uma série de acontecimentos contribuiu para que o momento fosse propício para o teatro shakespeariano²². Antes do surgimento do teatro denominado elisabetano, as encenações eram essencialmente religiosas, com fins didáticos, e aconteciam sob carroças ou carros-palco e nas celebrações da igreja, geralmente nas festividades da Páscoa e de *Corpus Christi*. Com a proibição da representação desse tipo de peça, os autores tiveram que se reinventar, criando diferentes dramaturgias para os seus repertórios. Nesse sentido, o teatro resistiu

[...] graças às trupes itinerantes que percorriam o país, representando pequenas peças laicas e religiosas e, também, graças aos educadores que consideravam o teatro uma excelente ferramenta didática para ensinar latim e moral para os seus alunos. (SANTOS, 2008, p. 168)

Posteriormente e ainda como consequência da proibição da encenação das peças religiosas, o teatro passa a ser dependente, em boa parte, da bilheteria arrecadada. Surgem novos textos dramáticos e os profissionais do teatro, atores, dramaturgos e companhias, vivenciam uma maior rivalidade no meio artístico, em virtude da necessidade de suprir a crescente demanda do teatro (SANTOS, 2008)²³. Bradbrook (1968) nos certifica dessa crescente produção teatral ao afirmar que “[...] a companhia de Shakespeare apresentava uma peça diferente todo dia e uma nova peça era produzida todo mês mais ou menos”²⁴ (p. 108).

Somado a isso, o teatro era uma das poucas opções de entretenimento do povo londrino ao lado dos combates sangrentos de ursos e de touros nas arenas. Naquela época, os livros não

²² No próximo tópico, estabelecemos as nuances do teatro elisabetano e do teatro shakespeariano.

²³ Ver mais no tópico 1.3. O Teatro Elisabetano.

²⁴ “Shakespeare’s company played a different play every day and a new play was produced every month more or less” (BRADBROOK, 1968, p. 108). Tradução minha.

eram acessíveis e boa parte dos londrinos não era alfabetizada – aproximadamente metade da população, que correspondia ao mais alto índice de alfabetização na Inglaterra (HELIODORA, 2008; SANTOS, 2008). Reiteramos que além dos londrinos, muitos turistas viajavam para a capital inglesa em busca de entretenimento, em especial do teatro. Os atores, dramaturgos e outros artistas, portanto, precisavam buscar profissionalização e formas eficazes de cativar o público, que se submetia a diversas intempéries (chuva, sol e etc.) a fim de assistir aos espetáculos nos edifícios a céu aberto e em pé durante horas.

Um último aspecto oportuno para o desenvolvimento do teatro shakespeariano foi a invasão normanda de 1066. O acontecimento motivou o surgimento do inglês medieval, que viria a ser “[...] o instrumento da verdadeira popularização dessa dramaturgia, anteriormente apresentada dentro das igrejas e em latim” (HELIODORA, 1997, p. 3). Justamente por se encontrar na sua fase inicial de desenvolvimento, a língua inglesa se mostrava “[...] extremamente plástica, e receptiva à criação e importação de novos vocábulos” (SANTOS, 2008, p. 170). Temos notícia de que Shakespeare desfrutou sobremaneira dessa plasticidade da língua, graças a isso diversas palavras e expressões foram registradas pela primeira vez nas obras do dramaturgo²⁵.

Enfim, retomando a afirmação de Heliadora, em *Falando de Shakespeare*: “Se o indivíduo fosse única e exclusivamente produto do meio, naturalmente a época elisabetana, por exemplo, teria fornecido à humanidade não um, mas dúzias de William Shakespeare” (1997, p. 3). Em outras palavras, o gênio criativo do dramaturgo fez com que ele se sobressaísse em meio aos seus contemporâneos, sobretudo ao apropriar-se de textos já existentes, tornando-os originalmente seus e, por conseguinte, complexificando a tradição da adaptação. Foram inúmeros os fatores que propiciaram um desenvolvimento frutífero da arte do dramaturgo e, apesar de suas obras serem consideradas universais – e muitos atribuem seu sucesso a esse fator –, não se pode negar que Shakespeare é produto do seu tempo e do seu país.

1.3. O teatro elisabetano

Neste tópico, destacamos características marcantes do teatro elisabetano comuns à dramaturgia shakespeariana. O teatro shakespeariano se encontra inserido na era elisabetana e

²⁵ Uma das primeiras sessões da exibição da *Shakespeare's birthplace*, exibe as mais famosas dentre essas expressões.

é, portanto, uma das manifestações da atividade teatral desse período. Todavia, em alguns aspectos, a obra de Shakespeare se difere das dos seus contemporâneos – o Bardo não lança mão de muitas técnicas recorrentes nesse período e, quando o faz, ele as complexifica, além de se valer de alguns recursos inovadores em relação aos demais dramaturgos. Nesse sentido, pretendemos, a princípio, demarcar a transição histórica do teatro medieval ao renascentista, bem como as características do teatro elisabetano presentes no shakespeariano e aquelas nas quais o dramaturgo optou por outras alternativas. Propomos essa discussão antes de analisar, no tópico subsequente, a poética de *A tempestade* e para que seja possível discutir, sobretudo, a manifestação dessas características na adaptação que Margaret Atwood fez da obra em questão.

O período que antecede o Renascimento e, por conseguinte, o teatro elisabetano, conhecido por Idade Média, era marcado pela tutela da igreja como mentora intelectual e artística, regendo e circunstanciando os debates e as produções à esfera divina. Ao final do século XV, ocorre uma transição de modo de pensamento da perspectiva medieval para a perspectiva renascentista. Essa transição não ocorre radicalmente, pelo contrário, leva tempo, justificando boa parte dos conflitos do Renascimento serem advindos ainda de um certo arraigamento ao pensamento medieval, em especial pela tutela da igreja em diversos campos culturais e artísticos, e sobretudo no seio da própria monarquia. Em certa medida, no Renascimento teremos uma mudança significativa no modo de pensar, considerando que é a partir de então que o homem passou a figurar na centralidade dos debates, sendo visto como indivíduo e não mais como sujeito passivo à vontade divina. Tal qual reitera Berthold (2011, p. 269), “[...] as duas molas propulsoras da Renascença foram a liberação do individualismo e o despertar da personalidade”²⁶. Isso foi severamente marcado pela Reforma Anglicana na Inglaterra e pela Reforma Protestante na Europa continental.

Na Inglaterra, a tradição teatral originou-se por volta do século X, quatrocentos anos antes do início da jornada de Shakespeare, com o drama litúrgico, e tinha o repertório composto por peças religiosas de cunho didático e/ou comemorativo relacionadas às festividades da Páscoa ou de *Corpus Christi* (HELIODORA, 1997). As encenações aconteciam em cima de carroças, nos chamados carros-palco. Havia uma fila com os carros, como em uma procissão, e cada um deles constituía uma estação, ou seja, funcionavam de modo semelhante às sequências dramáticas. Berthold (2011), ao falar sobre o teatro na Idade Média, reconstitui as procissões teatrais na Inglaterra:

²⁶ A autora evoca o historiador da arte e da cultura suíço Jacob Burckhardt ao assegurar tal informação.

À frente da fila de carros, a cavalo ou a pé, vinha o expositor, que informava ao público reunido nas diferentes estações cênicas o significado e o curso da apresentação que ocorreria. As representações eram dirigidas pelo chamado *conveyor* (condutor), que dava o sinal para o início da peça, atuava como ponto e, no final, fazia com que seu carro seguisse adiante, de acordo com o programa. Em geral, o *conveyor* era um membro da corporação que havia financiado a encenação e os atores de um cortejo específico. Constituíam um ponto de honra para cada classe de artesãos participar dos autos dos mistérios de sua cidade. O dinheiro corria solto, e nenhuma economia era feita. (BERTHOLD, 2011, p. 231)

Quando esses atores-artesãos decidem se profissionalizar, eles abandonam as corporações das quais eram membros, mas mantêm os carros-palco, utilizando-os também como camarim, meio de transporte e abrigo. Entretanto, eles foram impedidos pela igreja de continuar encenando os textos bíblicos que um dia fizeram parte do seu repertório, em função de não serem mais membros das corporações (HELIODORA, 2008).

Com a sequência de acontecimentos da transição desse momento até a encenação nos palcos dos edifícios teatrais um novo fazer teatral começava a irromper-se, “[...] os atores e os espetáculos precisaram ser aprimorados, já que a atividade teatral perdia a plateia cativa das comemorações religiosas, e passava a viver, como até hoje, da bilheteria” (HELIODORA, 2008, p. 66). Além do mais, esses profissionais necessitaram buscar lugares alternativos para a encenação das suas peças. Nesse contexto, encontraram como solução a representação ainda em cima dos carros-palco, nos pátios das hospedarias, visto que o fluxo de pessoas, viajantes e imigrantes era grande em Londres naquele momento e, por consequência, esse fluxo intenso poderia fazer o teatro ser notado, sobretudo, nas hospedarias. A transição dos pátios das hospedarias à construção da primeira casa de espetáculos aconteceu sem delongas, mas há, decerto, outras reminiscências do teatro medieval no teatro elisabetano.

Notamos que, com a proibição da encenação dessas peças bíblicas, o teatro precisou ser reformulado para suprir novas demandas e resistir às proibições da igreja. Como consequência disso, o palco passa por mudanças, novas dramaturgias são concebidas e técnicas relacionadas ao universo teatral e sua profissionalização são adquiridas, uma vez que os atores do teatro medieval eram amadores. A partir dessas reformulações e após o período de transição supracitado, irrompe um novo pensamento teatral: o teatro elisabetano ou teatro isabelino. Veremos a seguir as heranças deixadas pelo teatro medieval para o fazer teatral no qual Shakespeare trilhou seu caminho, assim como as suas inovações, ou seja, as especificidades dos teatros elisabetano e shakespeariano.

Com o surgimento do teatro elisabetano, o palco, evolução significativa para o entendimento desse teatro, se torna fixo e muda de espaço – transferido do pátio das hospedarias para um lugar construído com intuito único e exclusivo de apresentação das companhias teatrais, os primeiros edifícios teatrais, passando a constituir o cenário da cidade. Ao pesquisarmos acerca do palco elisabetano, notamos de maneira recorrente o adjetivo “neutro” para caracterizá-lo (HELIODORA, 1997). Se embarcamos nos primórdios desses estudos, observamos que Bradbrook (1968) traça um panorama da crítica e pesquisa do teatro elisabetano, em especial do seu palco. Na obra, a autora justifica a suposta “neutralidade” que, segundo ela, seria a “característica principal” do palco elisabetano:

Os Gregos, enquanto empregavam um fundo neutro, foram amarrados pela presença do coro, que serviu como um corpo localizador, e impuseram uma forma modificada das unidades. O palco elisabetano era livre de qualquer sugestão particular de localidade [...]. O palco tinha propriedades, mas nenhum cenário; as árvores do popular pomar ou o bosque, reais ou não, devem ter proporcionado uma ilusão bastante fina, e essa foi certamente a cena mais elaborada do estágio inicial. (BRADBROOK, 1968, p. 30)²⁷

Mais adiante, Bradbrook (1968) faz outras ponderações sobre a neutralidade do palco elisabetano. A pesquisadora relaciona tal característica à flexibilidade, assegurando que essa neutralidade não foi um fator limitante e que, pelo contrário, “A nudez do seu palco forçou todos os bons dramaturgos a desenvolver um conjunto altamente pessoal de convenções”²⁸ (BRADBROOK, 1968, p. 123). De fato, o palco elisabetano conferia aos dramaturgos a possibilidade de ousar nos seus espetáculos por ser flexível e versátil; porém, acreditamos que atribuir esses benefícios à uma suposta neutralidade pode gerar um equívoco levando-nos a pensar que a ausência de cenário seja o fator responsável por essa neutralidade ou que o espaço do palco seja carregado de imparcialidade.

A versatilidade do espaço em questão reside, sobretudo, nas múltiplas possibilidades e nos recursos que possuía, tais como palco interior, palco superior, acessos laterais, portas e alçapões que poderiam ser explorados de diversas maneiras e isso compensava, em certa

²⁷ “The Greeks, while they employed a neutral background, were tied by the presence of the chorus, which served as a localising body, and imposed a modified form of the unities. The Elizabethan stage was free from any suggestions of particular locality [...]. The stage had properties but no scenery; the trees of the popular orchard or woodland set, whether real or not, must have provided rather thin illusion, and this was certainly the most elaborate scene of the early stage” (BRADBROOK, 1968, p. 30). Tradução minha.

²⁸ “The bareness of their stage forced all good dramatists to evolve a highly personal set of conventions [...]” (BRADBROOK, 1968, p. 126). Tradução minha.

medida, o fato de os elementos cênicos não serem assim tão elaborados. Temos notícia, segundo Bradbrook (1968), de que Shakespeare não fazia uso indiscriminado desses artifícios e de que era cauteloso quanto às suas escolhas nesse quesito, diferindo-se dos seus contemporâneos. Muito provavelmente o uso dos efeitos provenientes dos mecanismos do palco, assim como de outras técnicas, se aperfeiçoaram ao longo da sua carreira. O dramaturgo optou por efeitos alternativos para gerar diferentes emoções na peça e, por conseguinte, na plateia, a exemplo da substituição de entradas grandiosas por entradas mais cautelosas. (BRADBROOK, 1968).

Alguns desses efeitos eram concebidos através do uso das cores ou da escolha de determinados figurinos. Bradbrook (1968) pondera que “[...] provavelmente um certo tipo de vestido indicava que um ator seria invisível para o resto dos atores, pois ouvimos que ‘os vestidos são invisíveis’, e roupas especiais eram fornecidas para fantasmas”²⁹ (p. 110) – o figurino que caracterizava a invisibilidade se aplica a Ariel, o espírito de *A tempestade* visível somente aos olhos de Próspero – assim como havia trajes determinados para outras personagens-tipo, a exemplo dos palhaços e bufões. Ainda segundo a pesquisadora, “[...] os atores elisabetanos eram famosos pelas suas roupas esplêndidas”³⁰ (BRADBROOK, 1968, p. 115), que eram essencialmente as peças do vestuário elisabetano³¹. O figurino era um diferencial para os atores e mais uma maneira de distingui-los da plateia, considerando que a maquiagem era básica e os elementos cênicos praticamente inexistentes (BRADBROOK, 1968).

A simplicidade do cenário e a versatilidade do palco possibilitavam aos dramaturgos se valerem de um maior número de personagens. No primeiro teatro construído em Londres, o “Theatre”, percebemos a seguinte estrutura:

[...] o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de ‘palco interior’, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois ou três níveis de arquibancadas [...]; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia um outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para os músicos. (HELIODORA, 2008, p. 67)

²⁹ “[...] probably a certain kind of dress indicated that an actor was to be invisible to the rest of the players, for we hear of ‘gowns to go invisible’, and special clothes were provided for ghosts” (BRADBROOK, 1968, p. 110). Tradução minha.

³⁰ “The Elizabethan actors were famous for their splendid clothes” (BRADBROOK, 1968, p. 115). Tradução minha.

³¹ Em uma das rubricas de *A tempestade*, no ato III, cena 2, Ariel carrega roupas brilhantes, dignas de um rei.

A partir da evolução desse que seria o primeiro modelo do palco elisabetano, outros elementos são alterados: o formato do palco se torna octogonal ou circular, o teatro perde sua proteção do telhado e o público se concentra ao redor de um palco central.

Ao redor do palco ficava a área reservada àqueles que pagavam um *penny*³² para assistir aos espetáculos de pé durante cerca de três horas, os chamados *groundlings*. Nas galerias, arquibancadas e camarotes, assentados, ficavam os que pagavam os valores mais altos (HELIODORA, 2008). Havia assentos reservados no próprio palco para aqueles dispostos a pagar preços ainda mais elevados. Desse modo, a disposição da audiência elisabetana espelha a estrutura social daquela sociedade e acaba solidificando o arranjo do edifício teatral posteriormente. Em uma sociedade exibicionista, teatral e espetaculosa, tal qual a elisabetana, o teatro era também uma forma de se exibir.

Retomamos aqui o fato de grande parte da população londrina daquele período ser analfabeta. No caso da plateia dos teatros, essas pessoas concentravam-se certamente dentre os *groundlings*. A parcela mais instruída dos espectadores era mais abastada e tinha os melhores lugares garantidos. Nesse contexto, destacamos que algumas das peças de Shakespeare foram representadas em festivais na corte, reforçando a ideia de que parte da sua audiência era composta por um público instruído (FRYE, 1992). A hierarquia era tão veementemente imposta no período em questão que, de acordo com Frye (1992), não somente as questões concernentes ao universo teatral, mas todas as ações e questões existentes estavam submetidas a ela. Assim, “Na sociedade de Shakespeare, a primeira pergunta que você faria a si mesmo sobre qualquer pessoa seria: ela é socialmente superior, inferior ou igual a mim?” (FRYE, 1992, p. 18). As distintas faces dos espectadores do teatro shakespeariano, os nobres aristocratas e os *groundlings*, não nos dizem somente a respeito da desigualdade presente na sociedade elisabetana; elas nos fazem refletir acerca da diversidade do público que coabitava aqueles espaços, quando possível, e para o qual o Bardo escrevia.

Um problema de gênero também pode ser observado na plateia, dado que o público frequentador dos espetáculos era majoritariamente masculino; com o passar do tempo, mulheres ocuparam esses espaços, mas sempre em menor número. A ausência feminina se estende aos bastidores. Do mesmo modo como acontecia no teatro medieval, no qual os papéis femininos eram desempenhados por clérigos e eruditos, no teatro elisabetano esses papéis eram interpretados, geralmente, pelos atores mais jovens da companhia. Em função de o teatro elisabetano não ter a pretensão de uma representação realista, “[...] na Idade Média, da mesma

³² Equivalente a uma moeda de um centavo.

forma que na Antiguidade, no Oriente Próximo e no teatro do Extremo Oriente, a plateia não via nenhuma incongruência na interpretação de um papel feminino por um ator” (BERTHOLD, 2011, p. 199).

Cabe destacar sobre o palco elisabetano que, segundo nos lembra Heliodora (2008), havia um espaço reservado para os músicos, um dos fatores que demonstra a importância da música e que confirma a presença de canções e danças nos espetáculos; o segundo fator corresponde ao fato de as músicas não atuarem apenas como pano de fundo, mas fazerem parte da ação geral (WILLIAMS, 2010). De acordo com Caetano Waldrigues Galindo (2008, p. 152), “As trupes elisabetanas contavam obrigatoriamente com músicos, ainda que eles não formassem necessariamente um grupo separado”. Com a exceção de *A comédia dos erros*, todas as demais peças do dramaturgo possuem rubricas indicando a presença de música. Em *A tempestade*, por exemplo, há rubricas que demonstram que as personagens Ariel, Calibã e Stephano cantam e tocam instrumentos, além da indicação de que as deusas Ceres, Íris e Juno cantam durante o noivado de Miranda e Ferdinando.

No teatro antirrealista elisabetano fica evidente a força do texto escrito: há pouco que não esteja explícito ou mesmo implícito no diálogo. Ao passo que muitas informações são fornecidas à audiência moderna através do cenário, do programa ou de outros recursos, no teatro de Shakespeare e dos seus contemporâneos há muito o que ser explicitado através das próprias personagens (BRADBROOK, 1968). Raymond Williams, na sua obra *Drama em cena* (2010), destaca a relevância do texto dramático para o fazer teatral shakespeariano, a partir da análise da peça *Antônio e Cleópatra*. Apesar do recorte feito pelo pesquisador, há muito que pode ser pensado e aplicado nos termos de outras peças do dramaturgo inglês. Conforme Williams defende,

A cena não é um mero diálogo [...]; ela é, antes, uma *apresentação* [...]. O estilo da performance elisabetana, em que os atores encenam poesia dramática para um público em vez de representar comportamentos [...]. (WILLIAMS, 2010, p. 104)

A título de exemplo, para que os espectadores imaginassem as cenas noturnas, tempestades, guerras, florestas ou vento, essa ambientação, bem como a ação dramática, era exprimida principalmente por meio da palavra encenada. Como pondera Berthold (2011, p. 320), “O ‘cenário falado’ é um traço estilístico crucial do palco elisabetano. Shakespeare manipula-o com gênio”. Chegamos então ao cerne da dramaturgia elisabetana e shakespeariana:

o texto dramático. Tudo o que acontecia era apresentado, essencialmente, através dos diálogos e concretizado em cena, motivado pela força do verso dramático.

Não é por acaso que William Shakespeare é conhecido como Bardo em uma referência aos artistas que transmitiam sua arte através da oralidade. A cultura inglesa daquele tempo era calcada na oralidade e na auralidade. Certamente, esse foi um dos motivadores que permitiu que fosse estabelecida a “cumplicidade imaginativa do espectador” por meio da palavra e da poesia. Santos (2008) observa que, ao assistirem a uma peça, os ingleses se referiam à atividade como “*hear a play*”, o equivalente a “ouvir uma peça”, diferentemente de hoje em que a expressão utilizada é “*see a play*”³³, evocando o sentido da visão. Por sua vez, os espectadores eram referidos como “*gentle hears*”³⁴.

Não podemos nos esquecer de outros elementos fulcrais ao teatro elisabetano e shakespeariano, juntamente à palavra: a movimentação, o gestual e o tom de voz – todos esses dispositivos orquestrados com sincronicidade e na medida certa conferiam o tom necessário ao sucesso dos espetáculos. Bradbrook (1968) nos lembra que “Quando nem o cenário nem a iluminação separam os personagens do seu público e fornecem a distinção necessária entre eles, ela teria que vir do movimento, do tom e do gesto”³⁵ (p. 109), reforçando a relevância desse conjunto para a concretização bem-sucedida da ação dramática.

A entonação, ou representação, do mesmo modo, era fundamental para o teatro elisabetano. Pouco era falado ou recitado de maneira comum, apesar de a entonação e o gestual serem elementos derivados do comportamento habitual. Nesse sentido, notamos a presença de solilóquios, discursos longos, passagens líricas e respostas afiadas que não eram meramente falados, mas, representados (BRADBROOK, 1968; WILLIAMS, 2010) e, certamente, com a modulação devida para a concretização em cena. A respeito do teatro shakespeariano, Williams (2010) acredita que

Os ritmos do verso e da prosa e as várias formas literárias em que são postas as palavras do discurso dramático constituem elemento importantíssimo para esse drama; e esse método geral de elocução é acompanhado pela ação, ou seja, determinados movimentos e gestos formais são ajustados aos movimentos da linguagem. Parece provável que tais gestos e movimentos tenham sido desenvolvidos pelos atores profissionais a partir dos gestos formais da retórica, recebendo depois uma nova amplitude dramática. (WILLIAMS, 2010, p. 93)

³³ “Assistir à uma peça”. Tradução minha.

³⁴ *Gentis ouvintes* (tradução de SANTOS, 2008).

³⁵ “When neither scenery nor lighting cut off the characters from their audience and provided the necessary distinction between them, it would have to come from movement, tone and gesture” (BRADBROOK, 1968, p. 109). Tradução minha.

Com o intuito de complementar a palavra ou o diálogo, era comum que se recorresse, inclusive, à pantomima³⁶ no teatro elisabetano. Shakespeare, por outro lado, faz pouco uso desse recurso, apenas nas suas últimas peças e, quando o faz, modifica suas características – mais uma escolha do dramaturgo que diferencia o seu fazer teatral. A pantomima fazia bastante sucesso na época com o público e a opção de Shakespeare por não a utilizar indiscriminadamente reforça a ideia de que ele respondia à demanda de sua diversa audiência sem abdicar da sua essência (BRADBROOK, 1968).

Finalmente, mas ainda no âmbito dos recursos que se manifestam por meio da palavra, nos deparamos com o prólogo ou introdução. Apresentado antes do início propriamente das peças, no prólogo ocorre o engajamento da imaginação do público sobre o tema central a ser abordado durante a encenação. Essa espécie de convite à audiência é mais uma reminiscência das representações religiosas da Idade Média³⁷; nesse período, sua utilização se dava graças à “[...] necessidade que sentiam os anônimos e singelos autores do teatro medieval de criar imagens visuais pela palavra, a fim de enriquecer o que apresentavam em cima de seus carros-palco” (HELIODORA, 1997, p. 134).

A respeito desse dispositivo no teatro de Shakespeare, Bradbrook (1968) argumenta que “Ele abandonou a introdução [...] porque era difícil relacioná-la ao restante da ação [...]”³⁸ (p. 57). Nos opomos a essa fala da autora, visto que a introdução pode ser notada em boa parte da obra do dramaturgo. Em *A tempestade*, por exemplo, constatamos a presença do prólogo, como discutiremos adiante com maior vagar. O que pode ser afirmado a esse respeito é que houve um refinamento desse recurso ao longo da cronologia das obras, que não desaparece, pelo contrário, perdura até a sua última peça. Ainda conforme Bradbrook (1968), Shakespeare faz uso de um recurso similar ao prólogo, o da “peça dentro da peça”, com o intuito de gerar efeitos de sombreamento ou duplicidade.

³⁶ *Dumbshow*, no original.

³⁷ Por sua vez, o teatro medieval não foi o precursor do prólogo. O recurso já era utilizado no teatro latino.

³⁸ “He abandoned the introduction [...] because it is difficult to relate it to the rest of the action [...]” (BRADBROOK, 1968, p. 57). Tradução minha.

1.4. A poética presente em *A tempestade*

Neste último tópico do primeiro capítulo, discutimos a poética de *A tempestade*, retomando os recursos evidenciados no tópico anterior, bem como analisamos a peça em questão, circunstanciando-nos a elementos necessários para a apreensão da adaptação atwoodiana nos capítulos subsequentes. Nossa proposta é pensar sobre como Atwood reconstrói o drama shakespeariano na sua narrativa, ou seja, suas relações com o Bardo vistas a partir da adaptação enquanto processo e produto criativo; refletir sobre como o legado de Shakespeare se perpetua, se manifesta e é ressignificado até os dias de hoje.

Para tanto e a fim de fornecer uma base teórica sólida nesse ponto, acreditamos que a leitura de Northrop Frye seja necessária à nossa análise, pois para além do fato de Atwood evocar a obra *Sobre Shakespeare* (1992) do autor nos agradecimentos do romance, Frye representa também uma das fontes mais notáveis para os estudos shakespearianos. O livro do pesquisador é fruto da reunião das anotações que utilizava para lecionar em uma disciplina sobre Shakespeare em um curso de graduação. Possivelmente por esse motivo, representa uma fonte didática ao trabalhar as análises de dez peças do Bardo, dentre elas *A tempestade*. Além de dialogar com as proposições de Frye, recorreremos a Jan Kott³⁹, na obra *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003), para a construção da análise neste tópico.

No ano de 1623, sete anos após a morte de William Shakespeare⁴⁰, John Heming e Henry Condell, dois amigos e contemporâneos, reuniram e publicaram as peças do dramaturgo, em uma edição nomeada “Primeiro fólio” (FRYE, 1992). Nela, *A tempestade* figurava como a primeira peça e, portanto, era lida como se fosse o texto primeiro do autor. Ler e pensar *A tempestade* como obra inaugural de Shakespeare pode ser controverso, além de interferir na leitura e análise da peça e da obra do dramaturgo na sua plenitude. Dentre as nuances que se modificam ao longo da carreira do autor notamos que “Nas primeiras peças, encontramos muito dessa retórica formalizada; nas peças posteriores, a linguagem muda para uma textura mais coloquial” (FRYE, 1992, p. 19); os recursos mencionados no tópico anterior também são submetidos a um processo gradual de desenvolvimento. A cronologia correta da sua obra revela o refinamento e evolução do dramaturgo enquanto artista, bem como a revisitação das primeiras temáticas trabalhadas nas peças finais – a exemplo de *A tempestade*, em que é observada a reapresentação e paródia da deposição de governantes (BOQUET, 1969).

³⁹ Poeta, tradutor e crítico teatral polonês, também do século XX.

⁴⁰ Algumas peças de Shakespeare já tinham sido publicadas enquanto ele estava vivo no formato *In-quarto*, a reunião das obras completas que foi publicada depois da sua morte (FRYE, 1992).

No fôlio, os textos dramáticos de Shakespeare estão divididos e classificados em tragédias, comédias e peças históricas. A partir do século XX, quatro peças do autor deixam de ser classificadas como comédias, para serem categorizados como romances, são elas: *Péricles*, *Cimbeline*, *Conto de inverno* e *A tempestade*. A reclassificação se deve à estrutura dessas dramaturgias se assemelhar à dos romances de aventura, abrangendo longos períodos de tempo e incluindo peripécias que satisfizessem o gosto da nova corte, público principal desse gênero (HELIODORA, 2016). Ademais, a nova classificação surge a fim de diferenciá-las das primeiras comédias de Shakespeare, visto que compartilham de mais especificidades entre si do que quando comparadas ao conjunto das demais comédias – dentre as quais, a propriedade basilar é o tratamento de uma temática propícia à tragédia, mas apresentando um final em tom conciliatório, geralmente comum às comédias.

As relações estabelecidas entre as peças romanescas e formas dramáticas mais primitivas, a exemplo do teatro de marionetes, nos auxiliam na compreensão das suas particularidades. Para Frye (1992), há quatro afinidades básicas e que mais se destacam entre ambas as formas. Primeiramente, há “[...] uma notável redução na dimensão das personagens [...]” (p. 192), ou seja, nos romances deixamos de lidar com personagens muito grandiosos, para lidar com personagens mais prosaicos. Segundo, “[...] as histórias são inverossímeis: estamos entrando no mundo do maravilhoso e dos contos de fadas, onde tudo pode acontecer” (p. 192). Em terceiro lugar, notamos uma “[...] forte tendência de se retornar a algumas convenções das peças mais antigas, daquelas que foram produzidas na década de 1580” (p. 192). Por último, apesar de haver uma redução dimensional das personagens, há, geralmente, a inclusão de um deus, de uma deusa ou de uma personagem sobrenatural nas peças romanescas, mas que possuem características humanas. Próspero, em *A tempestade*, é um caso exemplar do tipo em questão – ele não é considerado um deus propriamente, mas possui poderes mágicos.

Compreendidos alguns aspectos fundamentais ao gênero dramático que abrange *A tempestade*, faz-se necessário apresentar uma análise da obra em questão, ainda que breve, bem como um resumo do que acontece na peça, para que possamos pensar a reconstrução do texto dramático de Shakespeare na adaptação atwoodiana. A ação da peça se desenvolve ao longo de quatro horas, possuindo o mesmo tempo de duração das peças apresentadas naquele tempo. A peça é dividida em cinco atos, mas vale lembrar que as marcações dos atos e das cenas são usadas a título de referência por serem uma convenção dos textos modernos (WILLIAMS, 2010, p. 94).

A tempestade relata a história e as desventuras de Próspero, duque de Milão aficionado pelos seus livros e estudos de magia. Seu irmão Antônio passa a auxiliá-lo nos seus compromissos políticos, em especial, os administrativos, ao perceber que o interesse maior do duque não é governar. Próspero não previa que seu irmão escondia intenções mais perversas por trás de toda presteza. Aproveitando-se da alienação do seu irmão ao governo, Antônio se une a um inimigo político de Próspero, Alonso, o rei de Nápoles, a fim de arquitetarem um golpe de Estado. Alonso invade Milão, com o auxílio de Antônio, e o golpe se concretiza, fazendo com que o duque seja deposto do seu cargo. Nesse contexto, Próspero e sua filha Miranda são colocados à deriva pelos golpistas em um barco precário, com pouca comida, água, algumas roupas e os seus livros mais estimados, que Gonçalo, conselheiro de Alonso, fez questão de enviar. Ao contrário do que se esperava, o barco não afunda e o ex-duque de Milão e a sua filha encontram terra firme. Temos notícia dos desdobramentos da deposição de Próspero nessa ilha, cheia de ruídos.

Iniciando a nossa análise, problematizamos o argumento de Kott (2003), ao defender a existência de dois prólogos na peça. Segundo o autor, o primeiro corresponde ao ato I, cena 1, no qual temos uma prévia de um dos climaxes da peça. Nessa cena, Alonso, o rei, Antônio, irmão de Próspero, Sebastian, irmão de Alonso, Gonçalo, conselheiro do rei, Ferdinando, filho do rei Alonso, outros nobres e os membros de uma tripulação estão a bordo de uma nau em alto-mar enfrentando uma tempestade. Essa tempestade é resultante da magia de Próspero, com auxílio do seu espírito Ariel; a tormenta foi provocada para atrair seus antigos inimigos àquela ilha doze anos depois do fatídico dia em que foi banido do seu ducado. Ponderando a cena e o conceito do termo, acreditamos que, de fato, ela constitua o prólogo da peça, ainda que não seja nomeada enquanto tal.

Em seguida, no ato I, cena 2, nos deparamos com o que Kott (2003) considera como sendo o segundo prólogo da peça. Próspero conta a Miranda os motivos que os levaram até aquela ilha, como em um monólogo. O ex-duque considera o momento da tormenta propício para explicar à sua filha o que os levara àquela ilha. Ao se justificar, ele transfere a responsabilidade de ter provocado uma tempestade à Miranda, como observamos no trecho: “Tudo o que fiz foi pensando em você;/ Você, querida; você, minha filha” (*A tempestade*, ato I, cena 2). Além do relato de Próspero sobre o golpe que sofrera, conhecemos ainda as histórias de Ariel e Calibã. O primeiro, é o espírito que auxilia Próspero em sua magia e que é invisível a todos, exceto ao seu amo. O segundo, sofrera um golpe tal qual Próspero: Calibã era o rei da ilha até a chegada do mago, que toma o seu posto e o transforma em seu escravo. A história de

Calibã, nesse sentido, parece ser um reflexo da de Próspero, fruto dos muitos espelhos que Shakespeare insere no drama, considerando que ambos foram banidos dos seus reinos por outrem. Por fim, temos notícia da chegada do primeiro náufrago à ilha, Ferdinando, e sabemos que os demais foram meticulosamente divididos em grupos para que não se encontrassem até o momento planejado por Próspero.

Contestamos a afirmação do autor (KOTT, 2003) de que a cena em questão corresponda a um segundo prólogo. Embora possua características similares à do dispositivo, notamos que o prólogo é essencialmente um resumo da peça, antecipando ao espectador a fábula em si, a fim de otimizar a apreensão do espetáculo – a exemplo da primeira cena. Por outro lado, notamos que os acontecimentos da segunda cena são fulcrais ao entendimento da intriga da peça, portanto, o relato de Próspero a Miranda é dotado das propriedades da exposição. Conforme observamos ao consultar o verbete do termo, no *Dicionário de Teatro* (2008), de Patrice Pavis,

Na exposição [...], o dramaturgo fornece as informações necessárias à avaliação da *situação* e à compreensão da ação que vai ser apresentada. O conhecimento desta “pré-história” é particularmente importante para peças de *intriga* complexa. [...] Em *dramaturgia clássica*, a exposição (ou *prótase*) tende a concentrar-se no início da peça (primeiro ato, até mesmo primeiras cenas) e muitas vezes está localizada num *relato* ou numa troca “ingênua” de informações. (PAVIS, 2008, p. 153)

O verbete de Pavis (2008) reafirma as características da exposição presentes no ato I, cena 2. Há uma ambientação, logo na segunda cena, narrando fatos pregressos e a pré-história de Ariel e Calibã, relevantes para o desenvolvimento dramático. O recurso em questão é imprescindível aos textos dramáticos que sugerem uma realidade exterior e não concretizada em cena. Em *A tempestade*, ela se manifesta pela técnica verossímil da dramatização, através de uma conversa entre as personagens Miranda e Próspero – que se assemelha mais a um monólogo, visto que o mago detém a fala em maior parte do tempo. Nela, são transmitidas somente as informações essenciais para a apreensão da ação que será desenvolvida, do que é relevante saber de antemão a respeito da motivação das personagens. Nesse sentido, não se pode deixar de notar que é no Renascimento que as principais transformações do drama ocorrem a ponto de ele desenhar cada vez mais essa perspectiva de envolvimento do público com a narrativa – no teatro medieval, sobretudo nas peças religiosas, o intento era didático, portanto, mais direto e menos empático.

Retomando a fábula, observamos que os náufragos chegam à ilha em diferentes grupos: Ferdinando, sozinho, é o primeiro; depois temos Alonso, Antônio, Sebastian, Gonçalo e outros

nobres no segundo grupo; já o terceiro é composto por Trínculo, um cômico, e Stephano, um criado bêbado. Próspero optou por dividi-los dessa maneira, pois tinha planos diferentes para cada grupo e eles não poderiam se encontrar para que esses objetivos se concretizassem. Isso confere também o tom e o ritmo das cenas, considerando que elas são alternadas cada vez com a participação de um dos grupos.

Próspero separa Ferdinando e Alonso para que ambos acreditem que o outro faleceu durante a tormenta. Ao chegar à ilha, Ferdinando ouve uma canção proferida por Ariel. Nela, o espírito invisível reforça a ideia de que Alonso está morto: “*Teu pai repousa a cinco braças;/ Seus ossos hoje são coral,/ Em pérolas seus olhos traças/ Nada dele acaba, afinal*” (*A tempestade*, ato I, cena 2). Ferdinando está certo, desse modo, de que seu pai não resistira. Nesse entremeio, o Príncipe e Miranda se avistam e se apaixonam. No decorrer da peça, notamos que Próspero faz Miranda e Ferdinando acreditarem que ele não faz gosto da união do casal – o que, na verdade, é um suposto incentivo, segundo o mago, para que a sua filha e o filho do rei de Nápoles lutem por esse amor.

No mesmo ato, na cena seguinte, Alonso, assim como Ferdinando, acredita veementemente que seu filho amado esteja morto após a chegada à ilha. Estão reunidos nesse momento Alonso, Sebastian, Antônio, Gonçalo, Adrian, Francisco e outros nobres. O rei lamenta a perda do filho e seu irmão, com frieza, o culpa por esse acontecimento: “Só tem a si pr’agradecer tal perda,/ Por não doar à Europa a sua filha [...]” (*A tempestade*, ato II, cena 1). Em certo ponto da conversa entre os homens, todos adormecem, exceto Antônio e Sebastian, graças à magia de Ariel. Antônio, desse modo, tenta persuadir Sebastian a fazer com Alonso como fizera com Próspero: destronar o irmão para, então, tornar-se o novo rei. Constatamos aqui mais uma manifestação da frivolidade de Antônio, que não demonstra arrependimento pelo ato cometido no passado contra o irmão e vai além, incentivando Sebastian a tomar a mesma atitude. Sebastian, outrossim, age com frivolidade ao culpar o irmão pela perda do filho e ao aceitar as sugestões de Antônio para destruir e destronar Alonso. Há, nessa cena, um outro espelhamento no drama: tal qual Antônio conspirou contra seu irmão, Sebastian, com auxílio de Antônio, conspira contra Alonso.

Posteriormente, no ato II, cena 2, cabe destacar que Calibã encontra Stephano e Trínculo pela primeira vez. Calibã fica obcecado pelo vinho oferecido por Stephano e, no furor do momento, faz uma proposta aos naufragos: se eles o ajudarem a derrubar Próspero, Calibã promete servir a Stephano como seu novo amo e mostrar-lhe as belezas da ilha. A conspiração

se repete e mais uma vez notamos a presença dos espelhos que Shakespeare insere na fábula. Isso reforça a teoria de Kott de que

Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o tema essencial; são sistemas de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação. (KOTT, 2003, p. 267)

Em *A tempestade*, os temas da conspiração e do golpe são espelhados ou refletidos diversas vezes: primeiro, quando Antônio se junta a Alonso para destronar Próspero do ducado de Milão; segundo, no momento em que Antônio sugere que Sebastian cometa um fratricídio, para que herde o reino do seu irmão e, por último, quando Calibã se junta a Stephano e Trínculo, na tentativa de destruir Próspero e fazer com que Stephano se torne o novo rei. Da mesma maneira, a história de Próspero se repete: Calibã é destronado de um reinado que outrora lhe pertencera e se torna escravo de Próspero, novo rei daquela ilha. A coerção também pode ser notada na trama de Ariel. O espírito tinha sido aprisionado por Sycorax, antiga moradora da ilha e mãe de Calibã, e foi libertado por Próspero, que, por sua vez, o submete a um novo encarceramento – Ariel deve cumprir as ordens de Próspero até a concretização dos seus planos para que possa alcançar a sua liberdade.

Como sabemos, além das analogias e da inserção do sistema de espelhos, propostos por Kott (2003), Shakespeare faz uso extensivo do recurso da peça dentro da peça, em uma espécie de *mise en abyme*. Não acreditamos que o recurso em questão seja uma substituição aos prólogos do dramaturgo (BRADBROOK, 1968) – em alguns casos, esses dispositivos se (con)fundem⁴¹ e, por outro lado, muitas vezes ambos os dispositivos coexistem harmonicamente nas peças, como é o caso de *A tempestade*. Frye (1992) defende que em *A tempestade* “[...] a peça e a peça dentro da peça se tornaram a mesma coisa: estamos simultaneamente diante de duas peças, a de Shakespeare e a estrutura dramática elaborada por Próspero” (p. 212). De fato, estamos diante da peça escrita por Shakespeare, *A tempestade*, e a peça dirigida por Próspero na ilha.

Essa teoria de que Próspero atua como diretor do que se passa na ilha é defendida por ambos os pesquisadores com os quais dialogamos sobremaneira neste tópico, Frye (1992) e Kott (2003). Para eles, isso se deve em função do mago definir algumas ações e mudar o curso

⁴¹ Um exemplo é o que acontece em *A megera domada*, em que há uma peça dentro da peça: o prólogo é a primeira peça apresentada, que é, por sua vez, atravessada pela história de Catarina e Petruquino.

de outras conforme as suas vontades e por meio da sua magia. A saber, Ferdinando, ao empunhar sua espada para enfrentar Próspero e ficar com sua “Admirada Miranda”⁴², é imobilizado por um encantamento proferido pelo mago; em algumas cenas, como no ato II, cena 1, Ariel faz com que outras personagens adormeçam a pedido de Próspero; em outras, ordena que despertem a fim de que o curso dos planos do seu amo não sejam comprometidos, a exemplo da cena em que Ariel faz com que Alonso e Gonçalo desadormeçam para impedir que o rei de Nápoles seja morto por Sebastian e Antônio durante seu cochilo; Próspero faz comentários dirigidos à plateia, nos trechos indicados como “à parte”, sem ser notado pelas outras personagens em cena; no ato III, cena 2, Próspero elogia o papel de Harpia interpretado por Ariel na cena da miragem do banquete: “Fez muito bem esse papel de Harpia/ Meu Ariel atacava com graça” (*A tempestade*, ato III, cena 3), como um diretor diria a um dos atores do seu elenco; um dos seus poderes mais grandiosos talvez seja sua capacidade de fazer ressuscitarem os mortos, ou reaparecerem certas personagens, através da sua magia, como declarado por Próspero: “[...] sob o meu comando/ As tumbas libertaram seus defuntos,/ Graças à minha arte [...]” (*A tempestade*, ato V, cena 1).

Próspero parece ainda exercer as funções de um dramaturgo na peça, na medida em que ele mesmo “redige” a trama a partir de suas magias. Como tal, ele escreve o destino dos grupos de náufragos e de todos os acontecimentos na ilha: os momentos nos quais personagens adormecem, despertam, ficam paralisados sob efeito de um encanto e, até mesmo, elogia a fala e as ações de uma personagem, quando tudo acontece conforme planejado. Nesse sentido, o drama representado na ilha seria como um ensaio ou uma encenação, e Próspero desempenharia algumas das funções do dramaturgo – segundo discorre Pavis (2008) no verbete em questão – ao intervir, elogiando os atores ou despedindo-se deles, por exemplo, lançando mão da sua magia e ao redigir a trama, mudando o curso dos eventos à sua maneira.

As analogias de Shakespeare, que são multiplicadas no decorrer do drama, não se limitam aos golpes de Estado e às coerções. Outro recurso que o dramaturgo duplica em *A tempestade* é o da peça dentro da peça. Frye (1992) e Kott (2003) acreditam que o ato IV, cena 1, que antecede o ato final é uma peça alegórica inserida na fábula por Próspero – essa inserção pode ter ocorrido posteriormente em virtude da representação da peça nos festivais da corte e não se sabe ao certo se sua autoria é plenamente de Shakespeare (KOTT, 2003). No ato, Ferdinando e Miranda ficam noivos na presença das deusas Íris, personificação do arco-íris e mensageira dos deuses, Ceres, deusa da agricultura e da fertilidade, e Juno, deusa protetora dos

⁴² Epíteto que Ferdinando utiliza para se referir a Miranda.

casamentos. Como observa Kott (2003, p. 294), “Trata-se de um típico divertimento mascarado ao estilo elisabetano”. Ao final desse ato, Próspero agradece aos atores como se de fato o noivado ali presenciado fosse uma representação, reforçando mais uma vez a teoria de que Próspero exerce as funções de um diretor ou dramaturgo na peça:

Próspero: [...] Mas alegre-se.
Nossa festa acabou. Nossos atores,
Que eu avisei não serem mais que espíritos,
Derreteram-se em ar, em puro ar [...] (*A tempestade*, ato IV, cena 1)

Além de podermos comparar a ilha a um palco onde acontece a encenação de uma peça – como fazem Frye (1992) e Kott (2003) – e de constatarmos a presença da peça alegórica supracitada, a trama de Miranda e Ferdinando, na sua plenitude, pode caracterizar ainda uma outra peça inserida paralelamente àquela que se passa na ilha. Segundo Kott (2003),

Na ilha foi encenada a história do mundo, mas encenada sem a participação deles, ou melhor, eles participaram em virtude de outras leis. São os únicos para quem tudo começa realmente desde o início [...]”. Os amantes estão alienados a tudo o que acontece à sua volta: golpe, coerção, violência, tentativa de fratricídio, como se estivessem vivendo uma história paralela. (KOTT, 2003, p. 294)

Miranda e Ferdinando vivem alheios aos acontecimentos da ilha, reforçando a ideia proposta por Kott (2003). Após o noivado da filha, Próspero reúne Alonso, Gonçalo, Sebastian, Antônio, Adrian e Francisco sob encantamento em um círculo para a concretização final dos seus projetos. Ele demonstra um desejo de justiça e perdão que parecem suplantar o sentimento de vingança:

Próspero: Os crimes deles me tocaram fundo,
Mas co’a razão, mais nobre, contra a fúria
Tomo partido: a ação mais rara
‘Stá na virtude, mais que na vingança:
Se estão arrependidos, meu intento
Não franze mais o cenho. Vá soltá-los:
Quebro o encanto, lhes restauro o senso,
E serão eles mesmos. (*A tempestade*, ato V, cena 1)

Próspero perdoa a todos que confabularam contra ele: Alonso, que demonstra arrependimento, Sebastian, Antônio, Gonçalo e os outros homens. O mago os faz acreditar que ele perdera sua filha, assim como induziu Alonso a crer que perdera seu Ferdinando. No furor

do momento, o rei de Nápoles promete que, se os jovens estivessem vivos, herdariam o seu reinado. Próspero, então, revela o casal em outro plano a jogar uma partida de xadrez, convencendo Alonso que fizera reviver Miranda e Ferdinando por intermédio da sua magia, declarando: “Olhe lá dentro; e por dar-me meu ducado,/ Vou pagá-lo com coisa de igual preço,/ Ou criar maravilha que o contente/ O tanto quanto a mim o meu ducado” (*A tempestade*, ato V, cena 1). Um sentimento de libertação se revela na cena final de *A tempestade*, como demonstra Gonçalves, sintetizando a essência desse encontro final da ilha:

Gonzalo: [...] Alegrem-se
Mais que nunca! E escrevam em ouro,
Em colunas eternas: numa viagem,
Claribel encontrou o esposo em Túnis,
E Ferdinand, seu irmão, uma esposa,
‘Stando perdido. Próspero encontrou
Numa ilha um ducado; e nós a nós,
Quando todos sem rumo (*A tempestade*, ato V, cena 1)

As personagens são, em certa medida, libertadas das prisões que as encarceram no decorrer da fábula: a ambição, a coerção, a violência, o poder. Se não são todos que se libertam – não sabemos ao certo se Sebastian se arrepende ou não – ao menos todos são libertados através do perdão de Próspero e voltam a se apropriar das mesmas posições que ocupavam no início do drama. Sob essa perspectiva, Kott (2003) defende que “A ação de *A tempestade* volta a seu prólogo e todos os personagens reencontram seu antigo lugar. O círculo fechou-se, a história voltou ao seu começo” (p. 260). Notamos, portanto, um movimento de recuo para que se retorne ao prólogo, e a peça se concretiza por meio de um movimento cíclico. As personagens podem ter sofrido mudanças internas, mas a hierarquia prevalece, dado que na sociedade de Shakespeare, prepondera a noção de que há um lugar pré-determinado para tudo e todos e de que esse lugar obedece a uma ordem dita natural (FRYE, 1992).

A tempestade apresenta diferentes desfechos para cada uma das peças que a compõem. Verificamos, primeiramente, o desenlace da fábula principal, o último ato, que acontece em tom conciliatório na ilha, quando Próspero perdoa aqueles que atentaram contra ele. O epílogo, por sua vez, é o desfecho da *Tempestade* enquanto peça dirigida e escrita por Próspero. Nele, há um teor de despedida e o ex-duque dirige-se diretamente à audiência, clamando pela sua liberdade. O tema da libertação, presente em toda a fábula, se manifesta aqui novamente, a saber: “Quem peca e quer perdão na certa,/ Por indulgência me liberta” (*A tempestade*, epílogo). Além desses desenlaces, observamos a solução da trama que Miranda e Ferdinando vivem de modo paralelo ao enredo da peça no ato V, cena 1. Próspero revela os amantes aos demais

jogando xadrez e eles, por sua vez, agem como se estivessem em um universo concomitante: continuam a partida e se maravilham surpreendidos ao notarem a presença de todos. Já o último, corresponderia ao desfecho do noivado de Miranda e Ferdinando. Ao final da cerimônia, Próspero agradece e se despede dos “atores” participantes da mascarada que sua arte “Fez vir de seus confins para encenar/ Meus devaneios” (*A tempestade*, ato IV, cena 1). Para Pavis (2008), o desenlace é o momento situado depois da peripécia⁴³, no qual são resolvidos as intrigas e os conflitos. Reforçamos nossa hipótese de que os momentos destacados caracterizam desenlaces ao constatar que eles acontecem, respectivamente, através da resolução da vingança do mago; com a despedida de Próspero e o seu clamor à plateia no epílogo⁴⁴, solucionando a peça dirigida e escrita por ele, que emoldura *A tempestade*; com o desfecho da mascarada inserida na peça e, por fim, com o desfecho da trama paralela dos amantes.

A princípio, os desenlaces destacados são as conclusões das sequências dramáticas em questão. A sequência designa uma unidade narrativa e o seu encadeamento gera a intriga da peça. Segundo Pavis (2008, p. 357), “A sequência é uma série orientada de *funções*, um segmento formado de diversas proposições que ‘dá ao leitor a impressão de um todo acabado, de uma história, de uma anedota’ (TODOROV, 1968, p. 133)”. O que destacamos, no entanto, como sendo o desenlace das sequências é resultado dos diferentes níveis nos quais elas se encontram no texto dramático. O epílogo funcionaria como o desfecho da peça que engloba a peça que foi encenada na ilha; o perdão de Próspero e o tom conciliatório na ilha corresponderiam ao desenlace da intriga de Próspero; a trama de Ferdinando e Miranda, por parecer uma peça inserida na peça, já que ambos estão completamente alheios ao que acontece à sua volta, como se estivessem vivendo em um mundo ficcional paralelo, seria mais um desfecho; o noivado de Miranda e Ferdinando, até mesmo por ser considerada uma sequência inserida *a posteriori* e desconectada da peça, corresponderia ao outro desenlace, à medida em que Próspero, inclusive, se despede das “atrizes”, as deusas, que participaram da “encenação”.

Muitos acreditam que há um tom autobiográfico na obra, relacionando Próspero a Shakespeare (cf. KOTT, 2003), em função de essa ser a última peça escrita pelo dramaturgo e do fato de Próspero se despedir da sua arte no epílogo. Nossa pretensão não se envereda por esse caminho, mas fato é que o que podemos considerar como a magia de Shakespeare, sua arte, é refletida em *A tempestade* através da magia de Próspero, seja como ator, diretor ou dramaturgo. Tendo em vista o nosso objetivo com este trabalho, cabe destacar a respeito de *A*

⁴³ “Mudança súbita e imprevista da situação” (PAVIS, 2008, p. 285).

⁴⁴ A característica principal que distingue o epílogo e o desenlace é sua posição exterior à ficção (PAVIS, 2008).

tempestade que notamos a construção de uma peça em camadas e, nesse caso, cíclica. A inserção das analogias – a multiplicação do desfecho, dos temas, da(s) peça(s) dentro da peça – e do sistema de espelhos contribui para a composição dessas camadas pois, como argumenta Kott (2003) a respeito dos espelhos presentes no drama shakespeariano: “Eis um tema realmente obsessivo em Shakespeare. Somente os espelhos mudam. E cada um deles não é senão um outro comentário a situações sempre semelhantes. A ilha de Próspero é uma prisão [...]” (p. 274). A construção em camadas, de fato, confere uma profundidade maior ao drama e uma possibilidade de visualizar um ou vários temas – a exemplo da coerção, da violência, da ambição, da vingança – sob diferentes perspectivas.

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS À BEIRA DO ABISMO EM SHAKESPEARE E ATWOOD

[...] *E num porvir distante
Este ato nobre há de ser encenado,
Por estados e línguas por nascer*
(William Shakespeare)⁴⁵

No capítulo anterior, entendemos aspectos fulcrais ao drama shakespeariano, sobretudo no que diz respeito ao texto dramático *A tempestade*, obra adaptada por Margaret Atwood, e seus elementos-chave para a leitura da adaptação *Semente de Bruxa*. Neste segundo capítulo, concentramo-nos em estabelecer diálogos entre a teoria da adaptação e o objeto principal de análise, o romance, para, então, refletir sobre as relações entre a narrativa atwoodiana e o texto dramático shakespeariano, considerando os elementos destacados no primeiro capítulo. Para dialogar com os estudos da adaptação, utilizamos, essencialmente, as teorias de Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2013). À medida em que a obra foi sendo analisada, outras demandas surgiram, como a inclusão de aspectos da teoria da narrativa e do *mise en abyme*, como veremos no decorrer dos próximos capítulos.

Em *Adaptation and appropriation* (2006), Sanders discute os conceitos de adaptação e apropriação ao mesmo tempo em que analisa obras que apresentam tais especificidades, de modo que essa abordagem, de perscrutar as obras enquanto adaptações ou apropriações, não possua um caráter meramente (de)limitador. A autora também aborda os arquétipos literários mais amplamente adaptados: mitos, contos de fadas, folclore e apropriações shakespearianas – tópico importante para o nosso estudo. Já Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), teoriza a adaptação enquanto processo e produto, além de refletir sobre seus modos de engajamento – contar, mostrar e interagir – e, assim como Sanders, dialoga com outros teóricos e adaptações. Ao tratar das obras sob a perspectiva dos diferentes modos de engajamento, de modo inovador em relação a Sanders, Hutcheon expande seus objetos de análise do modo contar (romances, por exemplo), para os modos mostrar (peças e filmes) e interagir (*videogames* e parques temáticos).

Devemos destacar que, ainda que esta pesquisa se configure como um trabalho comparativo, não buscamos avaliar a fidelidade, quesito outrora muito comum nos estudos

⁴⁵ “How many ages hence/ Shall our lofty scene be acted over,/ In states unborn, and accents yet unknown” (SHAKESPEARE, *Julio Cesar*, ato III, cena 1).

comparativos da adaptação, da obra de Margaret Atwood em detrimento da obra de William Shakespeare. Pelo contrário, compartilhamos da vontade de Hutcheon (2013, p. 12) de “[...] desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores”. Nesta pesquisa, o foco recai sobre a adaptação. Além disso, buscamos repensar o cânone através desse dispositivo, enquanto ferramenta que permite a resignificação desses textos suprimindo novas demandas, bem como processo útil na divulgação e democratização de obras por vezes restritas a uma parcela da população.

A princípio, no primeiro tópico deste capítulo, discutimos as relações entre Shakespeare e o processo de adaptação – enquanto adaptador e autor adaptado. Em seguida, dialogamos com a teoria da adaptação de Hutcheon (2013) e de Sanders (2006) para refletir sobre o romance de Margaret Atwood como obra inerentemente palimpsestosa⁴⁶, em outras palavras, “[...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Ao desenvolver esse último tópico, damos início à apreensão dos denominadores comuns com a análise comparativa das personagens principais, a fim de entender o processo de transposição do drama para o romance por meio do componente que confere a simbiose narrativa entre as obras.

2.1. Famoso para além das palavras

Podemos notar que as relações entre William Shakespeare e o processo de adaptação não existem exclusivamente graças às obras inspiradas nas peças do autor; ademais, notamos a relevância das adaptações para a manutenção de um imaginário em torno dele. Shakespeare é mencionado nas obras de ambas as pesquisadoras, Hutcheon (2013) e Sanders (2006)⁴⁷: como um autor muito adaptado e como adaptador, visto que uma característica marcante do seu gênio criativo é o gosto pela adaptação. O dramaturgo se valeu de mitos, contos de fadas, folclore, autores variados como Orestes, Ovídio, Plutarco, Sêneca, Virgílio e Holinshed na composição da sua obra (GASSNER, 1974; SANDERS, 2006). A respeito de *A tempestade*, não há um consenso sobre uma obra específica da qual o autor tenha se apropriado para a sua criação. No

⁴⁶ Termo utilizado em abundância pelo crítico e teórico literário francês Gérard Genette (SANDERS, 2006) e pelo poeta e crítico escocês Michael Alexander (*apud* HUTCHEON, 2013, p. 27).

⁴⁷ O tópico “‘Here’s a strange alteration’: *Shakespearean appropriations*” é dedicado às adaptações do dramaturgo.

entanto, Frye (1992) sugere algumas obras que provavelmente tenham influenciado Shakespeare nesse processo. Para ele, “[...] *A Tempestade* é uma peça bastante livresca e mostra que deve muito a três dos maiores escritores do mundo: Ovídio, Virgílio e Montaigne” (FRYE, 1993, p. 224). É praticamente uma unanimidade entre os pesquisadores do teatro shakespeariano, a exemplo de Heliadora (2016) e Frye (1992) para citar pelo menos dois, que há reminiscências da *commedia dell’arte*, mais especificamente da tragicomédia pastoral, na peça romanesca em questão. De acordo com Heliadora (2016),

É de alguns exemplos dessas que Shakespeare parece ter tirado várias das ideias que aparecem na peça: em certo grupo, ligado ao tema da ‘ilha perdida’ sempre aparece um mágico benévolo, devidamente equipado com sua vara e seu livro, que controla espíritos etc. As pessoas do grupo, que são mantidas presas em uma caverna, são chamadas para cumprir tarefas que o mágico determina – sendo quase todas as suas mágicas usadas para resolver velhas brigas e promover um final feliz para o amor de um jovem casal. (HELIODORA, 2016, p. 1350)

Sabe-se que, muito antes de se consolidar enquanto dramaturgo, Shakespeare teve acesso a esses e outros autores na *grammar school*, escola de humanidades que frequentou. O ambiente escolar e a cultura elisabetana estimulavam e proporcionavam o contato com obras consideradas clássicas (SMITH, 2008). O acesso a esses exemplares desde a sua juventude certamente influenciou a composição criativa do dramaturgo. Além disso, as práticas de empréstimo, imitação, memorização e tradução eram consideradas comuns naquele período e eram, inclusive, incentivadas, como demonstra Smith (2008):

Os exercícios de retórica incluíam também a *imitatio* (imitação criativa) e a *controversiae* (controvérsias): o primeiro ensinava os alunos a produzirem textos semelhantes a obras em latim, e, o segundo fazia os alunos defenderem dois pontos-de-vista opostos sobre o mesmo assunto. O papel era caro na época, mas os alunos sêniores deveriam ter um caderno, o *commonplace book*, para registrar citações, pensamentos, provérbios ou frases que pudessem lhes servir para expressar seus pensamentos em trabalhos escritos ‘com elegância’. (SMITH, 2008, p. 24)

Linda Hutcheon (2013) revela que o processo da *imitatio* não deve ser considerado uma espécie de plágio – complementando o modo como Smith (2008) o descreve no trecho acima, como um ato de “imitação criativa” – e que não tinha como objetivo único oferecer um modelo e reafirmar a autoridade dos escritores clássicos. Para a pesquisadora canadense, “Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que *se faz* com o outro texto”

(HUTCHEON, 2013, p. 45). Em outras palavras, a originalidade reside justamente na presença do(s) elemento(s) novo(s), a que muitos chamariam de “infidelidade” e nesse combo do elemento novo junto ao reconhecimento de uma referência familiar residiria, por um lado, o prazer e, por outro lado, a resistência à uma nova experiência vivenciada a partir das adaptações.

O contato com os clássicos e o exercício da “imitação criativa” tiveram início na juventude e perduraram até a vida adulta de Shakespeare, influenciando o seu processo de criação e o dos seus contemporâneos. Outro aspecto que propiciou a frequente prática dos empréstimos e das adaptações nesse período foi a ausência das questões de direitos autorais e da supervalorização do gênio criativo, da exaltação de tudo que é tido como “original”, questões que surgem posteriormente. Hutcheon (2013) afirma que essas questões (pós-)românticas figuram dentre aquelas que fomentaram e tentaram justificar o desprezo pelas adaptações.

A despeito de serem desprezadas⁴⁸, as adaptações não são um processo recente e continuam sendo amplamente difundidas ao redor do mundo, mediadas por diferentes mídias e gêneros. No tópico acerca das apropriações shakespearianas, no seu livro *Adaptation and appropriation* (2006), Julie Sanders propõe que devido a essa naturalidade em se apropriar de outras obras, “Shakespeare talvez tenha esperado ser adaptado por escritores futuros e em épocas futuras”⁴⁹ (SANDERS, 2006, p. 47-48). De fato, a literatura produzida pelo Bardo foi e continua sendo muito adaptada para diferentes mídias, gêneros, culturas e épocas.

Essas adaptações dos textos dramáticos shakespearianos, tal qual o processo em si, são tampouco acontecimento recente. Há registros de apropriações dos textos do dramaturgo desde o período da Restauração na Inglaterra, do ano 1660 em diante, feitas por autores como Nahum Tate⁵⁰ e William Davenant⁵¹ (SANDERS, 2006). O fenômeno se manteve ao longo dos anos e resiste até os tempos atuais. Suas peças, conforme destaca Sanders (2006), juntamente com outros autores do cânone literário, os mitos, os contos de fadas e o folclore, proporcionam rica matéria-prima para as adaptações e apropriações. A pesquisadora explica que isso se deve, sobretudo, porque

⁴⁸ Dentro da academia o desprezo se deve, sobretudo, à sacralização dos clássicos e ao desprezo das artes e mídias consideradas inferiores às demais formas literárias. Fora da academia, o desprezo se repete: muito se avalia sobre uma obra em detrimento de outra, como se obras que pertencem a diferentes modos de engajamento não pudessem coexistir e sem levar em consideração as suas especificidades, possibilidades e limitações.

⁴⁹ “Shakespeare would perhaps have expected to be adapted by future writers and future ages” (SANDERS, 2006, p. 47-48). Tradução minha.

⁵⁰ Poeta, dramaturgo e adaptador inglês. Famoso por sua adaptação *A História de Rei Lear*, da peça *Rei Lear*, de Shakespeare.

⁵¹ Poeta, dramaturgo e gerente de teatro inglês. Adaptou *A tempestade*, de Shakespeare, em colaboração com o poeta John Dryden.

Essas formas e gêneros têm leitores interculturais, muitas vezes históricos; são histórias e contos que são transmitidos, embora de forma transmutada e traduzida, através das gerações. Nesse sentido, eles participam de maneira muito ativa em uma comunidade compartilhada de conhecimento e, portanto, provaram ser fontes particularmente ricas de adaptação e apropriação⁵². (SANDERS, 2006, p. 45)

As obras do dramaturgo atuam dessa mesma maneira, ou seja, fazem parte do imaginário ocidental e dessa “comunidade compartilhada de conhecimento”. Por um lado, adaptar um autor canônico, como nesse caso, pode ser entendido como um ato de reafirmar o cânone; porém, por outro lado, adaptá-lo pode configurar um ato de reformulação, ressignificação e expansão desse conjunto de obras. Notamos em algumas adaptações, uma mudança de perspectiva que certamente contribui para essa ressignificação: quando personagens marginalizados e silenciados dos textos anteriores são colocados no centro e, enfim, conseguem falar e ser ouvidos.

Compreendendo a natureza política das adaptações, notamos que elas não apresentam carácter único de reverência ou homenagem, sejam elas de uma obra canônica ou não. Elas também surgem na tentativa de suplantar, subverter, reescrever e ressignificar as obras anteriores. Hutcheon (2013) nos lembra que, dentre as diversas motivações por trás das adaptações, “[...] o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (p. 28). Como destacam Fischlin e Fortier (2000, p. 6 *apud* SANDERS, 2006, p. 48), “[...] se adaptações de Shakespeare de algum modo reforçam a posição de Shakespeare no cânone... é um Shakespeare diferente que está em ação”⁵³. Shakespeare, portanto, permanece vivo e, ao mesmo tempo, repaginado.

Percebemos ainda a relevância das adaptações para a manutenção de um imaginário em relação ao dramaturgo ao visitar instituições dentre as mais renomadas em se tratando dos estudos shakespearianos. Na cidade natal de William Shakespeare, Stratford-upon-Avon e arredores, na Inglaterra, são mantidas cinco casas diretamente ligadas ao autor. São elas: *Shakespeare's Birthplace*, casa onde nasceu e viveu até os anos anteriores à sua ida para

⁵² “These forms and genres have cross-cultural, often cross-historical, readerships; they are stories and tales which are handed on, albeit in transmuted and translated forms, through the generations. In this sense they participate in a very active way in a shared community of knowledge, and they have therefore proved particularly rich sources for adaptation and appropriation” (SANDERS, 2006, p. 45). Tradução minha.

⁵³ “[...] if adaptations of Shakespeare somehow reinforce Shakespeare's position in the canon... it is a different Shakespeare that is at work” (FISCHLIN e FORTIER 2000, p. 6 *apud* SANDERS, 2006, p. 48). Tradução minha.

Londres; *Shakespeare's New Place*, casa que comprou após ter se estabelecido como dramaturgo; *Hall's Croft*, residência de sua filha, Susanna Hall, e do marido, John Hall; *Anne Hathaway's Cottage*, casa de campo da sua esposa; e *Mary Arden's Farm*, fazenda da esposa de seu avô, Robert Arden.

Na *Shakespeare's Birthplace*, nos deparamos com uma simulação, baseada em pesquisas, de como a casa era decorada e de como os cômodos eram divididos nos tempos em que ela serviu de moradia ao Bardo. O visitante tem acesso à exposição “*Famous beyond words*”⁵⁴, que celebra a vida e obra do autor, assim como sua reverberação, e, portanto, confere o título desse tópico – justamente por tratar das relações entre a vida e obra de Shakespeare e as adaptações, bem como os desdobramentos gerados por elas. Nela, as apropriações shakespearianas recebem lugar de destaque. Logo no início, o visitante é informado de que “Muitos filmes, musicais, livros, poemas, pinturas, operas, balés, música *pop*, discursos políticos e programas de TV foram influenciados pelo seu trabalho”⁵⁵, como um breve histórico das influências do dramaturgo. Concluindo a visita à exposição, nos deparamos com a seção “*Be inspired: Shakespeare and me*”⁵⁶, onde estão dispostas obras resultantes da inspiração de escritores, atores, artistas, editores em Shakespeare. Além disso, há, no jardim da casa, um busto do poeta e filósofo indiano Rabindranath Tagore, que também foi inspirado pelo autor.

A cento e setenta quilômetros de Stratford-upon-Avon, na capital inglesa, encontramos outra importante instituição para os amantes e estudiosos do dramaturgo. O *Shakespeare's Globe*, localizado à margem sul do rio Tâmsa, uma reconstrução fidedigna do *Globe* da companhia de que Shakespeare foi membro e sócio, a Lord Chamberlain's Men, fundada em 1599. O teatro original, local onde diversas peças do dramaturgo foram encenadas pela primeira vez⁵⁷, foi destruído por um incêndio em 1613 durante a representação de uma peça e reconstruído em 1614, permanecendo aberto até o ano de 1642. Com a censura da Administração Puritana inglesa, que fechou todos os teatros da cidade, o *Globe* foi demolido em 1644. Anos depois, o teatro foi reconstruído mais uma vez, a duzentos e trinta metros de onde um dia existiu o original, seguindo ao máximo as técnicas e materiais utilizados na época de Shakespeare e foi aberto ao público em 1997⁵⁸.

⁵⁴ “Famoso para além das palavras”. Tradução minha.

⁵⁵ “Many films, musicals, books, poems, paintings, operas, ballets, pop music, political speeches and TV programmes have been influenced by his work”. Tradução minha.

⁵⁶ Há também uma versão online da exibição disponível em: <<http://collections.shakespeare.org.uk/exhibition/exhibition/be-inspired-shakespeare-and-me>>.

⁵⁷ *A tempestade*, por ser a última peça escrita por Shakespeare, foi encenada na corte e no teatro *Blackfriars*.

⁵⁸ Conferir <https://www.shakespearesglobe.com/>.

Atualmente, a instituição exhibe peças de teatro, oferece visitas guiadas, cursos, palestras e concertos – nem todos relacionados ao autor. Dentre os espetáculos em exibição, há sempre no repertório, além de obras de autores modernos, adaptações das peças shakespearianas, a exemplo de *A midsummer's night dream*⁵⁹. Nessa vívida e colorida comédia, nos deparamos com uma peça dentro da peça, recurso recorrente também nas adaptações das obras do dramaturgo. A peça consiste nos conflitos que acontecem durante os ensaios de um grupo de atores que se preparam para encenar *Sonho de uma noite de verão* e suas fronteiras se misturam com a encenação da peça propriamente, em uma espécie de *mise en abyme* ou *backstage drama*, recurso amplamente utilizado por Shakespeare⁶⁰.

A despeito da popularidade das adaptações, sempre existiram questionamentos acerca da sua originalidade e da sua fidelidade em detrimento de texto(s) anterior(es). Por vezes, essas obras são atreladas a adjetivos que possuem teor pejorativo, sendo denominadas secundárias, inferiores, subordinadas ao texto adaptado, sobretudo quando se trata de um autor clássico. Contudo, notamos que o clássico deve ser entendido como objeto de constante revisitação e não como obra cristalizada: tal como Shakespeare revisitou textos clássicos, folclore, contos de fada, *commedia dell'arte* e esperava servir de inspiração para gerações futuras – não pelo fato de pensar que se tornaria um clássico, pelo contrário, por utilizar-se desse recurso regularmente, assim como seus contemporâneos. Um dos meios pelo qual o legado do autor permanece vivo é a adaptação – uma forte aliada para suprir as demandas de tempos e culturas diferentes à medida em que elas surgem – e através dela conhecemos Shakespeare para além das palavras, através também de outros gêneros e mídias, como filmes, musicais, romances, histórias em quadrinhos, para citar alguns exemplos.

2.2. Pensando a adaptação como adaptação

Nossa proposta principal da pesquisa consiste em pensar as convergências e divergências entre os gêneros dramático e narrativo no processo de transposição de um gênero ao outro, a partir das obras de Shakespeare e Atwood e considerando que “[...] os denominadores comuns entre as mídias e os gêneros podem ser tão reveladores quanto as diferenças mais significativas” (HUTCHEON, 2013, p. 14). Por essa razão, o capítulo

⁵⁹ *Sonho de uma noite de verão* – peça presente na temporada de 2019.

⁶⁰ Os termos são abordados com maior vagar nos tópicos subsequentes.

anterior é balizado pelo estudo do drama shakespeariano e o presente capítulo se concentra, essencialmente, na análise de *Semente de bruxa* e das suas relações com *A tempestade*, estabelecendo um diálogo entre essa investigação e a teoria da adaptação. Desse modo, e acrescentando que não haverá julgamento de valor ou de grau de fidelidade entre as obras, pretendemos estudar o romance de Atwood *como adaptação*⁶¹. Pensar a adaptação enquanto tal é uma das possibilidades de análise disponibilizadas pelo fundamento teórico em questão. De acordo com as proposições de Hutcheon (2013), trabalhar uma adaptação *como adaptação* implica pensar nessa obra como sendo inerentemente palimpsestosa, pois

Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). (HUTCHEON, 2013, p. 27)

Reiteramos que, apesar de estudarmos o romance *como adaptação*, compreendemos a adaptação também como uma obra autossuficiente, cuja sobrevivência independe de um texto anterior, tal como Hutcheon (2013) a caracteriza: “[...] uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (p. 30). O trecho destacado acima é uma das razões que justificam a frequência dos estudos comparativos nesses casos⁶²: refletir sobre as relações da adaptação com o texto anterior, o que, no caso dessa pesquisa, implica pensar também as associações entre o dramático e o narrativo – ou uma simbiose entre ambas as linguagens – que se fazem presentes na transposição de uma linguagem artística a outra.

Por outro lado, a frequência das pesquisas comparativas nos estudos da adaptação, durante muito tempo, se justificava pelo fato de a fidelidade ter sido critério de análise dessas obras⁶³, principalmente em se tratando de autores canônicos. Além da questão da fidelidade, muitas vezes o estudo das adaptações evoca debates acerca da pureza das artes. Hutcheon (2013) argumenta que “Quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes

⁶¹ Grifo da autora. A autora faz questão de destacar todas as vezes em que usa a expressão em questão – do mesmo modo que a expressão se encontra em destaque sempre que aqui mencionada –, para enfatizar a perspectiva do estudo da adaptação enquanto tal, enquanto obra que mantém relações com outra(s) obra(s).

⁶² Conferir CARDWELL, 2002, p. 9 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 27.

⁶³ Conferir Hutcheon 2013, p. 13-14.

– e, assim, das mídias” (p. 62) – tal argumento pode ser deslocado também para a transposição de gêneros, como acontece com o romance de Atwood.

Contudo, ainda na esteira de pensamento da autora, constatamos que questões de fidelidade e pureza são, quase sempre, moralmente carregadas. Esse discurso tem perdido sua hegemonia nos estudos da adaptação, felizmente, posto que é justamente na “infidelidade” que residem as nuances criativas desse processo (SANDERS, 2006). Os debates a respeito dos denominadores comuns, das especificidades e das limitações dos gêneros e mídias, bem como o diálogo estabelecido entre a obra adaptada e sua adaptação certamente são mais frutíferos do que o julgamento de uma obra ou de um gênero em detrimento de outro(a).

A palimpsestuosidade, característica inerente das adaptações, parece ser um consenso entre Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006). Para esta última, entretanto, ela é a única possibilidade que pode ser pensada a partir de uma adaptação e o leitor ou espectador deve necessariamente ter conhecimento prévio do texto que ela chama de “fonte” para desfrutar do prazer intrínseco às adaptações. Sanders defende que “[...] a experiência de leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo, e o reconhecimento de similaridade e diferença entre nós e os textos”⁶⁴ (SANDERS, 2006, p. 14).

Ao contrário da pesquisadora inglesa, Hutcheon (2013) acredita que as adaptações são também trabalhos autônomos, autossuficientes, podendo gerar prazer e ser interpretadas enquanto tais. A pesquisadora canadense recorre a Walter Benjamin para concluir que “Essa é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre’ (BENJAMIN, 1968, p. 214)” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Apesar de defender que as adaptações sejam obras independentes e geradoras de sentido em si mesmas, Hutcheon (2013) as considera como detentoras de uma dupla natureza em virtude de manterem relações com outro(s) texto(s). Para além das palavras da autora, acreditamos que essas obras possuam um caráter multifacetado por gerarem sentido enquanto objetos autossuficientes e, concomitantemente, por ser possível reconhecer nelas a presença do(s) texto(s) que os inspiraram.

Reconhecemos que as adaptações representem obras autossuficientes, sobretudo pois consideramos os produtos gerados por elas um ato político. Para além de propiciarem a ressignificação de produções artísticas, a ampliação e a revisão do cânone, elas promovem a democratização e divulgação dessas obras anteriores, tornando-as disponíveis para públicos e

⁶⁴ “[...] the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts” (SANDERS, 2006, p. 14). Tradução minha.

gerações distintas assim como fizera Shakespeare. O processo de adaptação permite ainda a aproximação do texto adaptado em relação a um tempo e uma cultura diferentes, gerando maior identificação e provocando uma reflexão que pode atrelar aspectos contemporâneos àqueles tratados na obra em questão. Lançamos mão das palavras da pesquisadora Fernanda Teixeira de Medeiros (2011) para defender que mais do que atualizar, adaptar “[...] é antes usar Shakespeare a nosso serviço do que prestar obediência a ele” (p. 4). A (re)contextualização e o trânsito de uma obra do período elisabetano para o século XXI nos permite, simultaneamente, suprir às demandas do nosso tempo e refletir sobre os valores daquela sociedade e da sua evolução ao longo dos séculos. O tema das prisões e, conseqüentemente, das libertações, presente em *A tempestade* é metamorfoseado e recontextualizado no romance para uma reflexão acerca do sistema prisional e da função da arte enquanto promotora de mudanças ou de dignidade social para aqueles que se encontram em situações de encarceramento.

Não é necessário que o leitor de *Semente de bruxa* tenha qualquer conhecimento a respeito de *A tempestade* para que possam ser gerados efeitos de sentido e de prazer a partir da sua leitura. Ao mesmo tempo, cabe destacar que Atwood insere elementos na narrativa que propiciam a divulgação da obra e vida do autor. Esse pode ser o primeiro contato de um leitor atwoodiano com a obra do Bardo e, por mais que esse contato não fomente uma busca mais aprofundada das peças do dramaturgo, o leitor passa a ter conhecimento de aspectos presentes na sua obra e poética.

Sob a perspectiva de democratização da literatura, não cabe aqui a possibilidade de pressupor ou exigir que o leitor ou espectador conheça esse texto anterior, por vezes canônico, para que disfrute do prazer das adaptações. Pensá-las dessa maneira, como geradoras de sentido unicamente para aqueles que conhecem seu texto anterior, pode ocasionar o cerceamento do debate e o impedimento da democratização de obras muitas vezes restritas a uma parcela da população. Mas, para este trabalho, devido aos nossos objetivos de refletir sobre a transposição do gênero dramático ao narrativo e das reminiscências shakespearianas no romance de Atwood, trataremos da adaptação de Atwood *como adaptação*, como obra palimpsestosa na qual notamos a presença de um diálogo com outro texto.

Nesse sentido e em virtude de defender a dupla natureza dessas obras, Hutcheon (2013) argumenta que o público das adaptações se divide em conhecedor e não-conhecedor: o primeiro, experencia a adaptação *como adaptação*, notando a presença das nuances do texto anterior; já o segundo, entra em contato com a adaptação enquanto objeto estético em si mesmo. Ao contrário de Sanders (2006), Hutcheon (2013) acredita que “Para que uma adaptação seja bem-

sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor” (p. 166).

A despeito dos debates prolíficos envolvendo as obras em questão, elas estão fadadas a serem consideradas derivativas e secundárias. Inclusive no próprio âmbito das adaptações, observamos que há uma escala imaginada de hierarquia de gênero e mídia, na qual é mais aceitável adaptar para formas de arte consideradas mais elevadas ao passo que a adaptação para formas de arte mais populares é considerada uma tentativa de “vulgarização” da obra (HUTCHEON, 2013). Segundo essa escala de hierarquia, uma adaptação do texto dramático para o romance figuraria como uma obra que não seria tão desvalorizada quanto uma transposição do drama para os quadrinhos, por exemplo.

Acrescentamos, nesse ponto, que os adaptadores também influenciam no nível imaginado de aceitação: uma adaptação de Margaret Atwood da obra shakespeariana seria mais aceitável, tendo em vista a popularidade e reconhecimento literário da autora no momento atual. À parte disso, fora do ambiente específico das adaptações e em um contexto mais amplo, continuam a existir julgamentos em relação a essas obras, sobretudo invocando sua originalidade e fidelidade, daí nosso desejo de dar continuidade ao impulso de Hutcheon de desierarquizar os estudos da adaptação.

2.3. Algumas teorias da adaptação

Como colocado anteriormente, o estudo de *Semente de bruxa* neste trabalho se pauta nas teorias da adaptação de Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2013) essencialmente. Dialogamos com as autoras para compreender a concepção do termo, buscando ressaltar seus pontos convergentes e divergentes e tomando posição e partido em relação a tais. O título deste tópico se refere justamente a esse diálogo entre as teorias e o nosso objeto de estudo, fazendo referência também ao título da obra de Hutcheon (2013) – *Uma teoria da adaptação*.

Ainda sobre sua definição do processo adaptativo, Sanders (2006) acredita que ele possibilita reescrever situações para dar voz àqueles que foram marginalizados, além de “[...] constituir uma tentativa mais simples de tornar textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e novos leitores através dos processos de aproximação e

atualização”⁶⁵ (SANDERS, 2006, p. 19). O processo de adaptação consiste na transição ou transposição de um gênero para o outro, a exemplo da prosificação do drama. Nesse ponto, Hutcheon vai além – uma vez que ela amplia seus objetos de estudo para três diferentes modos de engajamento: contar, mostrar e interagir –, pois para ela, o processo em questão pode implicar mais do que a transposição de gênero, como também de uma mídia para outra, a exemplo de uma adaptação filmica de um romance. Sanders (2006) conclui que “[...] esses textos retrabalham textos que frequentemente retrabalharam outros textos. O processo de adaptação é constante e contínuo” (p. 24), tal qual temos observado a respeito de Shakespeare.

Para a pesquisadora, adaptações e apropriações possuem intersecções, contudo, se faz necessário estabelecer as distinções existentes em ambos os processos. Ao contrário das adaptações, as apropriações geralmente não declaram uma relação aberta com outro texto, deixando-a subentendida ou nas entrelinhas. Ademais, as apropriações são caracterizadas por assumirem uma postura comumente mais crítica – não podemos esquecer que o tom subversivo não é propriedade exclusiva das apropriações⁶⁶ (SANDERS, 2006). As características compartilhadas por ambos os processos são mais marcantes do que suas diferenças, portanto, precisamos tratá-los com cautela, fomentando um debate para além da mera classificação.

Uma mesma obra pode possuir características de adaptação e apropriação ao mesmo tempo, ou uma adaptação pode conter uma apropriação incorporada ao seu enredo – a exemplo do *backstage drama*, nas palavras de Sanders (2006, p. 29): “[...] textos interessados em conhecer os bastidores de performances de peças ou espetáculos específicos”⁶⁷. Nesse contexto, podemos pensar na encenação de uma peça, que em si constitui a adaptação de um texto anterior; nos acontecimentos e personagens que ocupam o espaço exterior ao palco, nos bastidores da encenação da peça, refletindo os mesmos acontecimentos e personagens do texto adaptado e apagando ou fundindo as suas fronteiras. Não obstante a distinção entre os termos estabelecida por Sanders (2006), nosso foco incide para além da mera designação do romance e das adaptações ou apropriações que o compõem.

Hutcheon (2013) define a adaptação como sendo uma repetição provida de variação e que, nesse combo que une elementos familiares junto a elementos novos inseridos pelo

⁶⁵ “[...] adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating” (SANDERS, 2006, p. 19). Tradução minha.

⁶⁶ Semelhante ao que Hutcheon (2013, p. 226) caracteriza como “paródia” – a autora considera as paródias uma “subdivisão irônica da adaptação”, que não declara sua relação com texto(s) anterior(es)

⁶⁷ “[...] texts interested in going behind the scenes of performances of particular plays or shows” (SANDERS, 2006, p. 29). Tradução minha.

adaptador, então, residiria o prazer de experienciar uma adaptação. Nessa esteira, encontramos convergências e contrastes entre o romance e o texto dramático, ou seja, referências familiares e novas coexistem em *Semente de bruxa*. Para a autora, não é por acaso que ambos – produto e processo – sejam denominados “adaptação”. Seguindo esse modo de pensamento, portanto, ela propõe uma definição tripla de adaptação, vista sob perspectivas distintas: produto, processo e recepção. Em resumo e considerando as perspectivas indicadas, podemos entender a adaptação, respectivamente, como a) “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”; b) “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação”; e c) “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Enquanto entidade formal, a adaptação pode acarretar a transposição de uma obra para uma mídia diferente, por meio de recodificação, ou o seu deslocamento dentro de uma mesma mídia. No último caso, não ocorre mudança de mídia, mas uma transposição de gênero, como notamos no romance estudado; ou seja, há o deslocamento dentro de uma mesma mídia, que ocorre do gênero dramático ao narrativo. Nesse processo, geralmente notamos a ampliação do produto ou seu encurtamento, frequentemente chamados de “perdas” e “ganhos”, contudo sem atribuição de sentido valorativo (HUTCHEON, 2013). As mídias possuem diferentes especificidades e limitações, assim como os gêneros, e esses acréscimos ou apagamentos atuam de acordo com as características de cada uma delas e com as escolhas do adaptador.

Constatamos, no cotejo entre as obras do nosso *corpus*, que ocorre uma ampliação do texto dramático shakespeariano para o romance atwoodiano, dadas as especificidades dos gêneros literários em questão. Ao passo que há essa ampliação, Margaret Atwood evoca conscientemente a estrutura dramática de *A tempestade*: tal qual notamos na peça de Shakespeare, o romance conta pragmaticamente com um prólogo, cinco capítulos, e um epílogo. Embora o prólogo não apareça em *A tempestade* com essa denominação específica, ele se faz presente na obra, na primeira cena; além de ser um recurso geralmente utilizado no teatro elisabetano e shakespeariano, herança do teatro medieval, que tinha como objetivo um convite ao drama que seria assistido.

Na qualidade de processo, reforçamos a tese de que toda adaptação é original por excelência e não meramente uma imitação, pois “Focar somente a repetição, em outras palavras, é sugerir apenas o elemento potencialmente conservador na reação do público à adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 159). O que constatamos é justamente o oposto: há revitalização e reinvenção nas adaptações. O processo exige, em primeiro lugar, a interpretação e a (re)criação do(s) adaptador(es). Nesse momento, o foco e a perspectiva de um trabalho podem mudar de

acordo com as escolhas de quem o adapta; essas escolhas são pautadas em fatores como “[...] convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 153).

Como observado, existem muitas razões por trás das escolhas de adaptar uma história para determinada mídia – reverenciar, questionar, ressignificar, além das razões econômicas de contar com um público já estabelecido, por exemplo. Independentemente do motivo, o processo envolve a apreciação e a criação de um novo produto artístico, invalidando novamente a retórica da fidelidade e da originalidade na análise dessas obras. A obra de Atwood será analisada nesta pesquisa enquanto produto formal – uma transposição que pode envolver mudança de perspectiva, de mídia e/ou de gênero – e enquanto processo criativo – que engloba as etapas de (re)criação e de (re)interpretação, pois refletir sobre o processo criativo e sobre como ele se organiza nos permite compreender as razões que nos levam a insistir nas adaptações.

Hutcheon (2013) sugere que as adaptações sejam analisadas considerando o modo de engajamento a qual pertencem – seja ele contar, mostrar ou interagir. No modo contar, o engajamento se inicia na imaginação e é guiado por intermédio das palavras – podemos tomar como exemplo o gênero narrativo. Já no modo mostrar, há o predomínio da percepção direta visual e/ou auditiva – a exemplo das artes cênicas e performativas. Finalmente, no modo interagir, o engajamento ocorre por meio da participação física no processo – como nos parques temáticos interativos. Apesar das suas diferenças, todos esses modos possibilitam certa imersão do sujeito com o objeto artístico em maior ou menor grau. Dado que o nosso objeto literário pertence ao modo contar, o analisaremos considerando a sua manifestação principal, através das palavras.

Vale ressaltar que nenhum modo é superior ao outro – cada um possui especificidades, limitações, convenções e possibilidades diferentes, portanto, geram resultados distintos. Os produtos criativos são obtidos de acordo com a variedade de mídias e gêneros que cada modo de engajamento tem à sua disposição. Hutcheon (2013) destaca que “As distinções de mídia isoladamente, contudo, não assinalarão necessariamente os tipos de diferenciações para os quais as adaptações chamam a nossa atenção” (p. 52). Em vista disso, não pretendemos analisar os gêneros em questão isoladamente, mas nos valem das suas convergências e divergências e consideramos suas particularidades e limitações em conformidade com o contexto em que estão inseridos.

Como supracitado, buscamos refletir acerca de outra hipótese de Hutcheon (2013), a da existência dos denominadores comuns entre as obras. À primeira vista, pensa-se, equivocadamente, que somente a fábula, ou seja, a história, é transposta no processo de adaptação. Entretanto, a pesquisadora defende que outros componentes da fábula e elementos que compõem a estrutura dos gêneros e mídias podem ser notados na transposição.

Nossa análise compreende, portanto, um trabalho essencialmente comparativo considerando o modo de engajamento a que as obras pertencem – o modo contar. Assim, buscamos pensar o processo de adaptação, os denominadores comuns entre o texto dramático e o romance em questão, abrangendo não só a fábula e seus elementos, mas também outras equivalências que ambas possam vir a ter; inclusive no que diz respeito à estrutura dos gêneros literários em evidência, visto que as estruturas e seus componentes também são passíveis de serem transpostos de uma linguagem artística à outra.

2.4. *A tempestade*, de Atwood

Antes de começarmos a análise do objeto literário propriamente dito, se faz necessário que tratemos dele, da sua autora e do seu contexto de produção. Margaret Atwood adaptou *A tempestade* para o romance *Hag-seed* a convite da editora *Hogarth Press*. A editora foi fundada no ano de 1917 por Virginia Woolf e seu esposo Leonardo e foi relançada nas cidades de Londres e Nova Iorque em 2012 com o intuito de dar continuidade aos trabalhos do casal, publicando trabalhos de renomados romancistas contemporâneos. Em 2015, ano anterior ao quadricentenário da morte de Shakespeare, a *Hogarth* deu início ao selo *Hogarth Shakespeare*⁶⁸, convidando oito romancistas contemporâneos aclamados para adaptar quatro comédias e quatro tragédias do dramaturgo. Jeanette Winterson, Howard Jacobson, Anne Tyler, Margaret Atwood, Tracy Chevalier, Edward Staubin, Jo Nesbo e Gillian Flynn adaptaram as peças *Conto de inverno*, *O mercador de Veneza*, *A megera domada*, *A tempestade*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Hamlet*. O processo gerou respectiva e cronologicamente as adaptações, *The gap of time*, *Shylock is my name*, *Vinegar girl*, *Hag-seed*, *New boy*, *Dunbar*, *Macbeth* e a adaptação de *Hamlet*, que será publicada no ano de 2021.

Dentre elas, a única traduzida e publicada no Brasil até o momento da escrita deste trabalho é *Semente de bruxa*, pela editora Morro Branco, em 2018. Muito provavelmente a

⁶⁸ Disponível em: <<http://hogarthshakespeare.com/about/>>. Acesso em 01 de out. de 2019.

escolha ocorreu em função da projeção conquistada por Atwood ao redor do mundo após o lançamento de *The handmaid's tale*, ou *O conto da aia*, série homônima ao romance distópico da autora, produzida pela Hulu⁶⁹. Por muito tempo, *A tempestade* foi analisada e adaptada sob a perspectiva pós-colonial, principalmente em países que foram submetidos ao processo de colonização, na tentativa de denunciar a repressão sofrida em tais ocasiões⁷⁰. Nossa escolha se deve, sobretudo, ao interesse em entender as manifestações e desdobramentos contemporâneos de uma das obras mais adaptadas de Shakespeare, em especial, na América Latina.

Atwood publicou mais de quarenta obras, dentre elas romances, contos, poesia e ensaios literários. Seus últimos romances publicados foram *Hag-seed* (2016), nosso objeto de estudo, e *Os testamentos* (2019). Atwood nasceu na cidade de Ottawa, no Canadá, em 18 de novembro de 1939. Atualmente, vive em Toronto, onde passou também parte da sua infância. Graduou-se na Universidade de Toronto e obteve seu título de mestrado na *Radcliffe College*. Além de ser internacionalmente reconhecida, Atwood coleciona premiações literárias, dentre as quais o *Arthur C. Clark* (1987; 2015), *Governor General's Award* (1966; 1986), Prêmio literário de Londres (1999) e o *Booker Prize* (2000)⁷¹.

No romance *Semente de bruxa*, nos deparamos com a história de Felix, um diretor de teatro da cidade de Makeshiweg, no Canadá dos anos 2000, e a(s) sua(s) *Tempestade(s)*. O homem perde sua esposa Nadia devido a uma infecção por estafilococo logo após o parto da primeira e única filha do casal, Miranda. Nesse momento de luto, Felix se encontra completamente imerso no seu trabalho. Ele, então, deixa a filha de três anos aos cuidados de outrem e pede para que não seja interrompido em hipótese alguma durante os ensaios da peça que está dirigindo. Infelizmente, esse pedido fez com que ele fosse alcançado tarde demais durante um episódio de febre alta da sua filha – Miranda já havia sido levada para o hospital com urgência em virtude de sintomas agudos de meningite e veio a óbito.

Não obstante a culpa sentida por não ter estado presente em um momento tão trágico em função de estar absorto em seu trabalho, é no teatro que Felix busca consolo novamente. Mais do que nunca, o diretor mergulha no trabalho, mais especificamente, nos ensaios de *A tempestade*, na tentativa de manter viva a memória da sua Miranda. Somado a isso, sua

⁶⁹ Atwood já era uma escritora reconhecida, entretanto os holofotes se voltaram a autora recentemente em ocasião da adaptação televisiva de *O conto da aia* (1985) e das eleições presidenciais de 2016, nos Estados Unidos.

⁷⁰ Conferir: CAMPOS, Sirlei Santos. Leituras pós-coloniais d'*A tempestade*: um breve panorama. In: *Revista de Ciências Humanas*. v. 01, n. 19, fev./jul. 2001. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa. pp. 89-96.

⁷¹ Disponível em: <<http://margaretatwood.ca/biography>>. Acesso em 01 de out. de 2019.

predileção pelos afazeres artísticos faz com que delegue todas as funções minimamente burocráticas a Anthony Price, seu assessor. Ao passo que Felix se ocupa dos ensaios e das atividades relacionadas a eles, Tony arquiteta um golpe para tomar o cargo do diretor artístico. Concluído o golpe, Felix perde seu emprego de diretor e se isola em uma cabana no interior. Enquanto vivencia o luto pela perda da sua filha e do seu trabalho, ele aguarda o momento certo para a concretização da sua vingança contra seu arquirrival Tony, que vem a acontecer precisamente doze anos depois de ter perdido seu emprego. À medida em que analisamos a obra, alguns tópicos adiante, e conforme for necessário, exploraremos e forneceremos mais detalhes acerca do romance.

2.4.1. “Absorto em estudos secretos”⁷²

O romance *Semente de bruxa* é uma adaptação de *A tempestade*, primeiramente, por sinalizar sua relação com o texto anterior, consenso entre Sanders (2006) e Hutcheon (2013) a respeito de tais obras. Neste caso, contamos com uma adaptação em camadas, (re)construída através de uma espécie de *mise en abyme*, como observaremos ao longo do trabalho. Vale destacar que as narrativas, assim como outros gêneros literários, possuem alguns princípios básicos para a sua constituição. Os estudos da narratologia, por sua vez, têm esses princípios como escopo. Para a análise do romance, nos valeremos, sobremaneira, dessa área de pesquisa (REUTER, 2002). Nesse sentido, cabe evidenciar que a teoria narratológica precedeu os estudos da teoria da adaptação, ou seja, parte dos conceitos utilizados na apreciação do romance, estão conectados, em certa medida, a essa teoria. No que tange à análise a partir da abordagem narratológica, retomamos a proposição de Yves Reuter (2002) de que um dos fundamentos que a regem é a distinção dos níveis de análise internos do texto, bem como o entendimento da sua organização nesse contexto. Essa análise só se torna produtiva quando em diálogo com outras teorias, como fazemos ao relacioná-la aos estudos da adaptação.

Segundo a teoria narratológica de Reuter (2002), os níveis de análise internos da narrativa dividem-se em ficção, narração e produção do texto. A ficção compreende a fábula e os seus componentes, como a história, as personagens, o cenário e o tempo – tudo que é criado no âmbito do universo ficcional da história. A narração, por sua vez, se remete às escolhas que

⁷² Referência ao subcapítulo 7 do romance de Margaret Atwood e ao modo como inicialmente se encontram Próspero e Felix nas suas respectivas fábulas.

regem o arranjo da diegese, quanto ao modo, voz, perspectiva, instância, nível e tempo da narrativa. Por último, a produção do texto diz respeito às escolhas linguísticas que concretizam os níveis anteriores. Apesar de constituírem níveis autônomos, podemos afirmar que mantêm relações interacionais entre si.

Começaremos a analisar as camadas e os denominadores comuns das obras a partir das personagens principais de ambas, Felix e Próspero, no romance e na peça, respectivamente. Nossa escolha se justifica devido às personagens serem elementos importantes na transposição de uma linguagem artística à outra e também por serem, em si, responsáveis pelo caráter de narrativa em abismo, visto que elas têm essa intertextualidade e, a partir dela, vão compondo os níveis narrativos – da dramaturgia ao romance. Hutcheon (2013) alega que

Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança (SMITH, 1995, p. 4-6). (HUTCHEON, 2013, p. 33)

Assim, entendemos que há uma significativa correlação entre personagem e fábula no que tange às adaptações em geral e à adaptação da qual tratamos na pesquisa. As personagens são fulcrais ao desenvolvimento e à composição das narrativas devido à função que desempenham na sua organização; e na narrativa atwoodiana, em função de serem responsáveis pela construção do *mise en abyme* no romance, dado que “[...] a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas” (TODOROV, 2006, p. 123). Retomando o conceito de *mise en abyme* e o conceito de “narrativas em encaixe”, de Todorov, notamos que o teórico entrecruza a ideia aos personagens da ficção em prosa, reforçando nossa hipótese de que elas exercem papel importante na construção das camadas da narrativa. Reuter (2002) argumenta, de modo semelhante, que “De certa forma, *toda história é história de personagens*” (p. 41). Somado a isso, quando pensamos a respeito do lugar da personagem no drama e no romance, constatamos que esses gêneros literários

[...] são geralmente considerados as formas nas quais o homem é o assunto central. O desenvolvimento psicológico (e, assim, a empatia do receptor) é parte do círculo narrativo e dramático quando os personagens são o foco das adaptações. (HUTCHEON, 2013, p. 33-34)

Verificamos essa centralidade no drama shakespeariano, no qual notamos o surgimento do apelo à empatia e ao envolvimento do espectador na história, diferentemente do que acontecia no teatro medieval. Esse fenômeno acontece com Felix no romance – o desenvolvimento psicológico da personagem é ponto fundamental para a reconstrução do drama, como veremos a seguir. Em vista disso, iniciaremos o processo de análise dos denominadores comuns das camadas da adaptação refletindo sobre as correspondências entre as personagens principais em questão.

Em *A tempestade*, a predileção que Próspero possui pelos seus livros e sua magia o distrai e o afasta das suas obrigações enquanto duque de Milão, fazendo-o delegar as funções burocráticas ao seu irmão Antônio. Este, por sua vez, arquitetava um golpe, aliando-se ao inimigo político de Próspero, Alonso, rei de Nápoles, com a intenção de roubar o cargo do irmão. Ele assim o faz: após a invasão de Milão pelos seus inimigos políticos, Próspero e sua filha de três anos, Miranda, são colocados em um barco precário à deriva portando algumas roupas, um pouco de água e comida e os livros de magia que fizeram com que Próspero perdesse seu ducado. Ao contrário do que se esperava, o barco encontrou terra firme antes que pudesse afundar. A terra encontrada, uma ilha quase deserta, serve de moradia para Próspero e Miranda durante os doze anos que sucedem o golpe e antecedem a vingança do ex-duque.

No romance atwoodiano, a predileção que Felix tem pelo seu trabalho no teatro o mantém afastado dos seus compromissos burocráticos enquanto diretor, e o faz delegar essas funções a Tony, que “[...] sempre esteve muito interessado em liberar Felix dos rituais que ele tanto detestava” (ATWOOD, 2018, p. 22)⁷³. O estado inicial no qual se encontram Felix e Próspero – absortos nos seus estudos – desencadeia a intriga principal de ambas as obras, a tempestade. Após a morte da sua esposa, sua primeira *Tempestade*, Felix se vê sozinho com sua filha recém-nascida: “Miranda: que outro nome ele daria a uma menininha sem mãe com um pai coruja de meia-idade. Foi ela que evitou que ele afundasse no caos” (ATWOOD, 2018, p. 23). Felix não afunda no caos – o campo lexical do trecho em destaque, através do verbo “afundar” evoca imagens características de uma tempestade – porém, ele mergulha mais intensamente no teatro.

Nesse período, durante um dos ensaios da peça que dirigia, Felix perde sua Miranda aos três anos – idade que a Miranda de Próspero tinha ao ser colocada no barco – após a

⁷³ Utilizamos a tradução de *Hag-seed* nos trechos que destacamos da obra, em virtude de ela ter sido publicada recentemente, ao invés de usar o original em inglês.

manifestação de sintomas de meningite. Era difícil para Felix acreditar na segunda *Tempestade* que acometia sua vida:

Foi levada, como costumavam dizer. Mas levada para onde? Ela não poderia simplesmente ter desaparecido do universo. Ele recusava a acreditar nisso. Lavínia, Julieta, Cordélia, Perdita, Marina. Todas as filhas perdidas. Mas algumas delas foram reencontradas. Por que não sua Miranda? (ATWOOD, 2018, p. 24)

Enquanto Felix sofria e se afundava no trabalho novamente em busca de consolo nos ensaios de *A tempestade*, escolha baseada na tentativa de fazer com que sua Miranda voltasse à vida, Tony dispõe de tempo suficiente para arquitetar um golpe que derrubaria Felix – Tony, apelido para Anthony e equivalente inglês para Antônio, ocupa o cargo de diretor de Felix, com o auxílio do ministro do Patrimônio Cultural, Sal O’Nally – o nome de Sal é um jogo com as mesmas letras da personagem de Alonso, evocando-o. As características fundamentais que as personagens compartilham com Próspero e Antônio, respectivamente, podem ser observadas na passagem seguinte, em que Felix é comparado a um mago sonhador e Tony a um caçador de riquezas realista: “Felix, o mago que cavalgava as nuvens; Tony, o faz-tudo que tinha os pés no chão e caçava tesouros” (ATWOOD, 2018, p. 21).

No decorrer do romance, há duas tentativas de encenação de *A tempestade*: na primeira tentativa, posterior à morte da filha, Felix falha, visto que foi demitido do seu cargo de diretor do festival de Makesiweg antes da concretização da encenação; na segunda tentativa, já enquanto professor do programa de leitura do Centro Prisional de Fletcher, Felix materializa seu desejo de encenar a peça shakespeariana, que vem a ser, ao mesmo tempo, sua vingança contra Tony e o ministro Sal. Em ambas as experiências, Felix não aceita que ninguém além dele interprete o papel de Próspero. Em vista disso – de Felix sempre atuar como Próspero e jamais delegar o papel a terceiros – e das comparações entre Felix e Próspero ao longo da narrativa, o diretor de teatro parece acreditar, de fato, ser a personagem, como notamos a seguir:

O próprio Felix seria Próspero, o pai amoroso. Protetor, talvez até superprotetor, mas apenas porque estava agindo a favor dos interesses da filha. E sábio; mais sábio do que Félix. Embora até mesmo o sábio Próspero fosse estupidamente crédulo em relação a seus próximos, e muito absorto no aperfeiçoamento de seus dons mágicos. (ATWOOD, 2018, p. 26)

Ao passo que Próspero fora exilado na ilha forçosamente, Felix opta por exilar-se no interior em uma cabana após o golpe que o fizera perder seu cargo – uma espécie de ilha, já que

era cercada por quase nada além da natureza. Na falha tentativa de encontrar o dono da cabana, o homem se dirige à fazenda mais próxima em busca de informações. A proprietária, Maude, afirma não conhecer o dono do pequeno chalé, e que, por isso, fora tomado como abandonado. Para que pudesse viver no local sem que houvesse um mal-entendido com a única vizinhança que possuiria, Felix se propõe a pagar uma espécie de aluguel à Maude: como uma troca de favores entre ambos para que os vizinhos não o incomodassem ou denunciassem e ele pudesse fazer do chalé a sua ilha. Assim como Próspero, Felix se apropria de um lugar que não é seu por direito para fazer dele sua morada durante os doze anos anteriores à concretização da sua vingança.

No momento em que Felix encontra o lugar perfeito para seu exílio, ele nos fornece mais indícios da sua correspondência e simbiose com Próspero. Felix e o mago parecem se (con)fundir em uma só personagem: “Por um tempo, Felix tentou se divertir dando a Maude o papel da bruxa de olhos azuis, a feiticeira Sicorax, [...] em sua própria *Tempestade* pessoal, sua *Tempestade*, montada em sua cabeça, mas que não durou muito. Nada daquilo se encaixava [...]” (ATWOOD, 2018 p. 48-49). Não só a realidade vivida por Felix é um espelhamento dos acontecimentos da peça shakespeariana, como também a realidade idealizada por ele.

Outra possível correspondência a ser feita entre Próspero e Felix é a existência de um Ariel na vida de ambos. Na ilha, Próspero conta com a ajuda de um espírito elementar assistente, Ariel, que o serve em troca de ter sido libertado do pinheiro onde Sicorax o havia aprisionado. Já no romance, Felix, através do seu incessante desejo de reaver sua filha, passa a acreditar que Miranda, ou melhor, o espírito de Miranda, vive com ele na cabana: ele é o único que consegue vê-la ou conversar com ela, assim como se dá a relação entre Próspero e Ariel. Nesse caso, parece haver uma fusão entre as personagens Miranda e Ariel – posto que Felix perdeu sua filha, ele a faz reviver na qualidade de espírito, do mesmo modo que Próspero é capaz de devolver a vida aos mortos, como demonstrado na passagem abaixo:

Mas estava gradualmente abrindo outro espaço em sua vida que chegava à beira da completa insensatez. [...] Fantasias melancólicas, no começo. Mas, da fantasia melancólica para a crença parcial de que ela ainda estava ali com ele, só que invisível, foi um pulo. Chame isso de um momento de um conceito, uma ideia, uma performance: ele não acreditava realmente naquilo, mas se envolveu com essa não realidade como se fosse real. (ATWOOD, 2018, p. 57)

Notamos que, gradualmente, Felix vai conferindo vida à sua Miranda/Ariel – no início como parte da sua fantasia melancólica, como no trecho destacado, até os momentos em que ele oscila entre acreditar e desacreditar da veracidade da situação, como na passagem seguinte:

“Idiota, diz a si mesmo. Ela não está aqui. Nunca esteve aqui. Foi a imaginação e a autoilusão, nada além disso. Aceite. Ele não consegue aceitar” (ATWOOD, 2018, p. 127).

Durante muitos anos, ele viveu sua “*Tempestade* pessoal” naquele chalé. Vivia como uma espécie de ermitão – adotou o pseudônimo de F. Duke para que não pudesse ser encontrado e vez ou outra visitava a biblioteca mais próxima em busca de livros infantis, que provavelmente leria para Miranda se ela ali estivesse. Mas, Felix, ou senhor Duke – correspondente inglês para “duque” – queria voltar à sua *Tempestade* para manter viva a sua Miranda, na tentativa de fazê-la ressuscitar, em primeiro lugar, eliminando o fardo da culpa que carregava. Pensar no bem-estar e na responsabilidade de proporcionar melhores condições de vida para Miranda, era um pano de fundo para colocar seu plano de vingança em ação

Os comentários explícitos do narrador a propósito de Felix, nos revelam muito acerca dos seus pensamentos e atitudes. Verificamos seu incessante desejo de vindita através da declaração a seguir: “Em segundo lugar, queria vingança. Ansiava por isso. Sonhava acordado com isso” (ATWOOD, 2018, p. 53). Ele, então, alia seus dois maiores desejos em um único: consegue um emprego como professor de teatro na Instituição Penal de Fletcher, utilizando seu pseudônimo. Sua vingança é concretizada quando ele, finalmente, consegue encenar *A tempestade* na prisão simultaneamente à uma *Tempestade* interativa, com a participação de Tony e Sal O’Nally, os golpistas, e outros políticos: “Seus inimigos, ambos! Estariam bem ali, na Fletcher! O único lugar no mundo onde, com um senso de oportunidade prudente, ele pode ser capaz de exercer mais poder do que eles” (ATWOOD, 2018, p. 84). Essa é mais uma das camadas da narrativa, que veremos com maior agudeza nos próximos tópicos.

Até aqui, observamos traços psicológicos da personagem que atuam também na construção da narrativa em abismo ou em camadas. Como nos é demonstrado na passagem destacada acima, o espírito sonhador de Felix e sua pouca preocupação com os afazeres burocráticos que lhe eram atribuídos o levam a perder seu reinado enquanto diretor teatral. De fato, o teatro acompanha a oscilação das emoções de Felix do início ao fim da narrativa. A princípio, sua obsessão pelo teatro o afasta das vivências em família e, após o óbito da sua filha, desperta também um sentimento de culpa por ter se ausentado em um momento crítico. O objeto de obsessão de Felix o direciona nos seus altos e baixos: é onde ele encontra consolo após o falecimento da esposa, o que o faz estar ausente no momento da morte da filha e é o instrumento por meio do qual ele concretiza a sua vingança. Depois de anos de inconformidade e não-aceitação da perda da sua Miranda – que o induz a projetar suas obrigações de pai na atriz Anne-Marie, intérprete de Miranda na sua montagem de *A tempestade* – é também por meio do fazer

teatral que Felix materializa e vivencia seu período de luto pela perda da filha. Munindo-se com seu autoconhecimento no decorrer do processo, ele se reencontra com a sua essência, supera seu luto e perdoa seus inimigos, em um final em tom conciliatório e em um movimento cíclico de retorno ao prólogo.

Constatamos que, começar a pensar as camadas da adaptação a partir da análise da personagem principal, uma transposição declarada de Próspero, implica também pensar a história dessa personagem como componente importante na organização da fábula e da adaptação. Além disso, também fica perceptível que o jogo que a autora estabelece entre Felix e Próspero vai além da mera adaptação da história, mas antes perpassa a proximidade entre ambos para criar uma simbiose narrativa e um jogo de *mise en abyme* em seu leitor, nas várias camadas possíveis da relação entre dramaturgia e romance.

CAPÍTULO 3 – REVELANDO AS CAMADAS DO ROMANCE

Sobre o que era a peça? Sempre havia ao menos três ideias principais, às vezes mais, porque, como lhe disse, Shakespeare era ardiloso. Tinha muitas camadas. Gostava de esconder coisas atrás da cortina até que... voilá! Ele te surpreendia
(Margaret Atwood)⁷⁴

Neste último capítulo, dedicamo-nos a desvendar as camadas que Margaret Atwood constrói na narrativa, ou seja, como o teatro shakespeariano é reconstruído através dessas camadas na adaptação. Para tal, retomamos e dialogamos com aspectos dos capítulos anteriores e com os teóricos já mencionados, bem como acrescentamos aqui as teorias de Antônio Candido, Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado, em *A personagem de ficção* (2005), a teoria narratológica (REUTER, 2002; REIS e LOPES, 1988) e da metaficção e *mise en abyme* (WAUGH, 2001; DALLENBACH, 1989). Reiteramos que essa teoria não é analisada à parte, mas em conformidade com as relações que serão estabelecidas entre ambas as obras e o contexto na qual estão inseridas, a fim de cotejá-las sob a égide do seu modo de engajamento.

3.1. Adaptação à primeira vista

Acredita-se comumente que a fábula é o único, ou mesmo o principal, denominador comum transposto de uma mídia ou gênero a outra(o) no processo de adaptação (HUTCHEON, 2013). Hutcheon (2013) refuta tal pensamento cerceador e acrescenta que

A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (HUTCHEON, 2013, p. 32)

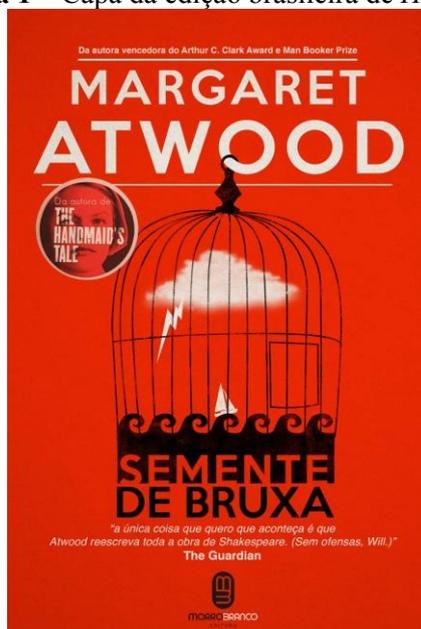
Iniciando a análise do romance, constatamos que as equivalências podem ser percebidas em diversos elementos para além daqueles listados pela autora, que compreendem, essencialmente, a história e os seus componentes. A partir do entendimento dos níveis internos

⁷⁴ In: ATWOOD, Margaret. *Semente de bruxa*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

da narrativa e das relações que os textos mantêm com o contexto no qual estão inseridos e com outros enunciados que o precedem, acompanham ou são retomados por ele (REUTER, 2002), verificamos alguns elementos dignos de serem ponderados. Esses fenômenos são denominados por Genette (1982 *apud* REUTER, 2002) como transtextuais e se manifestam através dos dispositivos da intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade⁷⁵. Retomamos, à princípio, na introdução deste trabalho, um enunciado precedente à adaptação na introdução, um elemento paratextual, uma entrevista concedida por Atwood a um importante jornal do Canadá no ano de publicação de *Semente de bruxa*⁷⁶.

Outro indicativo paratextual que deve ser destacado é a declaração da relação do romance com o texto shakespeariano logo na capa do livro⁷⁷. O título da obra remete ao texto anterior também através do título – “Semente de bruxa” é um dos diversos insultos endereçados a Calibã⁷⁸. Esses são os primeiros indicativos, e os mais visíveis, de que o romance deve ser considerado uma adaptação, dado que “[...] as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Sanders (2006) compartilha dessa definição da autora para as adaptações, acreditando que elas possuam uma relação sinalizada com o texto anterior – reforçando, de modo explícito, que a palimpsestuosidade é uma característica inerente a essas obras.

Figura 1 – Capa da edição brasileira de *Hag-seed*



Fonte: Editora Morro Branco

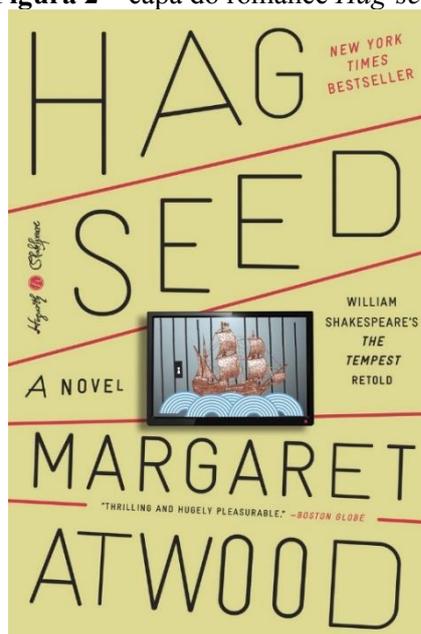
⁷⁵ Alguns desses termos adquirem diferente nomenclatura com os estudos da adaptação.

⁷⁶ Conferir Considerações iniciais.

⁷⁷ “*A tempestade* de William Shakespeare recontada”. Tradução minha.

⁷⁸ No ato I, cena 2, Próspero se refere a Calibã como “Escravo vil, que o diabo gerou/ Em bruxa má [...]” (*A tempestade*, ato I, cena 2).

Figura 2 – capa do romance *Hag-seed*



Fonte: Hogarth Shakespeare

Como sugerido por Atwood (2018), no trecho que serve de epígrafe a este capítulo, ao menos três ideias principais podem ser encontradas em todas as peças de Shakespeare. A autora parece destacá-las nas epígrafes de *Semente de bruxa* – a epígrafe constitui mais um demonstrativo paratextual, que se faz pertinente ao nosso estudo. Os textos de abertura pertencem, respectivamente, ao político e filósofo inglês Francis Bacon⁷⁹, ao romancista inglês da era vitoriana, Charles Dickens, e ao poeta romântico inglês, Percy Shelley⁸⁰. Certamente não foram escolhidas três personalidades inglesas ao acaso e cabe evidenciar que as associações entre Shakespeare e os autores ingleses em destaque são sugestivas, a exemplo de Dickens, peça fundamental à manutenção do imaginário shakespeariano⁸¹. A primeira epígrafe, de Bacon, em *Sobre a vingança*, nos revela que “[...] um homem que pensa em vingança mantém abertas as próprias feridas que, caso contrário, fechariam e seriam curadas”. De fato, notamos que isso acontece com Felix: sua vingança não cura suas feridas ou tampouco seu vazio. Em

⁷⁹ Uma parcela daqueles que duvidam da existência de Shakespeare atribuem a autoria das suas obras a Francis Bacon.

⁸⁰ Percy Shelley morreu vítima de um afogamento resultado de uma tempestade. No seu túmulo, há a inscrição de um trecho da canção de Ariel da *Tempestade*: “*Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*”.

⁸¹ Charles Dickens era um dos membros do comitê *Shakespeare Birthplace*, que impediu que sua casa fosse vendida em leilão público. O comitê arrecadou fundos para a compra da casa e para que pudessem, posteriormente, transformá-la em uma atração turística específica. Disponível em: <<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespepedia/shakespeares-birthplace/purchase-of-birthplace/>>. Acesso em 05 de dezembro de 2019.

seguida, Atwood destaca o seguinte trecho de Dickens: “[...] embora existam pessoas interessantes no palco, existem algumas que deixariam seu cabelo em pé”. A terceira e última, de Percy Shelley, é um trecho dos *Versos escritos em meio às Colinas Eugêneas*:

Outras ilhas floridas devem existir
No mar da Vida e da Agonia:
Outros espíritos a flutuar e a fugir
Acima daquele abismo

Afora as relações que podemos estabelecer entre os autores supracitados e Shakespeare, verificamos as ideias principais de *A tempestade* evidenciadas nas epígrafes: a vingança, o teatro, a ilha, juntamente aos seus espíritos e abismos. Tais temas estão presentes na peça, mas se metamorfoseiam e reaparecem de maneiras diferentes no romance, confirmando a hipótese de Hutcheon (2013), de que os temas talvez sejam os elementos mais adaptáveis nesse processo.

A princípio, retomamos uma das características essenciais da adaptação: que declare sua relação com outra(s) obra(s) abertamente. Notamos essa demonstração nos seguintes elementos paratextuais: em entrevistas que precedem ou acompanham a publicação da obra; na capa⁸², através do título, da imagem e do texto indicativo; na epígrafe, onde são evocados os temas centrais da peça; através de um resumo do texto dramaturgico ao final do romance, intitulado “*A tempestade original*”, bem como nos agradecimentos. Além de atuarem como indicativos, são dispositivos que atuam na reconstrução do texto, evocando o texto anterior e correlacionando-se a ele, e compõem a experiência da obra *como adaptação*. Veremos, nos tópicos seguintes, como os demais componentes da peça e do teatro shakespeariano são organizados na estrutura do romance.

3.2. O espelhamento de *A tempestade*

Shakespeare fazia uso das analogias multiplicadas (duplas, triplas etc.) como se inserisse um sistema de espelhos – côncavos e convexos – na sua poética (KOTT, 2003). Atwood se apropria desse dispositivo, inserindo-o na sua adaptação ou mesmo espelhando elementos da peça na narrativa. Destacamos como esses recursos são explorados na sua construção enquanto

⁸² Conferir figura 1 e 2. A edição brasileira sinaliza sua relação com o texto de Shakespeare na capa através da imagem de uma tempestade representada na capa, diferentemente da edição original, que conta com uma imagem e o texto “*A tempestade*, de Shakespeare, recontada”.

adaptação do texto shakespeariano: a) primeiramente, verificamos seu uso através do espelhamento do prólogo; b) segundo, por meio da exposição; c) através da fábula principal ou da história de Felix, que é a transposição da história de Próspero⁸³; d) na adaptação de *A tempestade* dentro de *Semente de bruxa* ou na peça dentro do romance; e) por meio das correspondências existentes entre os atores que fazem parte do elenco da peça bem como os que participam da peça interativa; f) nos múltiplos desfechos. Afora esses elementos, existem outros denominadores comuns entre as obras. Os temas cruciais à peça são explorados na adaptação: a ilha, a prisão e a liberdade, e a vingança, além de constatarmos a presença de elementos que fornecem comentário a respeito da obra anterior e da inserção de um novo tema pertinente à contemporaneidade. Esses elementos serão ponderados no desenvolvimento da análise.

3.2.1. Um convite à adaptação

O romance é dividido formalmente em prólogo, partes I, II, III e IV. Todas essas partes contam com nove subcapítulos e, por fim, a parte V compreende sete subcapítulos, além de um epílogo ao final. Essa divisão evoca a estrutura da *Tempestade* shakespeariana, que conta, formalmente, com cinco atos e um epílogo. No prólogo do romance, temos a confirmação de que não experienciamos a *Tempestade* propriamente, mas uma adaptação da obra. Uma exibição está prestes a acontecer, não temos notícia das circunstâncias, somente que acontecerá em uma sala de projeção. O letreiro inicial indica o nome do texto shakespeariano e é seguido de um letreiro com a inscrição “Uma tempestade inesperada”.

A princípio, o prólogo é o mesmo presente na *Tempestade*: o contramestre e outros que estão a bordo de um navio se agitam com um temporal em alto-mar, ouvem-se muitos raios, trovoadas, e há a sensação de que o navio vai afundar. Vale lembrar que o prólogo não é indicado formalmente na peça, mas corresponde ao ato I, cena 1, como destacamos no primeiro capítulo. De repente, a tela da projeção escurece, as luzes se apagam, um homem vestindo uma touca, capa de chuva e luvas de borracha segura uma lanterna que pisca intermitentemente. A sala também escurece completamente, ouvem-se tiros, ruídos confusos e muitos gritos vindos da plateia. Temos a confirmação que, de fato, a *Tempestade* que se inicia a partir de então não é idêntica à que conta a história de Próspero. Há uma fusão entre os dois prólogos: o da peça

⁸³ Apresentada no capítulo anterior.

de Shakespeare e o da história que estamos a algumas páginas de conhecer e notamos, assim, o tensionamento entre as fronteiras da adaptação e do texto adaptado.

No romance, esse prólogo é apresentado em formato de uma narrativa *in media res*: “[...] a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento”⁸⁴. Nele, nos deparamos com a encenação do ato I, cena 1, de *A tempestade* no Instituto Prisional de Fletcher, que cronologicamente acontece no subcapítulo 34, na parte IV do romance. O prólogo, da mesma maneira que notamos no teatro de Shakespeare, atua engajando a imaginação do leitor do romance, fazendo um prelúdio, um convite do que acontecerá no decorrer do enredo. Anteriormente à representação do prólogo shakespeariano, o apresentador faz um convite aos espectadores, como observamos no trecho em destaque:

Apresentador: Vocês vão avistar um temporal no mar
Ventos uivando, marinheiros berrando
Maldições proferidas, pois não há saída
Vão ouvir apelos, como em pesade-e-elos
As aparências podem enganar,
só pra lembrar.
Dá um sorriso forçado.
Agora, a peça vai começar. (ATWOOD, 2018, p. 12)

O prólogo remete à incorporação de um componente característico do texto dramaturgical ao romance. No verbete do *Dicionário de teatro*, Pavis (2008) compara tal elemento a um prefácio, evocando, por sua vez, um dos componentes do gênero narrativo. No entanto, o prelúdio do romance compartilha mais semelhanças com um prólogo, de fato, e com o prólogo shakespeariano em si do que com um prefácio. Se o prefácio é um elemento paratextual que “[...] não pretende resumir nem desenvolver os conteúdos presentes na obra que antecede”⁸⁵, percebemos no romance precisamente o oposto do que pretende o prefácio: nele, é feito um convite à leitura da adaptação de *A tempestade* e é antecipado o clímax da história. Verificamos, nesse sentido, que Atwood reinterpreta o ato I, cena 1, como prólogo e o transpõe no seu processo criativo.

⁸⁴ IN MEDIA RES. In E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN 989-20-0088-9, <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-media-res/>, consultado em 01 de janeiro de 2020.

⁸⁵ PREFÁCIO. In E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN 989-20-0088-9, <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefacio/>, consultado em 01 de janeiro de 2020.

3.2.2. “Passado sombrio”⁸⁶

A parte I do romance corresponde à transposição da exposição que detectamos na peça, o ato I, cena 2. A começar pelo título, “Passado sombrio”, é na parte I que conhecemos as motivações da vingança de Felix e o seu passado. O capítulo se inicia com Felix frente ao espelho – uma imagem de um homem decadente, nostálgico sobre seu passado abastado e significativo no teatro. Por meio da narração em terceira pessoa, são apresentados os sentimentos de raiva e desalento que Felix sente ao pensar sobre o golpe que sofrera. Na parte em questão, a ordem cronológica da ficção é alterada e dá lugar a uma anacronia narrativa. Inserções desse recurso de desordenamento “[...] vão permitir a produção de certos efeitos e a relevância de certos fatos [...]” (REUTER, 2002, p. 93), e neste caso notamos o maior relevo dado justamente ao sentimento de vingança do protagonista do romance face à situação em que se encontra.

A cena destacada compreende o relato de Próspero a Miranda sobre o golpe que sofrera e que os levava àquela ilha. A exposição dos fatos assemelha-se mais a um monólogo do que a um diálogo, visto que há o predomínio do discurso de Próspero acerca do seu passado, como se estivesse conversando consigo mesmo, e que as interpelações de Miranda são insignificantes – inclusive, a presença de Miranda na cena nos leva a pensar que o dramaturgo opta pelo diálogo em detrimento de um monólogo ou solilóquio na tentativa de provocar efeitos do real por meio de um dispositivo mais verossímil. Nessa esteira do relato em primeira pessoa, poderíamos pensar que o caminho mais fácil para a transposição de uma cena como essa seria através da narração igualmente em primeira pessoa. Sanders (2006) observa que, “Quando o gênero dramático é retrabalhado na prosa ficcional, um equivalente intrigante é encontrado para o solilóquio dramático na forma da narrativa em primeira pessoa” (p. 37)⁸⁷. Podemos ampliar a ponderação da pesquisadora dos solilóquios até os monólogos, dadas as suas semelhanças estruturais e a presença da voz em primeira pessoa, reforçando a ideia de que o equivalente de ambos seria a narração em primeira pessoa.

No entanto, observamos que Atwood opta por um caminho distinto, o da anacronia narrativa. Um dos tipos desse recurso, o que é constatado no romance, se manifesta pela anacronia por retrospecção, também conhecida por analepse, anáfora ou *flashback*. Ela normalmente evoca acontecimentos que já se passaram, em um tom explicativo. Através dela,

⁸⁶ Referência ao título da parte I do romance.

⁸⁷ “When the dramatic genre is reworked into prose fiction form an intriguing equivalent is found for dramatic soliloquy in the form of first person narration” (SANDERS, 2006, p. 37). Tradução minha.

é possível “[...] esclarecer o passado de uma personagem, contar – após uma entrada *in media res* – aquilo que a precedeu [...]” (REUTER, 2002, p. 95). Em *Semente de bruxa*, os fatos que motivam e antecedem a vingança de Felix são elucidados por meio da anáfora.

No espelhamento da exposição que acontece no romance, mais precisamente do segundo ao oitavo subcapítulo, descobrimos os fatos que ocorrem durante os doze anos que antecedem os preparativos da vingança de Felix. No segundo tópico “Altos sortilégios”, somos apresentados às duas perdas dolorosas de Felix: a morte da sua esposa Nadia e da sua filha Miranda, três anos depois. Em função dessas perdas, ele mergulha profundamente no seu trabalho como diretor e vislumbra na tentativa de dirigir e representar Próspero em *A tempestade* uma possibilidade de fazer com que sua Miranda reviva. No tópico subsequente, “Usurpador”, Tony anuncia a rescisão do contrato de Felix como diretor artístico do Festival de Teatro de Makeshiweg – sua *Tempestade*, portanto, é cancelada. Tony, seu braço direito até então, cuidava das funções burocráticas do festival ao mesmo tempo em que procurava uma brecha para tomar o cargo de Felix. O momento vulnerável pelo qual Felix passava foi ideal para que Tony, ardiloso e perverso, concretizasse seu golpe contra o diretor, com o auxílio do ministro do Patrimônio Cultural, Sal O’Nally.

Felix foi banido sem ao menos ter tido a chance de se despedir do elenco que participaria da peça. Era querido por todos, assim como Próspero em Milão, e Tony não queria que sua saída repentina gerasse qualquer tipo de revolta. Ao ser expulso, Felix encontra Lonnie Gordon, diretor do festival, que o entrega os trajes que seriam utilizados como figurino por Felix para interpretar Próspero. Lonnie é uma personagem que carrega características semelhantes a Gonçalo: “[...] era um velho tolo e sentimental, que chorava ao fim das tragédias” (ATWOOD, 2018, p. 36). Ademais, não concorda plenamente com as decisões de Tony e Sal – como Gonçalo não concordava com Antônio e Alonso –, ao passo que não reage para impedi-los. Ele devolve os trajes “mágicos” para Felix ao presenciar sua expulsão, tal qual Gonçalo entrega os livros de magia a Próspero quando ele parte de Milão, sabendo que eram importantes para o diretor e esperando que fossem úteis algum dia. Felix se deixa levar pelas estradas, como se estivesse à deriva, “[...] não tinha a sensação de conduzir o carro. Em vez disso, sentiu que estava sendo conduzido, como se fosse carregado por um vento forte” (ATWOOD, 2018, p. 39). É relevante notarmos a evocação de *A tempestade* por meio do campo semântico mais uma vez: ao mesmo tempo em que é uma das escolhas da adaptadora e compõe o seu estilo, ele evoca o texto adaptado.

No tópico cinco, “Pobre moradia”, o ex-diretor encontra o barraco ideal para se manter invisível perante o resto do mundo. Não há nada por perto, exceto a casa de Maude e sua família, a quem Felix paga mensalmente uma quantia a fim de não ser incomodado ou questionado, uma espécie de suborno. A partir de então, ele assume uma nova identidade: Sr. Duke: “Felix Phillips estava acabado, mas F. Duke ainda poderia ter uma chance; embora ele não soubesse dizer de que tipo” (ATWOOD, 2018, p. 48). Felix tentou fugir do teatro e procurar uma atividade que o ocupasse durante muito tempo. Primeiro, recorreu a pequenas restaurações no barraco. Em seguida, começou a ler livros infantis, que lia para sua Miranda se estivesse viva. Percebendo a ineficácia das suas tentativas, estava certo de que apenas duas coisas o satisfariam, a saber:

Primeiro, precisava voltar à sua *Tempestade*. [...] sua Miranda precisava ser libertada de seu caixão de vidro; era preciso dar a ela uma vida. “Em segundo lugar, queria vingança. [...] Tony e Sal deveriam sofrer. (ATWOOD, 2018, p. 53)

Após encontrar a sua ilha e se manter absorto em estudos secretos, rastreando os passos de Tony e Sal pela internet, o diretor artístico começa a fantasiar acerca da presença de Miranda. A garota era como uma fusão entre Miranda e Ariel: visível somente para Felix. Ele a ouvia cantar, lia histórias para ela, ajudava na lição de casa, jogavam xadrez⁸⁸ juntos. Felix oscilava entre acreditar que Miranda, de fato, estava presente e duvidar da sua sanidade mental. Nesse entremeio, no tópico oito, o diretor vê no anúncio de uma vaga para professor de uma Instituição Penal, a sua deixa para voltar ao teatro. Ele se encontra com Estelle, a coordenadora do Programa de Capacitação para a Leitura e Escrita pela Literatura, e a convence que pode ser uma boa opção para o cargo, além de persuadi-la a aceitar que a disciplina trate exclusivamente de peças shakespearianas.

No último tópico da parte I, Felix está diante do espelho mais uma vez. A ação faz um movimento de recuo e retorna ao primeiro tópico, o movimento cíclico evocado pela *Tempestade* se repete. A narrativa começa em janeiro de 2013, no primeiro tópico, perpassa pelo narrador nos contando o que acontece durante os doze anos desde o golpe sofrido por Felix e retorna ao reflexo da imagem decadente do homem no espelho se preparando, finalmente, para concretizar sua vingança. É como se soubéssemos, pelo *flashback*, de todas as motivações de Felix enquanto ele se prepara frente ao espelho. O romance permite que essa exposição compreenda a extensão de um capítulo e que a exposição da peça seja transposta através do

⁸⁸ O mesmo jogo que Miranda joga em *A tempestade* no ato V, cena 1.

recurso da anacronia narrativa, o procedimento é regularmente utilizado em narrativas de vingança (cf. REUTER, 2002), tipo narrativo que caracteriza *Semente de bruxa*.

Sobre a questão do narrador, pertinente a esse tópico e ao romance na sua totalidade, Candido *et al* (2005) e Reuter (2002) observam que ele constitui um dos elementos da ficção, ou seja, não-existente no mundo real. No romance, há a possibilidade de o discurso proferido pelo narrador ser ambíguo, projetado “[...] ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (CANDIDO, 2005, p. 25). Ainda sobre o mesmo tópico, o pesquisador afirma que o narrador impessoal

[...] abarca com o seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como o presente, é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito quem analisa as personagens (revelando-nos coisas que às vezes elas mesmo desconhecem), carregando o romance de matéria extra-estética, dando-lhe o seu sentido social, psicológico, moral, religioso ou filosófico. (CANDIDO, 2005, p. 85-86)

Somado a isso, o comentário explícito do narrador nos permite conhecer uma avaliação a respeito daquela personagem (REUTER, 2002). Entrecruzando os argumentos apresentados e considerando que o discurso do narrador pode, por vezes, se fundir ao discurso da personagem, conhecemos o passado de Felix e seus sentimentos através, sobretudo, das palavras do narrador.

Para Reuter (2002), os narradores devem ser entendidos sob diversas perspectivas. A princípio, os narradores de uma ficção podem ser ocultos ou visíveis. Na adaptação analisada, notamos que o modo narrativo é essencialmente visível, não há a intenção de se esconder ou omitir a presença do narrador. Esse modo é mais frequentemente percebido nas narrativas, suas características evocam o modo “contar” mais do que o “mostrar”. No nosso objeto literário, constatamos também a mediação das falas das personagens pelo relato do narrador, ao passo que há, em alguns momentos a alternância entre a narração e a presença de diálogos diretos. O efeito fundamental gerado pelas escolhas técnicas da autora quanto à narração acarreta o tensionamento dos efeitos do real. A maior parte do que é relatado ao leitor é feito por meio de uma mediação, sob a perspectiva de outrem, como observado a seguir:

Aquele bastardo ardiloso e perverso do Tony é culpa do próprio Felix. Ou pelo menos em grande parte culpa dele. [...] Não captou as dicas, como qualquer um com meio cérebro e dois ouvidos teria feito. Pior: ele confiou naquele puxa-saco maldoso, naquele alpinista social maquiavélico. Deixou-se levar pela atuação [...]. (ATWOOD, 2018, p. 20)

No excerto em destaque, compreendemos os sentimentos de Felix em relação a Tony a partir da mediação do narrador. Essa escolha narrativa coexiste em contraste com os diálogos, por exemplo, um recurso mais verossimilhante, que conferem um filtro personalista à narração, ao contrário do que a transposição de diálogos pode pressupor. Este é mais um indício de que fronteiras são tensionadas na construção da adaptação atwoodiana.

3.2.3. A adaptação na adaptação ou um romance em abismo

Felix consegue unir os seus maiores desejos em um só: sua volta ao teatro atrelada à tentativa de fazer com que sua Miranda volte à vida e a sua vingança contra Tony e Sal O’Nally. Nos capítulos subsequentes ao discutido no tópico anterior, referentes à parte I, somos apresentados aos preparativos do diretor até a concretização do seu objetivo final. Seu retorno ao teatro se efetiva ao conseguir um emprego como professor do Curso de Capacitação para Leitura e Escrita do Centro Prisional de Fletcher.

No decorrer da sua disciplina, dedicada aos estudos das peças de Shakespeare, Felix segue sempre as mesmas etapas: disponibiliza antecipadamente o texto condensado e comentado por ele; esquematiza e debate as ideias principais da peça com os alunos; propõe estudos e debates acerca das personagens e de questões fundamentais às obras; distribui os papéis da peça de acordo com o interesse dos alunos e com a sua necessidade como diretor, além de designar um time de apoio para cada um desses personagens, que auxiliam os atores nos ensaios; por último, após a encenação da peça, cada time elabora um relatório, criando uma espécie de continuação para a vida daquela personagem que interpretaram.

Ao exteriorizar o desenvolvimento dessas atividades, notamos que Atwood expõe as etapas que compõem o processo de adaptação. Essa explicitação da técnica utilizada pela romancista é responsável por conferir mais uma camada ao romance, por meio do recurso do *mise en abyme*. Os alunos reescrevem e atualizam falas e músicas, por exemplo, para que se tornem mais compreensíveis para eles e para o seu público, gerando uma identificação dos atores e da audiência com o espetáculo. A encenação da peça escolhida também faz parte das atividades do curso, entretanto, ela não acontece ao vivo. As cenas são gravadas previamente e transmitidas pelo circuito interno de televisão no instituto. Assim, todos têm a oportunidade de assistir ao espetáculo: os alunos do curso, os demais detentos e os funcionários. A proposição

de uma continuidade para as personagens remete, talvez possamos aventar, à criação de uma *fan-fiction* ou mesmo de mais uma etapa do processo de adaptação.

3.2.4. “Esses nossos atores”⁸⁹

As personagens principais da peça são transpostas para o romance de duas maneiras distintas: através das personagens do romance propriamente e das personagens da peça encenada no Instituto Prisional de Fletcher. É importante evidenciar que algumas personagens do romance se fundem com os papéis que interpretam na peça inserida no romance. Dentre as personagens principais e secundárias de *Semente de bruxa*, destacamos Felix, Anne-Marie, Tony, Sal, Lonnie, Sebert, Freddie e os detentos.

No capítulo anterior, destacamos as características compartilhadas por Felix e Próspero. A construção da personagem principal do romance, como vimos, suscita uma simbiose narrativa entre as obras em questão. Além de as personagens serem um componente crucial da ficção em prosa, “[...] seu fim é predeterminado em nossa imaginação através do conhecimento prévio do texto precursor”⁹⁰ (SANDERS, 2006, p. 104). Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Decio de Almeida Prado ressaltam a importância da personagem para o romance, o teatro e o cinema na obra *A personagem de ficção* (2005). Segundo Candido, no capítulo que versa especificamente sobre a personagem no romance, ela é dotada de uma função marcante, sobretudo no gênero literário narrativo, pois “[...] através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO *et al*, 2005, p. 21).

Felix se identifica demasiado com Próspero. Em certos momentos, ele parece justificar as ações do mago na tentativa de justificar suas próprias ações. Ele transfere a responsabilidade das suas ações à sua filha, acreditando que tudo que faz é em devoção a ela. No espetáculo apresentado na prisão, Felix interpreta Próspero e se funde a esse papel nos momentos que o antecedem e o sucedem. Apesar da atitude superprotetora de Felix em relação a Anne-Marie, ela age como uma mulher forte que toma suas próprias decisões e sabe se proteger sozinha. Ao final da narrativa, entretanto, ela agradece a Felix e deseja que ele fosse realmente seu pai. Anne-Marie interpreta o papel de Miranda na peça: suas atitudes compassivas e sua paixão à primeira vista por Freddie convergem aos sentimentos demonstrados pela filha de Próspero.

⁸⁹ Referência ao título do capítulo III do romance.

⁹⁰ “This is surely the point of characters, stories, and events that are appropriated: their end is predetermined in our imagination via prior knowledge of the precursor text” (SANDERS, 2006, p. 104).

Alguns dos detentos compartilham características pessoais e relacionadas às acusações sofridas por eles semelhantes às dos personagens que interpretam na peça. 8Handz, *hacker*, atua como Ariel auxiliando Felix nos bastidores da sua vingança. Pernazz é Calibã: acusado de agressão e considerado irritadiço. Garoto Prodígio interpreta Ferdinando por ser atraente, bem-apegoado e convincente. Phil, o doentio, atua como Sebastian, ambos facilmente manipuláveis. Colarinho Branco, assim como Gonçalo, é inteligente e possui inclinações filosóficas. Kobra, acusado de golpe, interpreta o golpista Antônio. Coiote Vermelho, preso por contrabando de bebida alcoólica, atua como o bêbado Estéfano na peça. Trínculo é interpretado por Pastel de Vento, que, como indicado pelo seu pseudônimo, possui talento como bufão. Krampus atua como Alonso e é o único que não compartilha características pessoais com a personagem que interpreta.

A vingança, de fato, ocorre simultaneamente à exibição da peça gravada e transmitida pelo circuito interno de televisão. Felix toma conhecimento de que a prisão será visitada por importantes ministros e políticos – aqueles que, um dia, atentaram contra ele – e propõe que eles experienciem uma peça interativa:

Tudo que ele teria de fazer seria esperar até que Tony e Sal viessem à Fletcher para a visita VIP e, então, garantir que eles não vissem o vídeo da peça no andar superior com o diretor do presídio, e sim na ala fechada, onde estaria esperando por eles, embora, de início, não o vissem. Assim que o vídeo começasse a rodar, se dividiria em dois. Uma versão seria o vídeo exibido na tela e em todo o resto da prisão. A outra versão teria, repentinamente, pessoas reais dirigidas e controladas por ele. Criando uma ilusão por meio de duplos, um dos mais antigos truques teatrais existentes. (ATWOOD, 2018, p. 127-128)

No dia da visita, estamos novamente diante do prólogo apresentado na narrativa, que é retomado. Os dignatários – Tony Price, Lonnie Gordon, Sebert Stanley e Sal O’Nally, atuais ministros e candidatos a líder do partido, e o filho de Sal, Frederick O’Nally – são conduzidos a assistir à peça com os alunos do curso. Na sala de projeção, a comitiva é bem recepcionada: são oferecidas pipoca e cerveja sem álcool para que desfrutem dessa experiência única. As cervejas de Sal e Lonnie, entretanto, contém uma substância que os fará adormecer rapidamente, quase como em uma magia executada por Ariel. Vale lembrar que tudo o que acontece em todos os cômodos ocupados por eles é observado por Felix e 8Handz, seu Ariel, nos bastidores através das câmeras escondidas. Na peça interativa simultânea à peça gravada, notamos o espelhamento dos atos da *Tempestade*.

Em um primeiro momento, quando se ouvem os barulhos de disparos, Freddie é levado para outro cômodo pelos duendes de Felix⁹¹. O ato II, cena 1 é retomado: Sal se lamenta, acreditando que seu filho foi morto em uma espécie de rebelião dos detentos. Do mesmo modo, Freddie é levado a acreditar que seu pai faleceu: através do alto-falante, ele escuta a mesma canção que Ariel canta quando Ferdinando chega à ilha. Anne-Marie entra na cela interpretando Miranda. Como parte do plano, diz a Freddie que um lunático acredita ser Próspero e o avisa que precisa agir como se fosse Ferdinando, para não sofrer maiores consequências. As personagens da peça, Anne-Marie e Freddie, se fundem aos personagens que interpretam, Miranda e Ferdinando. Freddie está, de fato, apaixonado por Anne-Marie, e a cena que eles representaram acontece paralelamente na realidade deles, repetindo o que notamos na trama do casal na peça.

Em uma cela diferente, se encontram Sal, Lonnie, consolando o ministro em tom otimista, como Gonçalo na peça, enquanto Tony e Sebert agem, respectivamente, como Antônio e Sebastian. Os últimos conversam à parte, caçoando da lamentação de Sal e do otimismo utópico de Lonnie. O sonífero começa a surtir efeito, fazendo com que Sal e Lonnie adormeçam. Tony, extremamente ardiloso, aproveita a oportunidade para oferecer seu apoio político a Sebert na sua candidatura a líder do partido. O ministro opta por apoiar Sebert, em função de ser um candidato a quem não deve nenhum favor, sendo, desse modo, mais proveitoso para satisfazer seus objetivos ambiciosos. Além disso, Tony tenta convencer Sebert a aniquilar Lonnie e Sal, para tirar Sal da disputa, já que é o favorito, e para que não tenham Lonnie como testemunha do crime. Nos bastidores, a cena é gravada e monitorada por Felix e 8Handz. Para evitar que uma tragédia aconteça, 8Handz escolhe uma música estrondosa a fim de despertar os dignatários que adormeceram. Essa sequência corresponde à inserção de mais um espelhamento no drama: Tony confabula contra Sal, como havia feito contra Próspero e 8Handz atua como Ariel, valendo-se dos seus poderes para que o plano seja bem-sucedido.

A porta da cela na qual se encontram os convidados *VIPs* de Felix é aberta. Através de sinais no chão e nas paredes, eles são levados ao camarim. A cena 3, do ato III, na qual os nobres Alonso, Antônio, Sebastian e Gonçalo se deparam com um belo banquete, é evocada neste tópico. Os homens avistam uma cesta com uvas – que contém substâncias alucinógenas injetadas por Felix – no camarim. Tudo foi orquestrado por Felix e 8Handz, que interferem no curso dos acontecimentos visando à concretização da vingança, para que todos, exceto Lonnie, comessem as uvas. Mais uma canção pode ser ouvida pelo alto-falante: aquela na qual Ariel

⁹¹ Os atores da peça atuam como duendes na peça interativa.

expõe os motivos que levaram os nobres à ilha se repete, de modo a evocar a semelhança entre eles e os dignatários do romance. O combo dos alucinógenos e da canção acusatória intensificam os devaneios e o sentimento de angústia de Tony, Sal e Sebert.

Dois atores entram em cena como Estéfano e Trínculo, acompanhados de Calibã e seus dançarinos, os “Sementes de bruxa”. Durante o número musical criado especialmente para a ocasião, eles se dirigem aos dignatários tal qual as personagens de *A tempestade* se dirigiam a Calibã, suscitando os questionamentos relativos à monstrosidade, ao que é bom e o que é mau e o que pode ser considerado belo.

Por fim, evocando a última cena da peça, todos se reúnem novamente na sala de projeção, inclusive o elenco da peça, exceto Anne-Marie e Freddie que continuam trancados na sala à parte. Felix, enfim, surge incorporando seu papel de Próspero. Suas ilustres visitas estão surpreendidas e nada contentes com a situação. Tony, enquanto Ministro do Patrimônio Cultural, ameaça cortar todo o orçamento destinado ao programa. Em contraposição, Felix os chantageia com todas as gravações que possui, resultado da sua “magia” colocada em prática durante a peça imersiva: a tentativa de golpe contra Sal e Lonnie e os momentos de alucinação dos políticos. Tendo a promessa de segredo a respeito desses incidentes e seu perdão como moeda de troca, Felix exige seu emprego no Festival de Teatro de Makesiweg de volta; pede para que Sal elogie o programa de capacitação e o apoie publicamente; a Tony, que garanta financiamento por mais cinco anos e que renuncie ao seu cargo logo em seguida; a Sebert que desista da disputa pela liderança do partido e, finalmente, exige a liberdade condicional do seu Ariel, 8Handz. O casal Freddie e Anne-Marie é revelado, jogando xadrez, e a atriz é apresentada como sua nova parceira no amor e no trabalho.

Na peça interativa, além das participações de Anne-Marie como Miranda e de Felix como Próspero, os membros da comitiva em visita à prisão participam da peça enquanto tais, Tony, Sal, Lonnie, Sebert e Freddie. Notamos, no entanto, que há um entrelaçar das fronteiras entre essas personagens e, respectivamente, de Antônio, Alonso, Gonçalo, Sebastian e Ferdinando. Tony é ardiloso, perverso e golpista como Antônio; Sal é o inimigo golpista de Felix que se une a Tony, refletindo a relação entre Antônio e Alonso; Lonnie é um velho conselheiro otimista que se assemelha à Gonçalo; Sebert, inescrupuloso como Sebastian, se une à Tony na tentativa de eliminar Lonnie e Sal; Freddie tem boa aparência e se apaixona por Anne-Marie à primeira vista. Apesar da interpretação de Pernazz como Calibã no espetáculo apresentado em Fletcher, notamos a ausência da personificação de um Calibã no enredo do romance, considerando que os personagens principais da peça shakespeariana possuem seus

duplos no enredo. Na realidade, em *Semente de bruxa*, os dignatários Tony, Sal e Sebert são também os monstros abjetos do romance.

Apesar de não atuarem abertamente como personagens da peça, os designantes de Tony, Sal O'nally e Frederick remetem aos nomes de Antônio, Alonso e Ferdinando. Como observa Reuter a esse respeito, “Essa motivação do nome [...] pode passar pela referência a outras obras” (2002, p. 105). Além de contribuir para a geração de efeitos do real, os nomes evocam um conjunto de características (REUTER, 2002). No caso da adaptação, as relações estabelecidas entre os nomes das personagens no romance e na peça evocam as características compartilhadas por elas. Somado a isso, as peculiaridades comuns entre as personagens do romance e o papel que interpretam na peça contribuem para um tensionamento entre as fronteiras das personagens das obras em questão.

3.2.5. Entre ilhas e prisões

O tema é outro elemento geralmente adaptado no processo, assim como os personagens e os outros componentes da fábula, além de serem fundamentais para a composição de romances e peças de teatro, de acordo com um manual para adaptadores mencionado por Hutcheon (2013). Inclusive, de acordo com a pesquisadora, “Os temas talvez sejam os elementos da história mais prontamente identificados como adaptáveis entre mídias ou mesmo entre gêneros e contextos” (HUTCHEON, 2013, p. 33). A inserção do tema da ilha enquanto discussão acerca das prisões perpassa a trama das seguintes personagens: Felix, os detentos do Instituto Prisional de Fletcher, Anne-Marie, Frederick O’Nally, Sal O’Nally, Tony Price e Lonnie Gordon.

Ao longo da narrativa, Felix propõe diversas questões a respeito das ilhas em *A tempestade*, nas discussões que antecedem os ensaios da peça, e da ilha da sua própria *Tempestade*. As personagens do romance compartilham o lugar da prisão como ilha e projetam diferentes anseios nela, por vezes abstratos. Para começar, a primeira ilha de Felix corresponde ao barraco que ele encontra depois de algum tempo à deriva, sendo levado pelas estradas. É nessa ilha, cheia de ruídos, que ele reencontra sua Miranda e a sua morada durante doze anos. Ao conseguir seu emprego como professor de teatro na Instituição Penal de Fletcher, ele reflete

sobre seu lugar enquanto professor de teatro em uma instituição como aquela e sobre o teatro e a arte enquanto ferramentas que podem promover a mudança na vida daquelas pessoas⁹²:

Tenho respeito, Felix responde em silêncio. Tenho respeito pelo talento: o talento que, de outra forma, permaneceria escondido e que tem o poder de trazer à tona luz e existência de onde há escuridão e caos. Por esse talento, crio tempo e espaço; permito que ele tenha um local para habitar e um nome, por efêmeras que essas coisas sejam [...]. (ATWOOD, 2018, p. 95)

Ao propor essa reflexão, Felix evoca também o espaço físico onde tudo isso é colocado em prática, que ele tem à sua disposição na Instituição Penal: suas aulas acontecem em uma ala protegida por duas portas de segurança e situada entre elas. Ao contrário dos outros espaços do local, não há sistema de áudio ou vídeo monitorando-os para que os atores não sejam espionados no momento dos ensaios. Há também três salas menores, utilizadas como ambientes para ensaio, vestiário ou camarim, conforme a necessidade, e duas réplicas de celas, uma dos anos 1950 e a outra, dos anos 1990, utilizadas como cenário. No final, encontra-se a sala de aula onde acontecem os estudos sobre a peça, anteriores aos ensaios. Essa é a segunda ilha de Felix: “É essa a extensão, reflète Felix, de meu reino insular. Meu lugar de exílio. Minha penitência. Meu teatro” (ATWOOD, 2018, p. 97).

A ilha pode ser entendida como uma espécie de prisão e/ou de espelho. As ilhas físicas de Felix, bem como das demais personagens, são também onde ele projeta um reflexo da sua ilha interior: é no Centro Prisional que Felix se conecta ainda mais com seu ofício de diretor e professor de teatro, transformando a vida dos encarcerados através da arte; no seu barraco, ele se conecta com Miranda de tal forma que ele não havia feito quando ela estava viva, além de fazer dele a sua morada. É, ainda nessas duas ilhas, que Felix se reconecta com sua própria identidade e se permite recomeçar: ele conclui sua vingança e supera o luto da sua Miranda. Felix compreende, portanto, que:

A ilha é muitas coisas, mas entre elas há algo que ele não mencionou: a ilha é um teatro. Próspero é um diretor. Ele está encenando uma peça na qual há outra peça. Se sua mágica se sustentar e sua peça for bem-sucedida, ele conseguirá o que seu coração deseja. Mas se ele falhar... (ATWOOD, 2018, p. 136)

Por meio da figura de linguagem da metonímia, estabelecemos na narrativa uma projeção dos anseios do morador no seu lugar de moradia (REUTER, 2002). Fazendo uma

⁹² O tema em questão será abordado mais profundamente no tópico 3.2.

analogia entre a proposição de Reuter e o lugar da prisão no romance, podemos afirmar que a metonímia permite que sejam projetados os anseios de cada personagem na prisão. O lugar da prisão em *Semente de bruxa* é a concretização física dos episódios de encarceramento abstratos e físicos da peça⁹³. Assim como em *A tempestade* a ilha servia de moradia para Miranda e Próspero, de oportunidades para Antônio e Sebastian, como lugar de questionamento e amor romântico para Ferdinando, a ilha reflete os anseios e necessidades das personagens do romance. Podemos fazer uma alusão à citação destacada acima em relação a Felix: a prisão, sua segunda ilha, é também seu teatro, onde ele tem a oportunidade de atuar enquanto diretor novamente para encenar uma peça e conseguir o que seu coração deseja se a encenação for bem-sucedida. De fato, a conclusão de Felix a respeito da relação entre Próspero e a ilha o conecta ainda mais com a personagem de Shakespeare e o faz entender a sua própria ilha e as *tempestades* que o acometeram. Somente com o entendimento da sua prisão, Felix é capaz de se libertar dos sentimentos de culpa e de vingança, assim como liberta o espírito da sua Miranda após ter vivido o período de luto em sua plenitude.

Para os detentos do Instituto Prisional de Fletcher, a prisão, ou a ilha, atua como um espaço de encarceramento, mas se torna também lugar de esperança e de oportunidade com as aulas do Programa de Capacitação para Leitura e Escrita. Já em relação a Anne-Marie e Frederick, a prisão é um lugar de amor romântico, pois é onde se conhecem e se apaixonam; e representa também um lugar de oportunidades, dado que é com o auxílio de Felix que ambos conseguem uma vaga de emprego no Festival de Teatro de Makeshiweg. A princípio, a prisão representava um lugar de oportunidade de autopromoção para os políticos Tony Price, Sal O’Nally e Sebert Stanley. Com a vingança de Felix, ela se transforma em um espaço de mudança e descontentamento.

3.2.6. Multiplicação dos desfechos

Notamos que o espelhamento do prólogo e da exposição de *A tempestade* na narrativa atwoodiana se repete na multiplicação dos desfechos. Fazendo uma analogia com as sequências narrativas que compõem um texto dramático, recorreremos a Reuter (2002), que observa que “Em geral, as narrativas e os romances combinam várias narrativas mínimas [...], que se encadeiam

⁹³ Os episódios de encarceramento, bem como seus prisioneiros e carcereiros são destacados no capítulo 20, parte III, do romance.

e se combinam” (p. 37). Um dos modelos de análise das sequências se assemelha àquele do teatro clássico, discutido no primeiro capítulo, que considera que “[...] há sequência desde que se possa isolar uma unidade de tempo, lugar, ação ou personagens” (REUTER, 2002, p. 39). Esse modelo, em função da sua flexibilidade e semelhança com o outro gênero literário estudado, nos permite verificar a existência de mais de um desfecho nas narrativas mínimas que compõem a peça.

O epílogo “Que eu seja libertado” constitui um desfecho do romance e, ao mesmo tempo, da peça interativa nele contida. Há o desenlace da intriga principal de Felix, bem como o desenlace das outras personagens após o fim da representação da peça interativa. Do mesmo modo como em um epílogo, componente característico do drama, vemos, no epílogo do romance, as conclusões da história; por outro lado, sua posição “fora da ficção” é conferida à medida em que ele é o desenlace da história que engloba outra história. Ao contrário do que acontece em *A tempestade*, aqui há a possibilidade de uma mudança realmente efetiva, contrariando o sistema hierárquico subjacente à peça: ascensão ou declínio. Tony renuncia ao seu cargo como Ministro do Patrimônio Cultural. Felix tem seu antigo emprego de diretor artístico do Festival de Teatro de volta, mas apenas nominalmente; ele contrata Freddie como diretor assistente e Anne-Marie assume como coreógrafa-chefe dos musicais que Freddie pretende incluir no festival. Nesse caso, Felix atuará nos bastidores, auxiliando Freddie e Anne-Marie sempre que necessário.

Ao contrário do que se esperava, Sal fica aliviado que seu filho esteja vivo e que tenha conseguido um emprego. 8Handz, o Ariel de Felix, recebe sua liberdade condicional e embarca em um cruzeiro na companhia do seu professor e Estelle: os três pretendem organizar palestras a respeito do bem-sucedido Programa de Capacitação para Leitura e Escrita pela Literatura de Fletcher. Felix se liberta e, ao mesmo tempo, liberta sua Miranda ao dar adeus àquele velho barraco. Ele, então, se questiona: “O que estava pensando, mantendo-a presa a ele todo esse tempo? Forçando-a a fazer tudo que ele pedia? Como havia sido egoísta!” (ATWOOD, 2018, p. 323). Seu objetivo não era de fato trazê-la de volta a vida. Ele precisava se libertar do seu sentimento de culpa e viver intensamente o luto pela sua dolorosa perda.

A parte V, último capítulo do romance, abrange os desfechos criados por cada um dos grupos de apoio para as personagens que interpretaram na peça na etapa final da disciplina do programa de capacitação. São eles o Time Ariel, Time Antônio, mano perverso, Time Miranda, Time Gonçalo e Time Semente de Bruxa. A continuação da vida das personagens é criada no intuito de reverter a simetria que a peça revela ao contar com um fim no qual as personagens se

reencontram do mesmo modo que estavam no início da fábula; a peça recomeça, retorna ao prólogo, e não sabemos, de fato, o destino das personagens. Como última etapa da adaptação proposta por Felix aos seus alunos, o exercício de criação de novos desfechos pode ser entendido como mais uma camada de composição ficcional que, no procedimento fundamental do romance, vão se fechando também em camadas.

3.2.7. O Bardo segundo Felix

O processo de adaptação compreende, antes de tudo, a interpretação do adaptador, que escolhe o que deseja modificar, enfatizar, deletar ou ampliar nessas obras. Como nos lembra Sanders (2006, p. 51), “Grande parte do impulso de retrabalhar envolveu a figura, a biografia e o bem cultural do próprio Shakespeare”⁹⁴. No decorrer da narrativa, notamos que Atwood lança mão de elementos no processo de adaptação para além da mera reconstrução fabular. Conferindo um tom ensaístico à obra, ela acrescenta informações acerca da poética e da vida de Shakespeare no enredo, sobretudo nos momentos em que são levantadas discussões acerca das personagens e dos temas principais da peça. O leitor, conhecedor e não-conhecedor da peça, adquire informações sobre a vida e obra do dramaturgo pelos olhos de Atwood, ou melhor, pelos olhos de Felix enquanto professor de teatro. Essas referências aparecem de maneiras distintas: algumas são relacionadas ao fazer teatral de Felix, mas de alguma forma estabelecem uma relação intertextual com o Bardo, e outras são abertamente atribuídas a ele.

Em primeiro lugar, aludindo ao fazer teatral da personagem principal do romance, é destacada a importância da precisão das palavras, da intensidade, da entonação para que o espetáculo seja bem-sucedido e o público não desista do espetáculo no intervalo, assim como se dava no teatro shakespeariano. Ainda sob essa perspectiva, o narrador destaca que Felix, além de dirigir, atuava em alguns dos seus espetáculos como personagem principal, funções semelhantes às exercidas por Shakespeare, que atuou, dirigiu, escreveu e foi sócio da companhia que foi membro.

No que tange às referências diretamente relacionadas a Shakespeare e evocadas por Felix, evidenciamos um diálogo no qual ele tenta persuadir Estelle a mudar a bibliografia do programa de leitura – antes, os detentos estudavam obras de Stephen King, por exemplo – para

⁹⁴ “Much of the reworking impulse has engaged with the figure, biography, and cultural commodity of Shakespeare himself” (SANDERS, 2006, p. 51). Tradução minha.

que ela seja composta apenas por obras do dramaturgo inglês. A coordenadora do programa se mostra resistente à inserção de Shakespeare em um programa de capacitação à leitura e escrita para detentos. Ela argumenta que o objetivo pode não ser alcançado pois os futuros alunos mal leem obras consideradas mais “simples” e de autores considerados clássicos. A isso Felix contra-argumenta: “Ele não tinha intenção de ser clássico – Felix disse acrescentando um tom de indignação à sua voz. – Para ele, os clássicos eram... bem... Virgílio e Herodoto, e... Ele era simplesmente um ator-diretor tentando segurar as pontas” (ATWOOD, 2018, p. 65) e acrescenta que suas peças foram escritas para o mais variado público “[...] todo mundo, de alto a baixo, ida e volta” (ATWOOD, 2018, p. 101). A discussão suscitada retoma o que foi colocado nos primeiros capítulos: a importância do conhecimento acerca da vida de Shakespeare a fim de dessacralizar o imaginário que foi criado diante do dramaturgo, bem como a desmistificação que paira acerca da leitura dos clássicos.

3.3. As camadas na reconstrução de *A tempestade*

No decorrer da análise, notamos que seria necessário refletir sobre os termos metaficção e *mise en abyme*, recursos utilizados por Shakespeare e por Atwood em suas respectivas obras. Recorremos a Patricia Waugh em sua obra *The theory and practice of metafiction* (2001) para compreender o primeiro conceito e a Lucien Dallenbach, na obra *The mirror in the text* para a compreensão do segundo termo. Para Waugh (2001, p. 2), “Metaficção é um termo dado a escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama atenção para o seu status como artefato a fim de questionar a relação entre ficção e realidade”⁹⁵. A característica ficcional do dispositivo, inerente a toda narrativa, permite que a sua prática seja explorada por meio da escrita, da sua exteriorização. Fazendo uma analogia ao caso do romance, notamos a exploração da teoria adaptativa por meio da escrita de uma adaptação. Compreendemos o *mise en abyme* como um dos recursos por meio do qual a metaficção se manifesta.

Retomando o conceito do *mise en abyme*, verificamos que André Gide, escritor francês, foi o primeiro teórico a utilizar o termo, no ano de 1893 (DALLENBACH, 1989). Ele se vale do termo para tratar de objetos miniaturizados dentro de objetos idênticos a eles. Dentre os exemplos expostos pelo autor, observamos *Hamlet*, de Shakespeare, uma peça que contém uma

⁹⁵ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (WAUGH, 2001, p. 2). Tradução minha.

cena na qual uma outra cena é representada. Não é por acaso que Gide se vale de Shakespeare para exemplificar o recurso na literatura: o dramaturgo se dispôs dele largamente, como discutimos no primeiro capítulo.

Lucien Dallenbach desenvolve o conceito, ainda em disputa – por isso há de se ter cuidado com o seu emprego, para que não aconteça de forma simplista – em sua obra *The mirror in the text*⁹⁶ (1989) e o relaciona com a tipologia reflexiva como se houvesse, de fato, um espelho no texto. O teórico acredita que “[...] o texto possui uma estrutura circular. Ele começa implicitamente com o *mise en abyme* e termina explicitamente com ele”⁹⁷ (DALLENBACH, 1989, p. 9). Nesse âmbito, a obra se volta para ela mesma, refletindo-se e invocando o seu significado e a sua forma, simultaneamente, em um movimento cíclico. A essência do conceito de *mise en abyme* aparece também na obra de Tzvetan Todorov (2006), apesar de possuir outra denominação neste caso. O que o autor entende por “narrativas encaixadas e narrativas encaixantes” evidencia o procedimento de histórias que são prolongamentos de outras histórias, ou seja, encaixadas em outras histórias. Nas palavras de Todorov:

[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p. 126)

A princípio, notamos que há uma estrutura circular que permeia o processo de adaptação – retomando as palavras de Sanders (2006), esse processo é constante e contínuo – e que se prolonga por meio do dispositivo do *mise en abyme*. Nesse ponto, uma outra hipótese acerca do romance de Atwood se confirma para nós: que essa estrutura circular se repete na narrativa da autora em camadas e duplamente – através da adaptação e do *mise en abyme* – e que o seu *mise en abyme* evoca o de Shakespeare.

Os efeitos de espelhamento gerados pelo recurso do *mise en abyme*, do qual Atwood lança mão no processo de adaptação, se estendem às personagens e aos outros componentes do texto narrativo. Além de contarmos com uma adaptação do texto dramático *A tempestade* para

⁹⁶ “O espelho no texto”. Tradução minha.

⁹⁷ “[...] the text has a circular structure. It starts off implicitly with the *mise en abyme* and ends up explicitly with it” (DALLENBACH, 1989, p. 9). Tradução minha.

o texto narrativo *Semente de bruxa*, há, para além das outras camadas presentes nesse processo, mais de uma adaptação dentro da adaptação. Desvendando esse processo, nos deparamos com o enredo do romance, a história de Felix e suas *Tempestades*, a primeira camada que compõe a adaptação. A seguir, Felix e seus alunos do Curso de Capacitação para Leitura e Escrita pela Literatura adaptam *A tempestade* para uma encenação no centro prisional – essa é a segunda adaptação dentro da adaptação, apesar de não termos notícia de como ela acontece, de fato.

Somos apresentados apenas às etapas do processo até a encenação, que constam de a) leitura do texto, notas e glossário fornecido por Felix; b) discussão sobre os aspectos principais da peça com a turma; c) limitação das ofensas e palavrões permitidos em classe – só eram permitidos aqueles que fossem encontrados no texto dramático; d) estudo aprofundado das personagens principais; e) distribuição dos papéis da peça e formação de grupos de apoio para cada personagem; f) reescrita da fala das personagens pelos grupos e, por último, g) após a encenação, a criação de uma vida futura para os personagens interpretados por eles.

Nesse âmbito do processo adaptativo desenvolvido por Felix e seus alunos, parece haver uma voz rapsódica⁹⁸ de Atwood que, através do narrador, revela o processo do qual ela mesma se vale. No trecho: “Os grupos podiam reescrever as falas dos personagens com suas próprias palavras para torná-los mais contemporâneos [...]” (ATWOOD, 2018, p. 70), observamos que o trabalho realizado por Felix e pelos detentos caracteriza-se como uma adaptação devido à reescrita das falas das personagens, à aproximação da linguagem para um novo contexto e aos acréscimos feitos pelo grupo de alunos. Após o cumprimento das etapas supracitadas, os alunos se dedicam a gravar as cenas da peça para que seja transmitida posteriormente no circuito interno para todos os detentos e empregados do presídio. A terceira adaptação presente no romance é a peça interativa *Uma tempestade inesperada*, na qual personagens do enredo principal são incluídos enquanto tais e que acontece simultaneamente à transmissão do espetáculo no circuito interno de televisão de Fletcher. Essa peça interativa é a conclusão da vingança de Felix.

A peça dentro do romance, através da exteriorização do processo de adaptação e da reflexão acerca da estrutura e do conteúdo de *A tempestade* corresponde ao resultado gerado pelo *mise en abyme*. Os demais espelhamentos e reflexões⁹⁹ são consequência desse processo,

⁹⁸ Conceito cunhado por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*. Para Sarrazac (2012, p. 201), “A noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade”.

⁹⁹ Todos os pesquisadores que tratam do termo em questão lançam mão do campo semântico que evoca a reflexão.

bem como das escolhas de Atwood na reconstrução do drama shakespeariano e na organização do arranjo do seu texto em camadas. A autora lança mão da inserção dos duplos ou do sistema de espelhos, outro recurso muito comum na poética shakespeariana (KOTT, 2003). Nesse sentido, verificamos o espelhamento do prólogo através da inserção de um prólogo no romance; da exposição por meio da anacronia narrativa na parte I do romance, iniciando com Felix nostálgico diante do espelho – ao longo dos sete tópicos compreendidos pela parte, conhecemos a história do diretor artístico nos doze anos que antecedem sua desforra e, no último tópico da parte I, a história recua à imagem de Felix refletida no espelho, por meio de um movimento cíclico e espelhado. Verificamos o espelhamento da estrutura clássica do drama através da divisão em cinco partes e da presença de componentes característicos desse gênero literário, como o prólogo e o epílogo; bem como a escolha por elementos próprios ao gênero narrativo que possuem funções equivalentes às dos componentes do drama, a fim de evocá-los e de evocar o gênero ao qual pertencem.

O desfecho da história é múltiplo, considerando as narrativas mínimas que a compõem. A parte V do romance abrange as continuidades que os alunos do curso conferiram aos personagens que interpretaram. Subsequente a esse capítulo, se encontra o epílogo. Contrariando o movimento cíclico do segundo desfecho de *A tempestade*, a posição inicial das personagens é alterada. Na sociedade elisabetana, a estrutura hierárquica dificilmente era modificada, portanto, com o desfecho da peça, tudo é retomado do mesmo ponto que estava no início da peça, não há mobilidade social: Próspero volta a ser duque, Alonso volta a ser rei e etc. No romance, considerando que a mutação hierárquica é bem mais aceitável na contemporaneidade, alguns personagens ascendem: Freddie e Miranda assumem cargos de chefia no Festival de Teatro de Makeshiweg; enquanto outros decaem: Tony renuncia ao seu cargo político; e algo continua como antes: Próspero aceita seu antigo cargo de volta apenas nominalmente, agindo nos bastidores para auxiliar Anne-Marie e Freddie conforme necessário, e mantém seu emprego como professor de teatro do Instituto Prisional de Fletcher.

Somado a isso, algumas personagens do enredo principal compartilham características com as personagens da peça, a exemplo de Felix e Próspero, Miranda e Anne-Marie, Tony e Antônio, Sal e Alonso, Lonnie e Gonçalo, Sebert e Sebastian, Frederick e Ferdinando, a Miranda de Felix e uma fusão entre Ariel e a Miranda de Shakespeare. Boa parte dos presidiários são dotados de características afins às dos personagens que interpretam na peça, como 8Handz e Ariel, Colarinho Branco e Gonçalo, Pernazz e Calibã, Garoto Prodígio e Ferdinando, Phil e Sebastian, Kobra e Antônio, Coiote Vermelho e Estéfano, Pastel de Vento e

Trínculo. Os temas principais também são transpostos para o romance e são explorados logo na epígrafe que dá início à obra: a vingança, o teatro, a ilha e suas prisões. Finalmente, Atwood insere especificidades da vida e da poética shakespeariana no enredo principal. Todos os aspectos supracitados conferem camadas à obra, além de torná-la cíclica. As personagens espelhadas também conferem uma camada à narrativa, sendo, talvez, a mais basilar, pois segundo Candido (2005), a personagem de ficção é responsável pelo aprofundamento e cristalização da camada imaginária.

Os principais efeitos gerados pela inserção do *mise en abyme* e do espelhamento dos componentes da fábula são o tensionamento das fronteiras do fictício e dos efeitos do real, bem como o tensionamento das fronteiras dos gêneros literários, inerente ao processo de adaptação. Nesse âmbito, os efeitos nos proporcionam um melhor entendimento das estruturas fundamentais que compõem os gêneros literários em evidência, das etapas que compreendem o processo de adaptação e do texto adaptado; apropriando-nos da colocação de Waugh (2001) a respeito dos efeitos da metaficção, declaramos que “[...] também oferece modelos extremamente precisos para entender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma rede de sistemas semióticos interdependentes” (p. 9)¹⁰⁰. As escolhas de Atwood no processo adaptativo e o modo como ela organiza esses níveis em camadas evocam a reconstrução do texto dramático shakespeariano no romance, para além da fábula, lançando mão da apropriação de estruturas dramáticas e do texto de Shakespeare.

¹⁰⁰ “[...] it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems” (WAUGH, 2001, p. 9). Tradução minha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] *Mas alegre-se.*
Nossa festa acabou. Nossos atores,
Que eu avisei não serem mais que espíritos,
Derreteram-se em ar, em puro ar;
E, como a trama vã desta visão,
As torres e os palácios encantados,
Templos solenes, como o globo inteiro,
Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir
Sem deixar rastros. Nós somos do estofo
De que se fazem nossos sonhos; e esta vida
Encerra-se num sono [...]
(William Shakespeare)¹⁰¹

A despeito de desenvolvermos a presente pesquisa através de um método comparativo, não almejamos o cotejo das obras sob a perspectiva da fidelidade ao texto anterior. O debate em torno de tal questão é infrutífero, sobretudo em se tratando de adaptações de Shakespeare, visto que ele próprio se apropriava de outras obras. Dedicamo-nos a entender as relações entre a peça romanesca *A tempestade* e o romance *Semente de bruxa*, as nuances do drama shakespeariano que pairam sob a narrativa atwoodiana. Por isso, analisamos a peça de modo a circunstanciar nosso pensamento em relação ao romance. No entanto, nosso enfoque recai sobre a reconstrução do texto dramaturgicó que Atwood lança mão no seu processo de (re)criação da nova obra.

Se pensamos no nosso objeto literário em consonância com as três perspectivas propostas por Hutcheon (2013), verificamos, a princípio, que enquanto produto formal ele se caracteriza como adaptação, a princípio, por se tratar de uma transposição declarada de uma obra anterior. No caso de que tratamos, esse processo não implica mudança de mídia ou de modo de engajamento, mas envolve transição do gênero dramático ao narrativo. Em segundo lugar, vista como processo criativo, a adaptação envolve as etapas de (re-)interpretação e, posteriormente, (re-)criação, passando pelas escolhas do adaptador quanto à mudança de linguagem, enfoque, contexto, bem como especificidades do novo gênero ou mídia para qual a história será transposta. Quaisquer que sejam as motivações desse processo, “[...] a adaptação,

¹⁰¹ “[...] Be cheerful, sir./ Our revels now are ended. These our actors,/ As I foretold you, were all spirits and/ Are melted into air, into thin air./ And like the baseless fabric of this vision,/ The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,/ The solemn temples, the great globe itself—/ Yea, all which it inherit— shall dissolve,/ And like this insubstantial pageant faded,/ Leave not a rack behind. We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep [...].” (SHAKESPEARE, *A tempestade*, ato IV, cena 1).

do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). A partir da análise do romance, observamos que Atwood, de fato, interpreta e analisa *A tempestade*, além de demonstrar tais processos na obra. Isso pode ser evidenciado nos momentos nos quais Felix estuda a peça com seus alunos no Centro Prisional de Fletcher. O debate que ele propõe acerca das ilhas, dos episódios de encarceramento e das personagens refletem o tom ensaístico que o romance adquire. Outros momentos nos quais essa situação pode ser observada são caracterizados pelas reflexões de Felix sobre os pensamentos e ações de Próspero que funcionam enquanto justificava para as suas próprias atitudes, como no trecho: “O próprio Felix seria Próspero, o pai amoroso. Protetor, talvez até superprotetor, mas apenas porque estava agindo a favor dos interesses da filha” (ATWOOD, 2018, p. 26).

Nesse sentido, as adaptações que são feitas em *Semente de bruxa* por Felix em conjunto com os detentos compreendem as mesmas etapas do processo criativo da adaptação em si: desde a compreensão e análise da peça shakespeariana à criação de duas novas obras: a primeira, que será transmitida pelo circuito interno de televisão, e a segunda, a peça interativa *Uma tempestade inesperada*, que conta com a presença daqueles que atentaram contra Felix. Durante o processo criativo das adaptações em questão, os detentos atualizam e modificam as falas das personagens, alteram alguns números musicais e acrescentam outros – a exemplo do ato I, cena 2, que passa a ser um número no qual Antônio faz uma retrospectiva do que aconteceu com Próspero. No entanto, não temos acesso ao resultado que é apresentado aos demais presidiários e funcionários do local; o que podemos acompanhar através da narrativa é a execução simultânea da peça interativa.

De qualquer modo, através da repetição e da exteriorização das etapas que compõem o processo adaptativo colocadas em prática no romance e do debate acerca dos componentes da fábula da peça, verificamos a presença de um recurso metaficcional: o *mise en abyme*. Para Dallenbach (1989), a propriedade basilar do *mise en abyme* é a exteriorização da forma e do conteúdo do trabalho, como de fato acontece com o nosso objeto literário. Um dos efeitos gerados a partir desse dispositivo é a quebra ou tensionamento das fronteiras entre real e fictício. Notamos um embaralhamento e uma fusão entre as personagens do romance e da representação da *Tempestade inesperada*. Felix e os detentos atuam como personagens da peça shakespeariana e os dignatários – Tony, Sal, Lonnie e Freddie – são incorporados à peça sem necessariamente ter conhecimento desse fato. O modo que são conduzidos a agir através do roteiro criado por Felix os fazem atuar como Antônio, Alonso, Gonçalo e Ferdinando,

respectivamente. Os demais, mesmo atuando enquanto personagens da peça, compartilham semelhanças com os papéis que interpretam – o exemplo mais notável é Felix no papel de Próspero.

A utilização do *mise en abyme* e do efeito do espelhamento – através da duplicação dos prólogos, por exemplo – confere maior profundidade à narrativa atwoodiana, além de provocar um efeito reconhecido por Reuter (2001, p. 85-86), “[...] a eliminação de fronteiras entre o real e o imaginário mediante a multiplicação das mudanças de níveis [...]”. Na esteira desse pensamento, verificamos o transbordamento também das fronteiras entre os gêneros em questão, uma vez que as escolhas de Atwood, o modo como a estrutura do romance é organizada e a sua construção em camadas evocam a reconstrução do texto de Shakespeare – aí englobadas sua estrutura, a divisão em prólogo, cinco capítulos e um epílogo, evocando a da peça shakespeariana; a fábula, a transposição da história de Próspero para a de Felix e os seus desdobramentos, como uma outra adaptação de *A tempestade* dentro do romance; e os seus componentes, os tensionamentos entre as fronteiras das personagens da peça e do romance.

Em último lugar, enquanto processo de recepção, a adaptação se caracteriza como uma das manifestações possíveis da intertextualidade, dado seu caráter intrínseco da palimpsestuosidade. Para o leitor do romance em foco, a adaptação será experienciada *como adaptação* “[...] por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30), ou seja, se houver conhecimento do texto adaptado, do texto shakespeariano. Mesmo o leitor não conhecedor de Shakespeare estará ciente de que o texto que está prestes a ler mantém relações com o texto do dramaturgo, em função da declaração aberta e extensiva à obra anterior, à primeira vista, através dos elementos paratextuais – o livro, na qualidade de objeto, e sua capa, lombada, epígrafe, título, prefácio e os escritos que antecedem e acompanham sua composição (REUTER, 2001). Além do mais, esse leitor entrará em contato com os comentários acerca da peça e seus componentes que Atwood acrescenta na narrativa. Isso não significa que a adaptação enquanto objeto estético em si mesmo não seja capaz de gerar efeitos de sentido para um leitor que não conheça o texto que ela apropria – uma adaptação bem-sucedida é justamente aquela que consegue atingir os conhecedores e não-conhecedores do texto adaptado (HUTCHEON, 2013).

Um debate proposto por Hutcheon (2013) e relevante à conclusão do nosso trabalho é a possibilidade de pensarmos a adaptação narrativa em função da permanência e da evolução de uma história em diferentes contextos culturais ao longo do tempo. A adaptação enquanto produto possui uma estrutura formal de repetição e variação que evoca a inevitabilidade da

mudança nesse processo. As possíveis motivações e justificativas que regem essas mudanças são inúmeras, mediadas pelas especificidades dos gêneros e mídias, das escolhas do adaptador, do público-alvo ou dos seus contextos de recepção e criação. O que podemos apreender a partir da abordagem do processo criativo da obra tratada é a condução de um movimento que nos faz retornar ao cânone. Nesse deslocamento, (re)dirigimos um olhar mais ampliado em direção à peça de Shakespeare e, sincronicamente, compreendemos uma crítica sociocultural ao nosso tempo, no caso do romance, uma discussão a respeito da arte enquanto ferramenta de transformação social. É dessa forma, também, que os próprios leitores desenvolvem, assim, uma visão palimpsestosa das obras, compreendendo-as em múltiplas direções – que ora se cruzam, ora se bifurcam – e conferindo a elas complexidade e profundidade. Nesse sentido, ainda conferindo camadas à perspectiva do receptor, podemos entender que a adaptação de obras literárias, para além de propor uma estrutura em abismo, proporcionará também uma compreensão em abismo da literatura, gerando com isso um movimento espiralar face à fábula, à estrutura, aos elementos fundamentais da narrativa, dando novos e inovadores formatos exegeticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas: aforismos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARISTÓTELES. Poética. *Aristóteles*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores, 04).

ATWOOD, Margaret. *Hag-seed: William Shakespeare's The Tempest retold*. New York: Hogarth Shakespeare, 2016.

ATWOOD, Margaret. *Semente de bruxa*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia; BRANDÃO, Jacyntho Lins e TREVISAM, Matheus. Apresentação. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. n. 19, jul./dez. 2009. (Número especial: Herança Clássica). Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. pp. 7-10.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BORTOLOTTI, Gary R.; HUTCHEON, Linda. On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success': Biologically. In: *New Literary History*, v. 38, n. 3, p. 443-458, 2007.

BRADBROOK, Muriel Clara. *Elizabethan stage conditions*. Londres: Cambridge University Press, 1968.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMATTI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 133-146.

CAMPOS, Sirlei Santos. Leituras pós-coloniais d'*A tempestade*: um breve panorama. In: *Revista de Ciências Humanas*. v. 01, n. 19, fev./jul. 2001. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa. pp. 89-96.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DALLENBACH, Lucien. *The mirror in the text*. Tradução para a língua inglesa de Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Cambridge: Polity Press, 1989.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: EdUSP, 1992.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 81-104.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: perspectiva, 1974.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HELIODORA, Barbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 65-80.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2016. Obra Completa, 3v., v.2. p. 1350-1352.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ª ed. Tradução de Andre Cechinel. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

MEDEIROS, Fernanda T. de “Coleção *Devorando Shakespeare – reescrituras de Shakespeare na ficção brasileira contemporânea*.” In: HARRIS, Leila, org. *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Vol. IX. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011, p. 37-58.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS, C.; LOPES, A. C. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 29).

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 165-206.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

SHAKESPEARE, William. The tempest. In: *The complete works*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2016. Obra Completa, 3v., v.2.

SMITH, Cristiane Busato. A vida de William Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) *Shakespeare – sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 19-34.

TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Taylor and Francis e-Library, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SITES CONSULTADOS

E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>> Acesso em janeiro de 2020.

Margaret Atwood. *Margaret Atwood*. Biografia. Disponível em: <<http://margaretatwood.ca/biography>> Acesso em 01 de outubro de 2019.

NESTRUCK, J. Kelly. Margaret Atwood explains why she rewrote Shakespeare. *The Globe and Mail*: Canadá, 07 de outubro de 2016. Última modificação em 03 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/margaret-atwood-rewrites-shakespeare-in-new-novel-hag-seed/article32295990/>> Acesso em 29 de dezembro de 2019.

Penguin Random House. *Hogarth Shakespeare*. Sobre. Disponível em: <<http://hogarthshakespeare.com/about>> Acesso em 01 de outubro de 2019.

Shakespeare Birthplace Trust. *Shakespeare Birthplace Trust*. Página inicial. Disponível em: <<https://www.shakespeare.org.uk/>> Acesso em dezembro de 2019.

St. Anne's Warehouse. *St. Anne's Warehouse: The tempest*. Disponível em: <<https://stannswarehouse.org/show/the-tempest/>> Acesso em dezembro de 2019.

The Shakespeare's Globe Trust. *Shakespeare's Globe*. Página inicial. Disponível em: <<https://www.shakespearesglobe.com/>> Acesso em outubro de 2019.