

**PRESENÇA NA DIFERENÇA: AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS EM  
*SEMENTE DE BRUXA E A TEMPESTADE***

**PRESENCE IN DIFFERENCE: TRANSTEXTUAL RELATIONS IN *HAG-SEED*  
*AND THE TEMPEST***

Munike Martins Bonet<sup>1</sup>

Universidade Federal do Tocantins

Rejane de Souza Ferreira<sup>2</sup>

Universidade Federal do Tocantins

**Resumo:** O presente trabalho pretende realizar uma análise do romance *Semente de bruxa*, escrito pela autora canadense Margaret Atwood, em 2016, o qual faz parte do projeto intitulado *Hogarth Shakespeare* e se propõe a uma releitura da peça *A Tempestade* de William Shakespeare, publicada em 1611. No desenvolvimento deste artigo buscamos analisar como a autora intersecciona seu romance à peça, observando a construção da narrativa permeada pela sobreposição de gêneros textuais. Além disso, destacamos a temática dos aprisionamentos, literais e simbólicos, como fio condutor do romance. Para a realização deste intento, buscamos suporte principalmente nas reflexões de Harold Bloom (1994, 2000 e 2013), Linda Hutcheon (1984, 1991 e 2011), Leyla Perrone-Moisés (1978, 2005 e 2016) e Rejane de Souza Ferreira (2011).

**Palavras-chave:** Metaliteratura; Intertextualidade; Prisões; Semente de Bruxa; Margaret Atwood.

**Abstract:** The present work intends to accomplish an analysis of the novel *Hag-seed* written by the Canadian author Margaret Atwood, in 2016, which is part of the project entitled *Hogarth Shakespeare* and proposes a rereading of the play *The Tempest* by William Shakespeare, published in 1611. In the development of this article we pursue to analyze how the author intersects his novel with the play, observing the construction of the narrative permeated by the overlapping of textual genres. In addition, we highlight the theme of imprisonments, literal and symbolic, as the guiding thread of the novel. To achieve this goal, we found support mainly in the reflections of Harold Bloom (2000 and 2013), Linda Hutcheon (1984, 1991 and 2011), Leyla Perrone-Moisés (1978, 2005 and 2016) and Rejane de Souza Ferreira (2011).

**Key words:** Metaliterature; Intertextuality; Prisons, Hag-seed, Margaret Atwood.

## Introdução

A obra *Semente de bruxa*, da autora canadense Margaret Atwood, foi escrita em 2016 e publicada no Brasil em 2018, com tradução de Heci Candiani, pela editora Morro Branco. Esta obra trata de uma releitura da peça *A Tempestade* (1611) de William

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Tocantins. Email: mony\_mb20@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutora de Letras e Linguística pela UFG. Docente do Curso de Letras UFT - Porto Nacional. Email: rejaneferreira@mail.uft.edu.br.

Shakespeare. A referida releitura faz parte do projeto iniciado em 2015 pela editora Hogarth – fundada por Virginia e Leonard Woolf em 1917 – intitulado *Hogarth Shakespeare*. Este projeto, em comemoração aos 400 anos da morte de Shakespeare em 2016, propõe que as obras mais emblemáticas do bardo sejam recontadas por romancistas aclamados da atualidade, os quais fizeram suas escolhas dentre o acervo das peças shakespearianas. Já foram publicados seis livros que contemplam essa proposta. Assim, *The Winter's Tale* foi reescrito por Jeanette Winterson, *The Merchant of Venice* por Howard Jacobson, *The Taming of the Shrew* por Anne Tyler, *Othello* por Tracy Chevalier, *King Lear* por Edward St. Aubyn e *Macbeth* por Jo Nesbo. Ainda está previsto um sétimo livro para janeiro de 2021, a releitura de *Hamlet* por Gillian Flynn.

Margaret Atwood nasceu em Ottawa no Canadá em 18 de novembro de 1939. É professora, poeta, ensaísta, crítica literária e romancista das mais destacadas na literatura contemporânea. Recentemente, ganhou ainda mais notoriedade com a adaptação de seu romance *The Handmaid's Tale* para a famosa série homônima exibida em diferentes redes de transmissão pelo mundo todo. Contudo, é o seu interesse pela crítica teatral que permanentemente a aproxima de Shakespeare. Sendo assim, a reescrita de *A Tempestade* se tornou uma oportunidade para Atwood apresentar suas próprias teorias sobre a peça.

Nosso objetivo nesta pesquisa é averiguar como a autora intersecciona seu romance à peça mencionada, observando a construção de uma narrativa marcada por relações transtextuais e permeada por teorias dela própria sobre a peça e pela temática dos aprisionamentos como aspectos adjacentes à narrativa. Para tanto, tomaremos por base teórica e crítica os estudos de Gerard Genette (1982), Linda Hutcheon (1984, 1991 e 2011), Leyla Perrone-Moisés (1978, 2005 e 2016), Rejane de Souza Ferreira (2011) e Harold Bloom (1994, 2000 e 2013).

## 1. A hipertextualidade em *Semente de bruxa*

*A Tempestade* é provavelmente a última peça escrita por William Shakespeare antes de o dramaturgo começar a receber colaborações de John Fletcher e George Wilkins<sup>3</sup>. Seu enredo se desenvolve em uma imaginária ilha tropical, onde Próspero, duque de Milão e sua filha Miranda aportam após serem exilados em virtude de um

---

<sup>3</sup> De acordo com Bill Bryson (2008, p.146) “Em seus últimos anos, Shakespeare começou a escrever em colaboração – provavelmente com George Wilkins por volta de 1608 no *Péicles*, e com John Fletcher em *Os dois nobres parentes*, *Henrique VIII* (ou *É tudo verdade*) e a peça perdida *A história de Cardenio*, todas apresentadas pela última vez por volta de 1613”.

complô articulado por Antônio, irmão de Próspero, no intuito de este se tornar o novo duque de Milão. Próspero lamenta seu sofrimento e atribui a si mesmo parte da culpa por tanto ter se devotado aos livros e assim relegado a administração da cidade ao irmão que agora o traíra. Na ilha, já habitada por Calibã, filho da bruxa Sycorax e pelo espírito do ar Ariel, o ex-duque de Milão encontra em sua filha Miranda alento e suporte, enquanto articula um plano de vingança contra seu irmão traidor. Por meio de seus conhecimentos e poderes mágicos, Próspero domina a ilha, submetendo Calibã e Ariel a trabalharem sob suas ordens.

Em *Semente de bruxa*, no original *Hag-seed*, temos a história de Felix, um renomado diretor artístico de um grande festival de teatro, já de certa idade, que, traído por Tony, seu grande amigo e companheiro de trabalho, é demitido de seu cargo. Além da traição e da perda profissional, Felix também enfrenta a morte de sua única filha, Miranda. Diante de tamanho sofrimento, ele acaba por isolar-se de tudo por um período de doze anos e, mais tarde, quando considera o momento adequado, se candidata a uma vaga para tornar-se professor de teatro em uma penitenciária, lugar onde almeja colocar em prática um antigo desejo: montar *A Tempestade*, porém agora em condições totalmente adversas. Além de um ambiente físico precário, seus atores são presidiários pouco letrados que sequer conhecem Shakespeare. Mesmo assim, ele quer que a peça seja encenada ali mesmo em consonância com seu projeto de vingança. Dessa forma, orchestra seu plano através de uma estratégia teatral que se revela ao mesmo tempo inofensiva e agressiva.

Ao observar a relação entre as obras e percorrer o campo dos estudos comparados observamos os frequentes comentários levantados acerca de a literatura estar fadada a um círculo constante e melancólico de fragmentos e ruínas da grande literatura do passado, Leyla Perrone-Moisés, em seu artigo *Crítica e intertextualidade* traz as seguintes reflexões:

A velha frase de La Bruyère: “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, soará ela própria diferentemente. Tudo já foi dito (todas as palavras estão habitadas, dirá Bakhtin) mas tudo pode ser redito diferentemente. Assim como a própria frase de La Bruyère foi redita por Lautréamont: “Chegamos cedo, nada foi dito” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

O texto literário sempre esteve relacionado a textos anteriores, como comenta Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 62) resumindo que “a literatura sempre nasceu da e na literatura”. Harold Bloom que, desde que publicou *A angústia da influência*, nos anos

1970, tornou o conceito de influência literária verdadeira obsessão, apresenta, anos depois em *A Anatomia da influência*, o seguinte trecho enfatizando essa relação perpétua, mesclada por intensa proximidade entre textos e autores:

Paul Valéry, o mais importante poeta e crítico francês do século XX, sempre se referiu a Stéphane Mallarmé como seu mestre. As meditações sobre sua relação – tanto pessoal quanto literária – com seu precursor inspiraram em Valéry os mais fecundos pensamentos sobre a influência produzidos no século XX, com a possível exceção de “Kafka e seus precursores”, de Borges. Infelizmente, Borges idealizou sua explicação da influência literária ao rejeitar qualquer noção de rivalidade ou competição com os precursores. Shelley certa vez observou com grandeza que toda a literatura imaginativa formava um abrangente poema cíclico; Borges foi além, fundindo todos os escritores em um só, um Homero Shakespeare *Aí Vêm Todos*, uma combinação que foi joyceana antes de se tornar borgiana” (BLOOM, 2013, p. 41).

Ratificando essa interconexão textual trazida por Harold Bloom, Umberto Eco constata, citado por Linda Hutcheon no seu *Poética do pós-modernismo*: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO apud HUTCHEON, 1991, p. 167). E Shakespeare, segundo a própria Margaret Atwood (2016), tem algo para todo mundo, porque esse era o público dele. De modo que essa infinita capacidade autorreferencial da literatura e ainda mais as infinitas possibilidades de interpretação do texto shakespeariano, permitem releituras variadas.

Em *Semente de bruxa* a autora constrói um romance narrando uma história dentro de outra, já que seu protagonista Félix, diretor de teatro, ao mesmo tempo em que trabalha na produção da peça, está vivendo o próprio enredo de *A Tempestade*. O que podemos considerar uma elaboração metaficcional ou narrativa narcisista que, de acordo com Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, se trata de uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa.

Quanto à estruturação do texto, a releitura se inicia *in media res* com um prólogo intitulado “Exibição”, o qual leva o leitor ao momento em que um plano de vingança orquestrado por Félix está sendo executado em uma penitenciária, em 13 de março de 2013. A narrativa então regride para o capítulo “Praia”, em 7 de janeiro de 2013, narrando o que levou Felix à situação de exílio e amargura:

Como ele decaiu. Como desanimou. Como se diminuiu. Improvisando essa frase vazia, morando em um pardieiro, ignorado em um fim de mundo; enquanto Tony, aquele bostinha que vive se autopromovendo, se exibindo, perambula por aí com os ricos e entorna champanhe; devora caviar, línguas de cotovia e leitões; frequenta festas de gala e se deleita com a adoração de seu séquito, de seus lacaios, de seus bajuladores (ATWOOD, 2018, p. 19).

Os próximos capítulos remontam a todo o passado de Felix, partindo do momento da morte de sua esposa e a posterior morte de Miranda, até o momento em que é demitido da companhia de teatro e escorraçado, levando consigo alguns pertences e seu carro velho e arruinado. Nesse momento, Felix sente-se culpado pela traição da qual fora vítima. Ele, assim como Próspero, negligenciou suas funções e mergulhou em seus interesses de diretor e roteirista, delegando a Tony muito do que seria sua responsabilidade.

As lembranças de Félix, rememoram sua peregrinação infeliz e inconformada, andando sem rumo “sendo conduzido, como se fosse carregado por um vento forte” (ATWOOD, 2018, p. 39). Até a chegada onde seria, naquele momento, seu refúgio, seu esconderijo, “um retiro onde poderia se recuperar, porque agora ele começava a admitir para si mesmo o quão profundamente estava magoado” (ATWOOD, 2018, p. 40), remoendo incessantemente sua derrocada, preso em suas mágoas e sonhando com o dia de sua vingança.

Decorridos os 12 anos do exílio, ao iniciarem as aulas de teatro na Instituição Penal de Fletcher<sup>4</sup>, por meio de uma intercessão de modalidades narrativas, Margaret Atwood mantém *A Tempestade* em seu horizonte de escrita, mas vai além de uma releitura do texto de Shakespeare. *Semente de bruxa* é um trabalho metaliterário posto que a autora realiza ao longo do romance uma análise da própria peça que lhe serviu de inspiração. Em outras palavras, enquanto Felix ensina a peça a seus alunos/detentos, o leitor simultaneamente acessa o universo de *A Tempestade* assimilando elementos de interpretação, o que acaba por ampliar o enredo do romance, que se expande para uma espécie de estudo sobre a peça. Dessa forma, ao passo em que Atwood desenvolve a história de seus personagens, ela também enriquece o texto de Shakespeare com suas próprias teorias sobre a peça, utilizando-se da mesma estratégia de sobreposição de narrativas, que René Girard demonstra ter sido utilizada por Shakespeare:

*A tempestade* é uma teia de aranha em cujo centro Próspero/Shakespeare observa o processo de sua própria criação. A peça inteira acontece dentro da peça. Reconhecemos no mágico onipotente que parte seu condão ao final o

---

<sup>4</sup> O nome da instituição penal é uma homenagem a John Fletcher, o qual, conforme mencionado na introdução deste texto, fora parceiro de Shakespeare em suas últimas peças.

próprio dramaturgo que anuncia sua decisão de deixar o teatro. [...] Não apenas Próspero, mas tudo e todos em *A tempestade* aludem ao processo criativo de Shakespeare (GIRARD, 2010, p. 263).

Partindo da perspectiva da crítica literária, o termo que melhor representa essa interconexão é *metaliteratura*, que, de acordo com Leyla Perrone-Moisés pode designar um texto qualquer, pertencente a determinado gênero literário que trata de outros textos ou gêneros literários. Sendo exemplo um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um gênero que se voltam para si mesmas:

A metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

Segundo Perrone-Moisés (2016), na França, *metaliteratura* [*métalittérature*] foi um termo criado a partir do conceito de *metalinguagem*, que teve amplo uso na linguística dos anos 1960 e 1970, a partir das obras de Hjelmslev e sobretudo de Jakobson, com o sentido de língua-objeto. Nos anos 1960, Roland Barthes definia a própria crítica literária como uma metalinguagem. Contudo, o termo veio a ser nuançado e contestado por Jacques Lacan, o que provocou uma série de debates que, de certa forma, não se encerraram. Logo, para definir os fenômenos metaliterários, em busca de uma taxonomia e de uma definição conceitual, chegou-se à acepção *intertextualidade* de Julia Kristeva, na obra *Introdução à Seminálise*.

Assim, a metaliteratura passa a ser elemento participante da produção estética e não somente atividade da crítica literária. Dessa forma, passa a aparecer situada no interior do texto literário, tal qual Margaret Atwood apresenta. Uma releitura que se remonta através de multimodalidades textuais, o que de acordo com Hutcheon é a “faculdade adaptativa de ‘repetir sem copiar’, incorporar diferença na semelhança e ser ao mesmo tempo o Eu quanto o Outro” (2011, p. 230).

Guiando-nos pelo estudo de Rejane de Souza Ferreira sobre o entrecruzamento das obras *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *As Horas*, de Michael Cunningham – que toma por base as classificações de Gérard Genette (1982) –, *Semente de bruxa* pode ser definido como um hipertexto e *A tempestade* como hipotexto, posto que essa conexão “corresponde a toda relação que une um texto B (chamado de hipertexto) a um texto A (chamado hipotexto) anterior a B” (2011, p. 34).

Ao expandir a concepção de hipertexto, o romance de Atwood se enquadra no conceito de transposição, posto que, “a transposição é tida como a prática textual capaz de mascarar ou enganar seu caráter de hipertexto” (FERREIRA, 2011, p. 35) o que significa que o leitor, mesmo desconhecendo o hipotexto será capaz de compreender todo o romance, pois Atwood recompõe os personagens da peça, conferindo-lhes identidade própria, como pode se ver no trecho em que se tem a apresentação das personagens:

Ele olha fixamente a classe, já selecionando mentalmente o elenco para os papéis. Lá está seu perfeito Ferdinando, príncipe de Nápoles, olhando para ele com seus olhos redondos e ingênuos, como se estivesse pronto para se apaixonar: Garoto Prodígio, o charlatão. Lá está seu Ariel, a menos que ele esteja muito enganado, espírito elemental do ar, esguio e habilidoso, brilhando com o frescor de sua inteligência juvenil: 8Handz, o hacker criminoso genial. Um Gonçalo atarracado, o conselheiro entediante e valoroso: Colarinho Branco, o contador esquisito. E Antônio, o irmão traidor e usurpador do mago Próspero: Kobra, o golpista no esquema pirâmide e fraudador imobiliário, com seu olho esquerdo puxado e sua boca torta que fazem com que ele pareça sempre escarnecer (ATWOOD, 2018, p. 100).

Assim, o romance se configura como uma transposição de caráter abertamente temático e heterodiegética, o que ocorre quando uma ação é transportada de uma diegese (universo espaço-temporal) para outra. Essas transformações alteram tanto a ação quanto a identidade das personagens. Pois, de acordo com Ferreira (2011, p. 36) “não se pode transferir o contexto contemporâneo de uma determinada época para outra sem interferir nos acontecimentos”. Poderíamos acrescentar ainda que, nem de um tipo textual para outro, como é o caso da peça e do romance, afinal, a peça é escrita para ser encenada e o romance apenas para ser lido.

Mediante essa estratégia ela não só se vale do hipotexto, mantendo-o em seu horizonte de inspiração, mas também o ressignifica, de modo que agora ele está enriquecido e suplementado através do romance de Atwood. Ao criar um personagem que ao mesmo tempo se equivale a Próspero e também é um diretor de teatro, a autora lança mão de um recurso composicional que lhe permite apresentar, imbricadas ao texto, suas próprias interpretações e teorias sobre a peça:

Podemos dividir os personagens de *A tempestade* em personagens otimistas e personagens pessimistas. Os personagens otimistas estão envolvidos com o lado mais positivo da natureza humana; os personagens pessimistas, com o lado mais negativo. Assim, Ariel, Miranda e Ferdinando são otimistas; Alonso, Antônio e Sebastião são pessimistas. Estéfano, Trínculo e Calibã oscilam de um lado para o outro, apostando na esperança de sorte para si

mesmos, mas desejando, ao mesmo tempo, impor a violência, a morte e/ou a escravidão aos outros (ATWOOD, 2016, p. 297 – Grifo da autora).

Além disso, a autora busca, também, desconstruir a ideia de que por ser um autor canônico William Shakespeare é de difícil entendimento, e por isso não acessado pelo público comum:

– Cara senhora, de qualquer modo, nos primórdios do teatro, os atores eram vistos como os vizinhos mais próximos dos criminosos. [...] – Você acha que os atores de Shakespeare liam muito? – Eles eram artífices [...] como pedreiros! Nunca leram uma peça inteira; apenas memorizavam as próprias falas, e as deixas. Além disso, improvisavam muito. O texto não era sagrado. [...] Ele era simplesmente um ator-diretor tentando segurar as pontas. É apenas devido à sorte que temos alguma coisa de Shakespeare! Nada foi sequer publicado antes de ele partir! Seus amigos de longa data reconstituíram as peças a partir dos pedaços que conheciam, um bando de atores acabados tentando lembrar o que disseram depois que o cara morreu (ATWOOD, 2018, p. 64, 65 e 66)!

Assim, mediante as ações de Félix, somos conduzidos a momentos em que a interseção entre os textos é suplementada por suas aulas tratando de Shakespeare: “Sempre havia ao menos três ideias principais, às vezes mais, porque, como ele lhes disse, Shakespeare era ardiloso. Tinha muitas camadas. Gostava de esconder coisas atrás da cortina até que... *voilà!* Ele te surpreendia” (ATWOOD, 2018, p. 69). Ao empreender a releitura *d’A tempestade* a autora evidencia também uma temática já recorrente em suas obras: prisões. Em termos de abordagem central *Semente de bruxa* se desenvolve em sua maior parte em uma penitenciária. Essa escolha por situar o espaço do romance nesse local foi anunciada pela própria autora em entrevista ao Jornal *The Guardian*: “A peça é sobre ilusões: magia é a única arma que Próspero tem. E é sobre vingança versus misericórdia, assim como em muitas peças de Shakespeare. Mas é também sobre prisões. Então, eu decidi situar meu romance em uma prisão<sup>5</sup>” (ATWOOD, 2016, s.p. Tradução livre). Felix confirma essa perspectiva:

Eu disse que um dos pontos principais dessa peça é prisões [...]. Digamos que uma prisão é qualquer lugar ou situação em que você é colocado contra sua vontade, em que você não quer estar, e de onde não consegue sair (ATWOOD, 2018, p. 142, 143).

---

<sup>5</sup> “The play is about illusions: magic is the only weapon Prospero has. And it is about vengeance versus mercy, as in so many of Shakespeare’s plays. But it’s also about prisons. So, I decided to set my novel in a prison”.

No capítulo “Segundo trabalho: prisioneiros e carcereiros” Felix apresenta aos detentos uma tabela que lhes servirá de norte para a compreensão e encenação da peça:

**Tabela 1** – Prisioneiros e Carcereiros em *A tempestade*, segundo a percepção de Felix.

<b>PRISIONEIRO</b>	<b>PRISÃO</b>	<b>CARCEREIRO</b>
Sicorax	Ilha	Governo
Ariel	Pinheiro	Sicorax
Próspero e Miranda	Barco furado	Antônio e Alonso
Próspero e Miranda	Ilha	Antônio e Alonso
Calibã	Gruta nas pedras	Próspero
Ferdinando	Encantamento, correntes	Próspero
Antônio, Alonso e Sebastião	Ilha, encantamento, loucura	Próspero

Fonte: *Semente de bruxa* (ATWOOD, 2016, p. 146)

A realização da peça servira como instrumento catártico tanto para Felix quanto para sua trupe. Ao encarnar os personagens o teatro serve como uma espécie de terapia para o desejo de libertarem-se de suas prisões reais e simbólicas:

Ao assistir aos muitos rostos assistindo aos próprios rostos fingiam ser outra pessoa: Felix achava aquilo estranhamente comovente. Uma vez na vida, eles amavam a si mesmos. [...] É teatro, Felix contesta mentalmente. A arte das ilusões verdadeiras! Evidente que lida com situações traumáticas! Invoca demônios a fim de exorcizá-los! Vocês nunca leram os gregos? Será que a palavra “catarse” significa alguma coisa para vocês (ATWOOD, 2018, p. 95)?

Tanto na peça quanto no romance todos querem de alguma forma a liberdade: “Ariel quer a verdadeira liberdade, a libertação de toda servidão.” (GIRARD, 2010, p. 632). Esses aprisionamentos se alternam entre os simbólicos, provocados pelo poder que um personagem exerce sobre os demais ou pelas situações a que os submetem, e os literais, provocados seja pelo encarceramento ou pelo exílio:

#### PRÓSPERO

Se ainda resmungar, abro um carvalho  
E o prendo nas entranhas da madeira  
Pra gemer doze invernos

## ARIEL

Perdão, amo.  
 Eu obedeco a tudo que mandar,  
 Como espírito bom (SHAKESPEARE, 2016, p. 1368).

Tanto os ímpetos de liberdade quanto de vingança permeiam a peça de Shakespeare e o romance de Atwood, contudo, ao final de ambos há a redenção por meio do arrependimento e do perdão. No texto de Shakespeare:

## 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 (2016, p. 1425).

Na releitura de Atwood: “Ele teve sua vingança, tal como foi. Seus inimigos sofreram, o que foi um prazer. Depois, Felix distribuiu perdão” (ATWOOD, 2016, p. 318). Com esse desfecho a autora reproduz a perspectiva que encerra o ciclo de vingança do protagonista. Num primeiro momento se poderia crer que o sentimento de honra transcende o desejo pela destruição dos inimigos e que o perdão distribuído revelaria que os bons valores associados às decisões se sobrepuseram, contudo, permanece tácito em *Semente de bruxa*, assim como era em *A tempestade*, que a libertação fora alcançada somente mediante a concretização da vingança.

É perceptível que Atwood traz uma abordagem contemporânea muito significativa quando, por meio da construção do enredo e dos personagens, intersecciona ao romance aspectos de teoria e crítica literária, apresentando dessa forma suas próprias interpretações da peça, explorando os aprisionamentos como fios condutores da narrativa, sem que seu leitor tenha necessidade de ter assistido à peça ou lido *A tempestade*. Tudo isso, conforme já dissemos anteriormente, enriquece o romance, pois desconstrói algumas percepções acerca de Shakespeare, como por exemplo a de que pelo fato de ser um grande clássico é um autor de difícil leitura e por isso distante do leitor comum. Além disso, o hipertexto de Atwood instiga quem a lê a conferir o hipotexto de Shakespeare.

## Considerações finais

Para que atingíssemos nossos objetivos de análise da releitura em foco, desenvolvemos a observação das relações transtextuais entre as obras. Fator que nos levou a observar também a transposição de gênero textual. Em seguida, partimos para a revisão e exposição de conceitos de metaliteratura, metaficção, bem como os de intertextualidade e hipertextualidade. Por fim, discutimos a temática dos aprisionamentos que permeia as duas obras, sejam eles literais ou simbólicos.

Atwood em sua releitura opta por um caminho que interpretamos como homenagem, até mesmo por conta da proposta do projeto do qual faz parte. Se afastando, portanto, de outras releituras já existentes de *A tempestade* que problematizam situações de colonização e descolonização, como por exemplo: a versão de Sônia Rodrigues, intitulada *A tempestade* (2002), na qual a autora constrói enredo e desfecho diferentes para Calibã, conferindo-lhe maior importância e colocando-o como rei na ilha. Outra releitura que tem esse perfil é a peça francesa, de 1868, *Caliban, suite de La tempête*, escrita por Ernest Renan que dá o comando de Milão a Calibã e ainda a canção *A Monster in Her Eyes* da banda brasileira Angra, uma releitura da relação entre Próspero e Calibã que subverte a representação de Calibã como um monstro resguardando sua soberania nativa.

Há também as releituras com base nas situações de gênero, a exemplo do romance *Indigo, or mapping the Waters* (1992) por meio do qual a autora Marina Warner, diante da constatação de que a única personagem feminina de *A tempestade* sequer tinha voz ativa na peça, empreende uma atualização em que as personagens femininas do texto original ganham maior relevância. Entendemos, naturalmente, que outras tantas releituras ainda virão para suplementar novamente a história da ilha misteriosa, sejam elas abordagens mais próximas do hipotexto de Shakespeare, sejam elas mais distantes, reinventando e redimensionando as estratégias de representação e interpretação.

## Referências

- ATWOOD, M. *Semente de bruxa*. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.
- ATWOOD, M. A Perfect Storm: Margaret Atwood on Rewriting Shakespeare's *Tempest*. The Guardian, 2016. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwood-rewriting-shakespeare-tempest-hagseed>. Acesso em: 03 jul. 2020.

BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Robert O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BRYSON, B. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERREIRA, R. S. *Mrs. Dalloway e As horas: narrativas intercruzadas*. Goiânia: Ed. PUC-GO: Kelps, 2011.

GIRARD, R. *Shakespeare: teatro da inveja*. Tradução Pedro Sette-Câmara – São Paulo: É Realizações, 2010.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

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

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RENAN, E. *Caliban: suite de la tempête, drame philosophique*. Paris: Wentworth Press, 2018.

RODRIGUES, S. *A Tempestade*. São Paulo: Scipione, 2002. (Série Reencontro Literatura).

SHAKESPEARE, W. *A Tempestade*. 1ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2017.

WARNER, M. *Indigo, or Mapping the Waters*. New York: Simon & Schuster, 1992.