

DANIELE MARIA CASTANHO BIRCK

PROSPERO'S BOOKS:
ADAPTAÇÃO, REFLEXIVIDADE E CRÍTICA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, Área de Concentração de Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Rita de Cássia Alves de Souza – CRB 9ª/816
Coordenação de Processos Técnicos /SiBi - UFPR

Castanho-Birck, Daniele Maria
Prospero's books: adaptação, reflexividade e crítica./
Daniele Maria Castanho Birck. – Curitiba, 2013.
181 f. : il. [colors.]

Orientador: Profª. Drª. Célia Arns de Miranda.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Prospero's books – Adaptação. 2. Literatura inglesa – História e crítica. 3. A Tempestade – Adaptação. 4. Cinema – Estudos de adaptação. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 822.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda DANIELE MARIA CASTANHO BIRCK para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas CÉLIA ARNS DE MIRANDA, VERÔNICA DANIEL KOBBS e LUCI MARIA DIAS COLLIN arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“Prospero’s Books: Adaptação, reflexividade e crítica”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CÉLIA ARNS DE MIRANDA		Aprovada
VERÔNICA DANIEL KOBBS		Aprovada
LUCI MARIA DIAS COLLIN		APROVADA

Curitiba, 29 de agosto de 2013

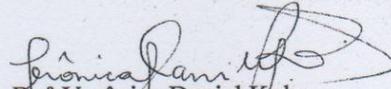
Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

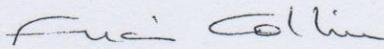


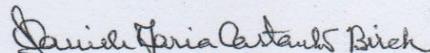
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima décima segunda, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **DANIELE MARIA CASTANHO BIRCK**. No dia vinte e nove de agosto de dois mil e treze, às nove horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelas seguintes Professoras Doutoras: **CÉLIA ARNS DE MIRANDA**, Presidente, **VERÔNICA DANIEL KOB**s e **LUCI MARIA DIAS COLLIN**, designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: "**Prospero's Books: Adaptação, reflexividade e crítica**", apresentada por **DANIELE MARIA CASTANHO BIRCK**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das Examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **CÉLIA ARNS DE MIRANDA** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de agosto de dois mil e treze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr.^a Célia Arns de Miranda


Dr.^a Verônica Daniel Kob


Dr.^a Luci Maria Dias Collin


Daniele Maria Castanho Birck

Dedico este trabalho à minha família, aquela onde nasci e, também, a que construí.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná que tantas coisas me ensinou e oportunidades me ofereceu.

À Professora Doutora Célia Arns, minha orientadora, que aceitou meu projeto de pesquisa com entusiasmo e me acompanhou em todas as etapas deste estudo com paciência e muita dedicação.

À Professora Doutora Verônica Daniel Kobs que me aceitou como aluna especial na disciplina Imagem e Literatura do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, pois foi lá que esta pesquisa começou a se delinear. Também agradeço a esta professora por debater meu projeto no III Fórum de Produção Discente do Programa de Pós-graduação da UFPR e participar da minha banca de qualificação.

À Professora Doutora Thaís Flores Nogueira Diniz que participou da minha banca de qualificação e enviou prontamente suas anotações, bem como outros textos relevantes para a perspectiva adotada por este trabalho.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

Aos meus amigos, meus colegas de pós-graduação e todos os professores.

Ao meu marido e a minha filha, pela paciência.

À minha mãe que se dividiu entre os cuidados com a minha avó e a minha filha para que eu pudesse escrever.

A Deus por iluminar a minha vida.

“Here's a maze trod, indeed,
Through forthrights and meanders!”

(**The** Tempest, 3.3.2-3)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a relação entre **A tempestade**, uma peça de William Shakespeare, e **Prospero's Books: an Adaptation of The Tempest by William Shakespeare**, um filme do diretor Peter Greenaway. No intuito de entender o processo que transformou uma peça de 1611 em um filme do final do século XX, este trabalho emprega os conceitos teóricos propostos por estudiosos como: Gerard Genette, Linda Hutcheon, Julie Sanders e Robert Stam. Além deste objetivo geral, este estudo examina o modo como os traços reflexivos presentes em **A tempestade** são intensificados e ampliados na adaptação fílmica de Peter Greenaway. Como resultado deste questionamento, esta dissertação demonstra que a escolha do cineasta de identificar Próspero, o protagonista de **A tempestade**, com William Shakespeare, com o ator britânico John Gielgud e consigo mesmo é central para a construção da reflexividade fílmica. A preocupação da peça com teatralidade é expandida em níveis complexos de interpretação que não só colocam os artifícios do cinema em primeiro plano, mas também discutem os procedimentos envolvidos na criação literária, na ilusão teatral e, finalmente, no próprio processo de adaptar um texto canônico para a tela.

Palavras-chave: **A tempestade**. **Prospero's Books**. Adaptação. Reflexividade.

ABSTRACT

This research aims at analysing the relationship between William Shakespeare's play **The Tempest** and Peter Greenaway's film **Prospero's Books: an Adaptation of The Tempest by William Shakespeare**. In order to understand the process that transformed a play of 1611 into a movie at the end of the 20th Century, this work employs concepts provided by theoreticians such as Gerard Genette, Linda Hutcheon, Julie Sanders and Robert Stam. In addition to this general objective this study examines how the reflexive traits which are present in **The Tempest** are intensified and amplified in Greenaway's filmic adaptation. As a result of this search, this dissertation demonstrates that the film director's choice of identifying Prospero, the main character of **The Tempest**, with William Shakespeare, with the British actor John Gielgud and with himself is central to reflexivity. The play's concern with theatricality is expanded into complex levels of interpretation that not only foreground the artifices of cinema, but also discuss the procedures involved in the literary creation, in the theatrical illusion and, finally, in the very process of adapting a canonical text to the screen.

Key-words: **The Tempest. Prospero's Books.** Adaptation. Reflexivity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.1 – William Shakespeare – Monumento de Kent e Scheemakers – 1740.....	21
FIGURA 1.2 – Próspero e Ariel, por John Thurston	23
FIGURA 2.1 – Cartaz promocional do estúdio de cinema francês Pathé em 1910.....	51
FIGURA 2.2 – Conjunto de fotogramas de A tempestade (1908)	56
FIGURA 2.3 – Miranda observa Ferdinando e Ariel, A tempestade (1908)	57
FIGURA 2.4 – Fotograma de Forbidden Planetn (1956) – Altaira, Comandante Adams e Robby	58
FIGURA 2.5 – Fotograma do filme The Tempest (1979)	60
FIGURA 2.6 – As meninas , ou A família de Felipe IV por Velázquez	61
FIGURA 2.7 – Fotograma do filme Tempest (1982)	64
FIGURA 2.8 – Enfrentamento entre Próspera e Caliban. Fotograma de A tempestade (2010)	67
FIGURA 3.1 – Saint Jerome in his Study (1475), de Antonello da Messina	72
FIGURA 3.2 – Prospero's Poor Cel	73
FIGURA 3.3 – Les Noces de Cana (1563), de Paolo Caliari Veronese	74
FIGURA 3.4 – Banquete em Milão	74
FIGURA 3.5 – Nachtwacht (1642), de Rembrandt	75
FIGURA 3.6 – Texto de A tempestade em composição	83

FIGURA 3.7 – <u>Livro da Água</u>	85
FIGURA 3.8 – <i>Mise en abyme</i>	89
FIGURA 3.9 – Próspero e Shakespeare	94
FIGURA 3.10 – Modelo tridimensional	96
FIGURA 3.11 – Exposição dupla	96
FIGURA 3.12 – Construção materializada	96
FIGURA 3.13 – Moldura sustentada por espíritos	99
FIGURA 3.14 – <u>Anatomia do Parto</u>	102
FIGURA 3.15 – Anatomia de Susannah com feto	103
FIGURA 3.16 – <u>Cartilha das Estrelas</u>	104
FIGURA 3.17 – Colagem de Fotogramas	106
FIGURA 3.18 – <u>Livro das Plantas</u>	107
FIGURA 3.19 – Miranda e Próspero no jardim	108
FIGURA 3.20 – O jardim	109
FIGURA 3.21 – Miranda conhece Ferdinando	109
FIGURA 3.22 – <u>Livro do Amor</u>	110
FIGURA 3.23 – Ferdinando e Miranda apaixonados	110
FIGURA 3.24 – Composição de fotogramas do <u>Bestiário de Animais</u>	111
FIGURA 3.25 – Cortesãos na floresta	111
FIGURA 3.26 – <u>Livro das Utopias</u>	112
FIGURA 3.27 – Próspero consulta o <u>Livro das Utopias</u>	112
FIGURA 3.28 – Próspero-Shakespeare compõe a fala de Gonzalo	113

FIGURA 3.29 – <u>Livro de Contos dos Viajantes</u>	114
FIGURA 3.30 – <u>Amor em Ruínas</u>	115
FIGURA 3.31 – <u>Autobiografias de Semiramis e Pasiphae</u>	117
FIGURA 3.32 – <u>Noventa e Duas Concepções do Minotauro</u>	118
FIGURA 3.33 – <u>Livro do Movimento</u>	119
FIGURA 3.34 – <u>Livro das Mitologias</u>	120
FIGURA 3.35 – Os cortesão reencontram Ferdinando	121
FIGURA 3.36 – <u>Livro dos Jogos</u>	122
FIGURA 3.37 – A destruição dos livros	124
FIGURA 3.38 – O vigésimo terceiro livro	125
FIGURA 3.39 – <u>Livro com 35 peças</u>	125
FIGURA 3.40 – <u>Uma Peça Chamada A Tempestade</u>	126
FIGURA 3.41 – Folio e manuscrito de A tempestade no mar	126
FIGURA 4.1 – Transposição do potencial reflexivo	132
FIGURA 4.2 – Transformações intermediáticas	137
FIGURA 4.3 – Escritura dá início à ação fílmica	141
FIGURA 4.4 – Próspero-Shakespeare escreve o texto de A tempestade	142
FIGURA 4.5 – Próspero entre livros e miniaturas arquitetônicas	143
FIGURA 4.6 – O nome de John Gielgud nos créditos do filme	149
FIGURA 4.7 – Espíritos arrastam o estúdio de Próspero	150
FIGURA 4.8 – Espíritos encaixam escada no estúdio de Próspero	150
FIGURA 4.9 – Cenário giratório	151

FIGURA 4.10 – Algumas cortinas	152
FIGURA 4.11 – Ariel preso a cordas	153
FIGURA 4.12 – Experimentações de Gielgud	154
FIGURA 4.13 – Gielgud estuda seu papel	154
FIGURA 4.14 – Preparação para a mascarada	155
FIGURA 4.15 – Gielgud e o Fólho de 1623	156
FIGURA 4.16 – Interpelação do espectador no Epílogo	156
FIGURA 4.17 – Ao término do Epílogo, Gielgud vira cinema	157
FIGURA 4.18 – O filme do naufrágio	159
FIGURA 4.19 – O destino de Claribel	160
FIGURA 4.20 – O passado em Milão	160
FIGURA 4.21 – O passado de Ariel como escravo de Sycorax	161
FIGURA 4.22 – Palavras se transformam em imagens	162

LISTA DE TABELAS

TABELA 3.1 – Os livros de Próspero e a tradução de seus títulos	80
TABELA 3.2 – Estruturas de A tempestade e Prospero's Books	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – A TEMPESTADE: MAIS UMA VOLTA PELA	
ILHA ENCANTADA	06
1.1 UM PRÓSPERO SHAKESPEARE: A INTERPRETAÇÃO ROMÂNTICA	20
1.2 FONTES DE A TEMPESTADE	28
1.2.1 Intertextos conhecidos	30
1.2.2 Obras análogas	39
CAPÍTULO 2 – ADAPTAÇÃO: UM PROCESSO TRANSTEXTUAL	43
2.1 ADAPTAÇÃO	43
2.2 SHAKESPEARE, O CINEMA E CINCO TEMPESTADES REVISITADAS	50
2.2.1 A tempestade de Percy Stow	55
2.2.2 Forbidden Planet de Fred Mcleod Wilcox	57
2.2.3 A tempestade de Derek Jarman	60
2.2.4 Tempestade de Paul Mazursky	63
2.2.5 A tempestade de Julie Taymor	65
2.3 SHAKESPEARES NAS TELAS: RETOMADA E RENOVAÇÃO	68
CAPÍTULO 3 – OS LIVROS DE PRÓSPERO	70
3.1 O FILME	70
3.2 UM PROJETO: OS LIVROS DE PRÓSPERO	75
3.3 VINTE E QUATRO LIVROS DE SIGNIFICADOS SEM FIM	83

3.3.1 Água, espelhos e papel: artifícios de um cineasta	83
3.3.2 Um filme do passado	98
3.3.3 A ilusão do presente	107
3.3.4 O jogo de Greenaway	121
3.3.5 Dualidade confirmada	124
3.4 UMA BIBLIOTECA REVISITADA	127
CAPÍTULO 4 – PRÓSPERO, SHAKESPEARE, GIELGUD	
E GREENWAY: QUATRO ARTISTAS NO ESPELHO	129
4.1 REFLEXIVIDADE E INTERMIDIALIDADE	130
4.2 OS LIVROS DO PROTAGONISTA	139
4.2.1 Shakespeare’s Books: a criação literária sob o olhar do cinema	140
4.2.2 Gielgud’s Books: o ator e sua última tempestade	147
4.2.3 Greenaway’s Books: de palavras e imagens	157
4.2.4 Mais um protagonista: o espectador	163
CONCLUSÃO	165
REFERÊNCIAS	168
ANEXOS	177

INTRODUÇÃO

A adaptação de obras literárias para o cinema é um processo artístico que se faz presente ao longo de toda a história da sétima arte. Neste trajeto, o diálogo entre artes provê não só inspiração aos cineastas, mas a retomada e a discussão de obras literárias. Esta pesquisa tem como objeto de estudo a relação que se estabelece entre a peça shakespeariana **A tempestade**, que foi escrita por volta do ano de 1611, e a adaptação fílmica intitulada **Prospero's Books: an Adaptation of The Tempest by William Shakespeare** que foi dirigida pelo cineasta galês Peter Greenaway e foi lançada nas telas em 1991.

A tempestade é considerada a última peça de autoria exclusiva de William Shakespeare. Após a conclusão desse trabalho, presume-se que o bardo foi se distanciando progressivamente de Londres e do ambiente artístico, preferindo viver em sua terra natal, Stratford-upon-Avon, até sua morte em 1616. O próprio afastamento se analisado em conjunto com os conteúdos que podem ser descortinados em **A tempestade** deu origem à ideia de que esta peça foi intencionalmente escrita como uma obra de despedida. Neste contexto elegíaco, o protagonista de **A tempestade**, Próspero, representaria seu próprio criador, William Shakespeare, e seus poderes mágicos seriam, metaforicamente, os poderes encantatórios do teatro.

A partir destas premissas, a peça de 1611 passou a ser assistida e lida, por alguns críticos, como uma obra que reflete sobre os elementos e artifícios que compõem o fazer teatral – uma preocupação que é recorrente no cânone shakespeariano. Segundo o crítico canadense Northrop Frye,

Em cada peça que Shakespeare escreveu o personagem principal sempre foi o teatro em si. Shakespeare é inesgotavelmente curioso a respeito do modo como as pessoas empregam cada momento de suas vidas, especialmente quando estão com outras pessoas, lançando a si mesmos nos papéis dramáticos que são sugeridos pelos grupos dos quais fazem parte^{1,2} (FRYE, 2010, p. 426)

¹ No original: "In every play that Shakespeare wrote, the central character is always the theater itself. Shakespeare is inexhaustibly curious about the ways in which people spend every moment of their waking lives, especially when they are with other people, throwing themselves into the dramatic roles that seem to be suggested by the group they are in."

² As traduções necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa foram realizadas pela própria autora, salvo onde é feita referência explícita a outro tradutor.

Na opinião de Frye, Hamlet é um dramaturgo quando comanda a peça **A ratoeira** e Iago é uma espécie de produtor demoníaco na ação dramática de **Otelo**, mas ninguém supera Próspero no papel de *deputy dramatist*, uma espécie de “vice-dramaturgo”, um representante de Shakespeare no palco (FRYE, 2010, p. 428-429). Para o teórico canadense, o protagonista de **A tempestade** é uma figura agitada que planeja a ação, repreende os erros e elogia as boas atuações (ibid., p. 429). E, neste sentido, Próspero pode, de fato, ser interpretado como um autorretrato de Shakespeare (ibid., p. 429).

O potencial reflexivo de **A tempestade** pode ser considerado o elemento que norteou o trabalho de adaptação de Peter Greenaway em **Prospero's Books**. Se a peça discute o trabalho teatral, o filme de Greenaway se beneficia da mudança de meio, do texto dramático para o cinema, para ampliar e intensificar os traços reflexivos. Se a peça oferece a possibilidade de se identificar Próspero com Shakespeare, Greenaway constrói um universo fílmico no qual a história e a composição do personagem Próspero servem como um anteparo que reflete William Shakespeare, o ator inglês Sir John Gielgud e, também, o próprio cineasta.

Este conjunto de identificações foi anunciado pelo próprio cineasta em um dos textos que compõem o livro **Prospero's Books** que foi publicado paralelamente ao lançamento do filme em 1991. Nesta obra, Greenaway afirma:

Próspero, o mago onipotente, inventor e manipulador de personagens pode ser interpretado como um autorretrato shakespeariano. Próspero é o último papel de destaque que Shakespeare criou naquela que é, supostamente, a última peça completa que ele escreveu. Além disso, existe muito, tanto no personagem quanto na peça, que pode ser entendido como uma despedida do teatro e um adeus às encenações e à fabricação da ilusão por meio das palavras – neste contexto, não é insignificante a presença de Gielgud com seus setenta anos de carreira no palco. Neste roteiro, há a intenção deliberada de que exista uma identificação cruzada entre Próspero, Shakespeare e Gielgud. Em alguns momentos, eles são, na verdade, indivisivelmente uma única pessoa³. (GREENAWAY, 1991, p. 9)

³ No original: “Prospero, omnipotent magician, inventor and manipulator of character, can be conceivably appreciated as a Shakespearean self-portrait. Prospero is the last major role that Shakespeare invented, reputedly, in the last complete play he wrote, and there is much, both in the character and in the play, that can be understood as a leave-taking of the theatre and a farewell to role-playing and the manufacturing of illusion through words – not insignificant perhaps when Gielgud’s seventy-year career on the stage is considered. In this script it is intended that there should be much deliberate cross-identification between Prospero, Shakespeare and Gielgud. At times they are indivisibly one person.”

Até mesmo a identificação entre Próspero e Greenaway pode ser depreendida a partir da leitura do roteiro publicado pelo cineasta. Ao explicar o uso da Graphic Paintbox, a tecnologia gráfica mais avançada da década de 90, para compor as imagens de **Prospero's Books**, Greenaway enfatiza que Próspero, se fosse seu contemporâneo, faria a mesma escolha (GREENAWAY, 1991, p. 28).

Apesar deste conjunto de identificações ser constantemente retomado pela crítica, o modo como estas identificações são produzidas em cena parece não ter sido o foco dos pesquisadores até o presente momento. Douglas Lanier, em seu artigo "Drowning the Book: **Prospero's Books** and the Textual Shakespeare", comenta que Greenaway manipula a identificação tradicional entre Próspero e Shakespeare e adiciona John Gielgud como uma terceira variável a esta equação. Entretanto, o modo como estas identificações se revelam não é explorado, pois o objetivo de Lanier é demonstrar a rivalidade existente entre texto e performance (LANIER, 1996, p.196). Mariacristina Cavecchi, em seu artigo "Peter Greenaway's Prospero's Books: A Tempest Between Word and Image", cita a identificação complexa entre Prospero, Gielgud, Greenaway e Shakespeare, mas se concentra na divisão entre palavra e imagem, espaços habitados por Shakespeare e Greenaway, respectivamente (CAVECCHI, 1997, p. 84). Yong Li Lan, em seu artigo "Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation", concentra-se apenas no trecho final da obra de Greenaway e sua única menção às identificações tem como objetivo afirmar que Greenaway se sobrepõe às outras facetas quando transforma a imagem final de Gielgud em uma tela de cinema dentro do enquadramento principal (LAN, 2001, p.132). Lia M. Hotchkiss, em seu artigo "The Incorporation of Word as Image in Peter Greenaway's Prospero's Books", faz uma breve referência à intenção de Greenaway de produzir uma identificação cruzada entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e si mesmo, mas seu texto, de fato, descreve e discute **Prospero's Books** como os momentos finais da batalha entre teatro e cinema, quando este vela aquele (HOTCHKISS, 2002, p. 100-103).

Dentro desse contexto, além de estudar o processo de adaptação que trouxe a peça **A tempestade** para a tela do cinema em **Prospero's Books**, esta pesquisa tem o objetivo de estudar detalhadamente a construção reflexiva proposta por Peter Greenaway. Neste sentido, oferecer uma análise dos artifícios utilizados por Greenaway para sugerir a identificação de Próspero com Shakespeare, Gielgud e

com o próprio cineasta torna-se relevante, pois contribui para os estudos críticos sobre a peça teatral escrita por Shakespeare e suas transposições para a tela.

Para que estes objetivos sejam atingidos, esta dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo realiza uma breve apresentação de **A tempestade**, oferece informações mais detalhadas sobre como o processo de identificação entre Próspero e Shakespeare se constitui na história crítica desta obra. Além disso, este capítulo aborda o fato de **A tempestade** ser praticamente a única peça shakespeariana para a qual não foi encontrada, até os dias de hoje, uma fonte literária específica. Esta questão recebe ênfase especial neste capítulo porque no momento da análise do filme, no capítulo 4, o tema da busca por fontes e pela provável biblioteca de Shakespeare se mostrará relevante.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo dos princípios teóricos envolvidos nas pesquisas sobre os processos de adaptação e sua utilização na prática acadêmica. Para isso, além de uma retomada de textos teóricos de Linda Hutcheon, Robert Stam, Julie Sanders, Gerard Genette, entre outros, é realizada a apresentação e uma breve análise de cinco outras adaptações de **A tempestade** para a tela, são elas: **The Tempest** (1908) de Percy Stow, **Forbidden Planet** (1956) de Fred McLeod Wilcox, **The Tempest** (1979) de Derek Jarman, **Tempest** (1982) de Paul Mazursky e **The Tempest** (2010) de Julie Taymor.

Torna-se necessário destacar que o processo que leva uma obra literária da página para a tela pode receber diversas denominações, dependendo do enfoque do pesquisador. Neste trabalho, o termo *adaptação* é usado de maneira predominante, pois, como afirmam Daniel Fischlin e Mark Fortier na introdução da obra **Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present** (2009), esta é a denominação de uso mais comum nesta área de estudo e por isso a mais segura para se evitar confusão de sentido (FISCHLIN & FORTIER, 2009, p. 3). Desta maneira, como é exposto no Capítulo 2, o termo *adaptação* é usado para designar um processo de recontextualização artística, uma recriação que altera o formato e o sentido de uma obra anterior com o objetivo de evocá-la e, simultaneamente, distinguir-se dela (ibid., p. 3-4). Além deste termo específico, para que o texto deste trabalho possa se desenvolver de maneira fluida, outros termos são utilizados como sinônimos de “adaptação”, como por exemplo: versão fílmica, transposição (intersemiótica),

tradução, recriação, apropriação e atualização. Nestas substituições, as possíveis nuances de sentido vinculadas a estes outros termos são desconsideradas por não se mostrarem relevantes aos questionamentos centrais desta pesquisa.

No terceiro capítulo é realizada uma apresentação de **Prospero's Books**, bem como uma descrição e uma análise dos vinte e quatro livros inseridos por Peter Greenaway na trama shakespeariana. Em acréscimo a isso, este capítulo examina alguns elementos e artifícios utilizados pelo cineasta para propor uma atmosfera reflexiva.

É importante destacar que as Ciências Humanas utilizam um grande número de termos para designar a capacidade do pensamento, da linguagem e da arte de refletir sobre seus próprios meios e processos como, por exemplo: metaficção, metaliteratura, metateatro, metacinema, metafilme, *surfiction*, narcisismo, autoconsciência, autorreferência, autorreflexividade, entre outros. Muitos destes termos estão relacionados diretamente ao meio onde ocorrem. Metaliteratura, por exemplo, descreve a literatura que fala sobre literatura, enquanto metacinema diz respeito ao cinema que tematiza o cinema. Como este trabalho se desenvolve em uma região de fronteira, entre literatura e outra linguagem, o cinema, o termo "reflexivo" se mostrou mais adequado por ser passível de ser aplicado tanto ao meio literário quanto ao meio fílmico sem necessitar de adequações. Além disso, essa palavra, por ser mais genérica, engloba as nuances evocadas pelos outros termos, o que evita que esta pesquisa se perca em distinções pouco profícuas para uma análise objetiva da concepção artística que subjaz **Prospero's Books**.

O quarto capítulo tem como objetivo explicar a maneira como a reflexividade presente em **A tempestade** é intensificada e ampliada em **Prospero's Books**. Para a concretização desta etapa de pesquisa, o aparato teórico proposto por Werner Wolf em seu artigo "Intermediality" (2005) mostrou-se um instrumento essencial.

Ao expor, em enredos paralelos, o trabalho de Shakespeare, Gielgud e Greenaway, **Prospero's Books** tematiza os procedimentos criativos da literatura, do teatro e do cinema, respectivamente. Se em **A tempestade** o fazer teatral é uma das preocupações de Shakespeare, em **Prospero's Books** a complexa identificação entre protagonista, dramaturgo, ator e cineasta permite um olhar ampliado sobre os artifícios por meio dos quais a ficção, de modo geral, se configura.

CAPÍTULO 1 – A TEMPESTADE: MAIS UMA VOLTA PELA ILHA ENCANTADA

A peça shakespeariana **A tempestade** (**The Tempest**) foi escrita entre 1610 e 1611 e é considerada a última obra dramática de autoria exclusiva de William Shakespeare. Documentos oficiais do período atestam pelo menos duas encenações desta peça no Palácio Real de Whitehall. O primeiro registro diz respeito a uma apresentação na noite de Halloween, no dia 1º de novembro de 1611. O segundo informa sobre a apresentação desta peça durante as festividades relacionadas ao casamento da Princesa Elizabeth, filha do Rei James I, com Frederick V, o Elector Palatine, em 14 de fevereiro de 1613 (CHAMBERS, 1930, p. 491-492).

A tempestade não deve ter ficado restrita à corte. Assim como as outras treze peças⁴ que foram apresentadas durante a festa de casamento real em 1613, esta obra dramática foi escrita para ser encenada tanto no Blackfriars, que era um teatro fechado, como no Globe, ambos pertencentes aos King's Men (Homens do Rei), a companhia teatral da qual o bardo fazia parte (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 6-7). De acordo com John Dryden (1631-1700) e William Davenant (1606-1668), esta peça não só esteve nos palcos do Blackfriars como alcançou bastante sucesso, encantando o público e inspirando contemporâneos de Shakespeare (DAVENANT & DRYDEN, 2004 [1667], p. 2).

Com uma história que foi considerada por Henry James uma “coisa de nada” que se destaca por seu poder refinado e por seu frescor artístico harmonioso e inovador (KERMODE, 2000, p. 284), **A tempestade** conta a trajetória do ex-duque de Milão e de seus esforços para retomar o poder. No passado, o então Duque Próspero dedicara-se exclusivamente ao estudo de seus livros e deixara os assuntos de estado para seu irmão Antônio resolver. Nesta oportunidade, Antônio se juntou ao Rei de Nápoles, promoveu um golpe de estado e expulsou Próspero e sua pequena filha Miranda de Milão. Pai e filha foram abandonados ao mar em um barquinho e só não pereceram graças às atitudes de Gonzalo, o fiel conselheiro do Duque usurpado, que supriu a embarcação com provisões e os livros mágicos de Próspero. Depois de navegarem sem destino, eles conseguem chegar a uma ilha

⁴ Dentre elas: **Otelo** (1603), **Conto de Inverno** (1610) e **Muito barulho por nada** (1598). (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 6)

mágica no meio do Mediterrâneo. Doze anos mais tarde, Alonso e sua comitiva – da qual Antônio faz parte – estão retornando da festa de casamento de Claribel, sua filha, quando são encurralados por uma tempestade e naufragam. Todos sobrevivem sem saber que tanto a tempestade quanto a dispersão dos tripulantes pela ilha são fruto do poder de Próspero. A trama para uma tragédia está armada, entretanto, o que se vê, depois de algumas provações, é uma história de reconhecimento e reconciliação: Próspero retoma o seu ducado e sua filha casa-se com Ferdinando, filho de Alonso.

Juntamente com **Péricles**, **Cimbeline** e **Conto de inverno**, **A tempestade** é objeto de diversas classificações no que concerne a seu gênero. Embora esteja abrigada sob o título geral de **Comedies** no Fólho de 1623, no artigo “A dramaturgia shakespeariana”, Marlene Soares dos Santos enumera outras maneiras de denominar o estilo das últimas peças produzidas pelo bardo. Dentre as denominações concedidas ao gênero destas obras estão: “tragicomédias”, “últimas peças”, “comédias tardias” e “romances”, sendo esta última designação a mais utilizada pelos críticos (SANTOS, 2008, p. 181).

No século XIII, o termo *romance* era usado com referência a poemas franceses antigos que contavam sobre a ousadia dos feitos realizados pelos cavaleiros do Rei Artur e de Carlos Magno e pelos heróis da mitologia grega e romana (MCEVOY, 2001, p. 242). Aos poucos, o termo começou a ser atribuído aos contos sobre heróis em jornadas nas quais magia e coincidências improváveis levavam a um final feliz depois de muito sofrimento, com a reunião de familiares e amantes que estavam separados (ibid., p. 242). Nos romances shakespearianos, os protagonistas viajam, sofrem naufrágio ou se perdem, o que gera um enredo que se move do sofrimento para a felicidade, da separação para a união (ibid., p. 242), muitas vezes, do potencial trágico para o cômico. Este gênero dramático envolve um processo de perda, dor e remorso que é construído no desenvolvimento da história possibilitando um final no qual aqueles que se perderam são encontrados e aqueles que eram tidos como mortos são trazidos à vida novamente (GAY, 2008, p. 117).

É interessante reiterar que este tipo de movimento do enredo sinaliza uma justaposição entre elementos trágicos e elementos cômicos de forma explícita, entretanto, tal entrelaçamento não é exclusividade das peças tardias, mas, sim, um

procedimento sempre presente nas obras dramatúrgicas do bardo (SMITH, 2007, p. 95). Em acréscimo a isto, é importante ressaltar que o gênero dramático denominado romance não deve ser confundido com a forma do conto medieval também conhecida como romance.

Os romances shakespearianos não abordam a morte de maneira realista no palco, como as tragédias e as peças históricas, mas por meio de relatos aos personagens principais (GAY, 2008, p. 117). No caso específico de **A tempestade**, além da ameaça da morte de Próspero por meio do plano assassino de Caliban e Estéfano, existem “mortes fictícias”, pois Alonso, o rei de Nápoles, pensa que seu filho Ferdinando pereceu no naufrágio, e este pensa que o mesmo aconteceu ao seu pai. Além disso, para Antônio, Alonso e os demais personagens envolvidos no naufrágio, Próspero e Miranda estão mortos há doze anos.

A combinação de mito e fantasia, que são características do gênero em questão, concedeu a um escritor tão sofisticado como William Shakespeare a oportunidade de refletir sobre a forma com a qual a arte e a imaginação criam o nosso entendimento do mundo e, também, forneceu um contexto apropriado para se revelar não somente o mundo como é de fato, mas como ele poderia ser (MCEVOY, 2001, p. 242). De acordo com Marlene S. dos Santos (2008, p. 181-182), *A tempestade*, assim como as outras peças deste período, não possui:

(...) nenhum compromisso com a lógica e a verossimilhança, mas, sim, com o prazer e o entretenimento, e a teatralidade mais rica, requintada e ousada da dramaturgia shakespeariana através da apresentação de pantonimas (**Péricles**), estátuas que retornam à vida (**Conto de inverno**), descida dos deuses do Olimpo (**Cimbeline**), desfiles de cavaleiros (**Péricles**), festas, danças (*Péricles e Conto de Inverno*) e mascaradas⁵ (**A tempestade**).

Contrariamente ao estilo que predominou na produção dramatúrgica shakespeariana, nesta peça observa-se que o dramaturgo inglês respeitou as unidades clássicas de tempo e lugar e atendeu cuidadosamente as regras que determinam uma peça bem construída em cinco atos (KERMODE, 2000, p. 286). Neste sentido, o primeiro ato é a exposição: há a representação de uma grande

⁵ Frank Kermode lembra que **A tempestade** traz apenas uma pseudo-mascarada, pois uma mascarada de fato deve ser finalizada com uma dança da qual a plateia aristocrática faça parte. (KERMODE, 2000, p. 285)

tempestade que nos revela o alcance do poder de Próspero e nos apresenta a maior parte dos personagens (METZGGER, 2011, p. 2).

De acordo com Jan Kott em seu livro **Shakespeare nosso contemporâneo**, este prólogo tem um sentido dramático duplo (KOTT, 2003, p. 265). Em primeiro lugar,

ele mostra uma tempestade real, diferente da tempestade interior, da demência que se apossará dos heróis do drama sob os olhos dos espectadores. E só depois desse quadro de uma tempestade física, material, que será representada a moralidade. Tudo o que acontecerá na ilha será teatro dentro do teatro, um espetáculo encenado por Próspero (ibid., p. 265).

Em segundo lugar, há uma “exposição direta, sem alegoria, de uma das grandes teses shakespearianas, um confronto brutal entre a natureza e a ordem social. O navio transporta o rei. O que é o poder real e sua majestade frente aos elementos desencadeados? Nada!” (KOTT, 2003, p. 265):

CONTRA-MESTRE

Quando o mar tiver [paciência]. Fora! O que é um rei para essas ondas? Pros camarotes! Silêncio! Não nos atrapalhem.

GONZALO

Muito bem; mas lembrem-se de quem têm a bordo.

CONTRA-MESTRE

Ninguém de quem eu goste mais do que de mim mesmo. O senhor é conselheiro; se puder calar os elementos e trazer paz ao presente, nós não tocamos mais numa só corda; use a sua autoridade. Mas se não puder, dê graças por ainda estar vivo e vá se preparar no camarote para os riscos do que pode acontecer numa hora dessas. (...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 14)

Conforme Jan Kott (2003, p. 265), neste prólogo é “efetuada a grande dessacralização da majestade, tão característica do Renascimento”. Sob a fúria da tempestade, a insignificância e a fragilidade humana colocam reis e serviçais no mesmo patamar. Esta cena é seguida pelo relato de Próspero sobre o passado. Este *flash-back* retoma “um dos temas fundamentais, quase obsessivos, de Shakespeare: o bom e mau senhor, o príncipe legítimo e o usurpador, o soberano legítimo despojado de seu trono.” (p. 265-266) Esta retomada do passado revela a fúria e a angústia do duque usurpado. Se por um lado, seu irmão se revelou um ambicioso sem escrúpulos, Próspero foi um governante ausente, e ele tem consciência de sua falta e de seu desinteresse.

Nesta estrutura dramática tradicional, o segundo ato nos traz a *complicação*, Antônio e Sebastian conspiram contra Alonso e Caliban conhece Estéfano e Trínculo, seus futuros cúmplices. O terceiro ato é o *clímax*. Neste momento Miranda e Ferdinando se assumem apaixonados, apesar de serem proibidos de manter contato. Caliban convence Estéfano e Trínculo a colocar um ponto final na existência de Próspero e este serve seu banquete fantasmagórico a Alonso, Gonzalo e Antônio. No quarto ato, a ação torna-se menos intensa. O romance entre Miranda e Ferdinando é aceito e comemorado com a mascarada (ou pseudo-mascarada) e Próspero castiga Caliban pelo seu plano conspiratório. No quinto ato há a resolução: Próspero vence seus inimigos, Ferdinando reencontra seu pai e Caliban se arrepende de seu plano de vingança.

Para Jan Kott, o fato de William Shakespeare ter escrito **A tempestade** seguindo as unidades clássicas de tempo, lugar e ação, procedimento que não é comum em sua obra, tem uma intenção:

O relógio de Shakespeare, o relógio dramático capaz de saltar anos no espaço de um minuto, bate desta vez como todos os relógios. No tempo de Shakespeare, os espetáculos começavam em geral às três da tarde para acabar às seis. Os feitiços de Próspero começaram entre duas e três da tarde e terminaram às seis. Impossível que isso não tenha sido conscientemente desejado.

Os heróis do drama passaram por uma tempestade e foram submetidos a uma prova; no mesmo espaço de tempo que eles, os espectadores foram testemunhas da mesma tempestade. Os heróis do drama vão jantar, e na mesma hora atores e espectadores também irão jantar. (KOTT, 2003, p. 261)

Apesar da adesão às regras clássicas, Frank Kermode afirma que a estrutura proposta em **A tempestade** é extremamente original, pois utiliza as regras como guia, não como comandante (2000, p. 286). Apesar de reconhecer as inovações propostas nesta obra, o crítico supracitado não deixa de ressaltar a falta de harmonia textual obtida por meio da inserção da história do passado de Próspero na Cena II do primeiro ato (ibid., p. 286). Em contrapartida, Hillegass (1966, p. 26) afirma que Shakespeare evitou a monotonia deste trecho por meio da introdução de vários artifícios com o objetivo de garantir a tensão dramática, como por exemplo, os momentos em que Próspero reclama a atenção de Miranda, os momentos em que o protagonista se irrita ao se lembrar de seu passado e o caráter comovente da história em si. Independente da avaliação dos críticos, este momento de

reminiscência se justifica pela própria estrutura da peça. Sem dúvida, esta é uma estratégia de economia e intensificação. Ao resumir o passado desta maneira, a obra dramática explica a conduta do protagonista e pode se concentrar, de fato, no plano de vingança de Próspero.

Embora não se mostre muito entusiasmado com o relato de Próspero, Kermode reconhece que esta estratégia garantiu à peça unidade de tempo, evitando que fosse necessário um grande salto entre o que aconteceu previamente e a chegada dos inimigos de Próspero à ilha (KERMODE, 2000, p. 289). Na perspectiva de Northrop Frye (1992, p. 212), o esforço para manter a unidade de tempo e espaço deve-se à intenção shakespeariana de nos colocar diante de duas peças, da mesma maneira em que fez com a peça dentro da peça em **Sonhos de uma noite e verão** e **Hamlet**:

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. Numa construção como essa, o que os críticos chamam de “unidades” de tempo e de espaço têm que ser rigorosamente observadas (...). Você não pode ficar prolongando uma peça por quinze anos, mas nesta peça Miranda já está crescida e estamos prontos para começar. Temos a impressão que o tempo da ação coincide exatamente com o tempo que passamos assistindo a peça: na verdade o tempo parece até mesmo encurtar, conforme prosseguimos. O princípio de que já mencionei várias vezes, o de que o próprio teatro é a personagem central em Shakespeare, está aqui em sua forma mais concentrada: o assunto desta peça é a montagem de uma peça (...) (FRYE, 1992, p. 212).

Com a finalidade de sustentar seu parecer, Frye cita alguns trechos em que Próspero age como um diretor de teatro. A primeira cena lembrada por Frye é a do banquete ilusório oferecido aos cortesãos. Assim que Ariel termina sua fala (que se inicia com: “Vejo três pecadores”), Próspero o parabeniza pela qualidade do seu discurso dizendo:

PRÓSPERO

Fez muito bem esse papel de Harpia
 Meu Ariel, atacava com graça.
 De minhas ordens não tirou um nada,
 No que tinha a dizer; e bem cumpriram,
 Com estranha visão, os meus ministros,
 As tarefas que tinham. Meus encantos
 Conseguiram juntar meus inimigos
 Insandecidos; 'stão em meu poder,
 E os deixo, tontos, enquanto visito
 O Ferdinando que julgam afogado –
 E a que ele e eu amamos. (SHAKESPEARE, 2009, p. 93)

De acordo com Frye (1992, p. 213), a fala de Próspero desvia a atenção do leitor/espectador “do que Ariel está dizendo para a mecânica de sua fala, como se não estivéssemos numa apresentação, mas sim num ensaio dirigido por Próspero.” Além deste momento, Frye destaca a inserção da pseudo-mascarada em homenagem a Ferdinando e Miranda, momento no qual novamente a atenção do leitor/ espectador “é desviada do que a peça diz para a forma de Próspero a encenar” (ibid., p. 213). Em resposta a Ferdinando que pergunta se os atores são espíritos, Próspero diz: “Sim, que minh’Arte/ Fez vir de seus confins para encenar/ Meus devaneios.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 101)

No momento em que a encenação é finalizada porque Próspero se recorda da conspiração planejada por Caliban, Frye (1992, p. 213) observa que a fala do protagonista⁶ corresponderia à ordem de um diretor da atualidade dizendo: “corta!”. E afirma que “aqueles que acham que Próspero é um auto-retrato de Shakespeare estão certos” no que concerne a, pelo menos, uma coisa: “Próspero [assim como Shakespeare] é um autor-diretor de teatro” (ibid., p. 213). No trecho em que Próspero diz: “Quero que seja uma ninfa do mar/Só vista por nós dois; quero-o invisível/Aos outros olhos. Vá mudar de forma” (SHAKESPEARE, 1999, p. 33), Frye questiona: “por que usar um estilo tão elaborado, se ninguém pode vê-lo [Ariel] mesmo, a não ser Próspero?” (FRYE, 1992, p. 214). Para o crítico literário, a justificativa não está dentro da peça, mas fora dela, na plateia que “assiste tanto à peça de Shakespeare quanto à ação da peça construída por Próspero” (ibid., p. 214). O autor conclui seu parecer afirmando que o comentário sobre o fazer teatral em peças da época de Shakespeare era comum, entretanto, ele enfatiza a

⁶ “Esqueci-me da vil conspiração/ De Caliban e seus confederados/ Pra me matar. A hora de seu plano/ Quase chegou. **(para os espíritos) Muito bem, e ora, vão!**” (SHAKESPEARE, 1999, p. 102) (grifo meu)

consistência de **A tempestade** ser considerada tanto como processo (o fazer teatral), quanto como produto (a peça dramaturgical) (ibid., p. 214).

Seguindo uma linha de pensamento similar à de Northrop Frye, Frank Kermode aproxima a ideia de destino à noção de *script*, alegando que as personagens que estão sob o poder de Próspero não têm escolha, devem apenas desempenhar papéis prescritos; o destino foi escrito pelo dramaturgo, o enredo foi preparado há muito tempo (KERMODE, 2000, p. 295). Para este estudioso, o estabelecimento desta analogia teatral por meio de **A tempestade** retrata a maturidade artística de Shakespeare que traça um paralelo entre a noção de destino e a função do autor, que planeja antecipadamente e escreve textos apropriados para os seus atores (ibid., p. 295). Neste sentido, Frank Kermode destaca o momento em que Antônio e Sebastian planejam matar Alonso e Gonzalo, mas tem seu intento frustrado porque Ariel faz com que as vítimas acordem e se defendam (ibid., p. 294).

Se no palco quem decide a trajetória dos personagens é o dramaturgo/diretor, na ilha misteriosa de Próspero nenhuma vontade existe, senão a dele mesmo – a cada um de seus atores Próspero impõe proações diferentes. Para Ferdinando obter o consentimento para casar-se com Miranda, deve substituir Caliban na função de carregar lenha (FRYE, 1992, p. 218). Ao grupo de cortesãos cabe a árdua tarefa de caminhar sem destino e, posteriormente, o sofrido confinamento. (ibid., p. 218). Para Caliban, Estéfano e Trínculo, “a proação resume-se a caírem num lamaçal e serem perseguidos por fantasmas de cães” (ibid., p. 219). Finalmente, o contramestre e sua tripulação precisam suportar apenas o terror da tempestade fictícia. Embora esta experiência não seja menos trágica, o sofrimento destes pobres serviçais não é prolongado como o dos outros personagens.

Apesar de **A tempestade** “descartar qualquer verossimilhança com a realidade, o tempo e o lugar, Shakespeare ainda consegue introduzir e discutir problemas sérios” (SANTOS, 2008, p. 182), pois seu gosto “pelo fantástico sempre se alimentou da realidade contemporânea, e com isso o mundo que ele condensou no palco tornava-se ainda mais material.” (KOTT, 2003, p. 271). Nesse sentido, observa-se que a peça em questão retrata uma sociedade dominada pelo patriarcalismo, da mesma forma que era a sociedade em que Shakespeare vivia. Tal circunstância é materializada por meio da relação entre Próspero e Miranda, a única

personagem feminina presente de fato na peça – outras mulheres como a mãe de Miranda, a bruxa Sycorax e Claribel são apenas referenciadas enquanto Ceres e Juno são espíritos atores que participam apenas da pseudo-mascarada.

De acordo com Sean McEvoy (2001, p. 245), chamar a sociedade inglesa do início da era moderna de patriarcalista significa dizer que o poder estava nas mãos dos homens e dos pais. Como toda ideologia, o patriarcalismo era sustentado por mitos, histórias, associações de ideias e crenças filosóficas e políticas (p. 245). Sean McEvoy afirma que um bom exemplo do ponto de vista filosófico sobre o homem pode ser encontrado na obra **The Book of the Governor** (O livro do governante) escrita por Sir Thomas Elyot (ibid., p. 245). Conforme este autor, “um homem completo é feroz, destemido, forte de opinião, ambiciona a glória, deseja o conhecimento, e anseia ter filhos a sua imagem; já a boa natureza da mulher é ser moderada, tímida, dócil, afável, modesta, pudica, é nunca esquecer seus deveres e seu lugar⁷” (citado por MCEVOY, 2001, p. 246).

Próspero e Miranda encaixam-se muito bem na descrição anterior. Miranda corresponde ao estereótipo patriarcal de mulher: bonita, amável, casta e, sobretudo, obediente ao seu todo poderoso pai. Assim que Miranda entra em cena (na Cena II do 1º ato), torna-se evidente a sua sensibilidade frente à grande tempestade e o conseqüente naufrágio provocado por Próspero:

MIRANDA
 (...) Ai, como eu sofri
 Com os que vi sofrer! A brava nave,
 (carregando na certa um ente nobre)
 Estraçalhada. Os gritos atingiram
 Meu coração! Pobres almas morreram!
 Fosse eu deus poderoso e afundaria
 Na terra o mar, antes que a nave boa
 Fosse engolida com a carga. (SHAKESPEARE, 1999, p. 17-18)

Frente à “crueldade” de Próspero, Miranda fica perplexa sem entender o motivo de tal ação. É nesse momento que o seu pai lhe conta sobre o passado e o motivo de estarem vivendo naquela ilha. A retomada do passado serve ao leitor/espectador como elemento indispensável para a caracterização da relação entre pai

⁷ No original: “A man in his natural perfection is fierce, hardy, strong in opinion, covetous of glory, desirous of knowledge, appetiting by generation to bring forth his semblage. The good nature of woman is to be mild, timorous, tractable, benign, of sure remembrance, and shamefast.” (ELYOT, citado em MCEVOY, 2001, p. 246)

e filha, entre poder e obediência. Como Loomba (2009, p. 396) notou, é grande o número de ordens dadas por Próspero a Miranda, por exemplo: “Sente-se, agora,/ Pois tem de saber mais”, “Preste muita atenção”, “Peço que note (...)”, “Está me ouvindo?”, “Está atenta ainda?”, “Por favor, note bem”, “Ouviu?”, “Ouça o trato”, “Ouça mais”⁸ (SHAKESPEARE, 1999, p. 19-23). Além disso, no desenrolar da peça, Próspero domina totalmente as ações de Miranda ordenando que ela durma, acorde, venha, veja, fale, fique quieta, obedeça, silencie, apresse-se e fique muda (LOOMBA, 2009, p. 396). Como Miranda foi educada por seu pai para obedecer, ela realiza o que ele determina em silêncio, sem questioná-lo (ibid., p. 396). Ela é sua maior e melhor criação (ibid., p. 395), sua propriedade e passará do domínio do pai para o domínio de Ferdinando, o marido (ibid., p. 396).

Representando o ideal feminino proclamado pela época em que Shakespeare viveu, Miranda é uma personagem que se constrói não apenas na relação com seu pai, mas por oposição aos valores atribuídos a Sycorax, a bruxa que deu à luz Caliban (LOOMBA, 2009, p. 393). Em **A tempestade**, a feiticeira representa a mulher que não se submete às políticas patriarcais e aos modelos estabelecidos por esta ideologia. No início da era moderna, este tipo de mulher era considerado uma ameaça aos homens, pois acreditava-se que a mulher que abria mão de sua castidade era tomada por um desejo sem fim que estaria sempre incitando os homens a pecar (ibid., p. 247-248). Embora os homens dominassem a sociedade daquele tempo, a sexualidade feminina era considerada uma ameaça séria – somente a castidade e a fidelidade podiam garantir herdeiros legítimos (ibid., p. 248), assim como se pode inferir a partir do diálogo entre Próspero e Miranda:

⁸ No texto em inglês (SHAKESPEARE, 2002, l.2) as expressões são mais ríspidas: “Sit down, for thou must now know farther” (32-33), “Obey and be attentive” (38), “I pray thee mark me” (67), “Dost thou attend me?” (77), “Thou attend’st not (86)”, “I pray thee, mark me” (88), “Dost thou hear?” (105), “Mark his condition” (117) e “Hear a little further” (135).

PRÓSPERO

Miranda, há doze anos, doze anos,
Era seu pai o Duque de Milão,
Um grande príncipe.

MIRANDA

Não é meu pai?

PRÓSPERO

Sua mãe, virtuosa, sempre disse
Que era minha; e o seu pai
O duque de quem é única herdeira,
Princesa bem nascida. (SHAKESPEARE, 1999, p. 20)

Em contraste com Sycorax, a castidade de Miranda assume um poder quase mítico (THOMPSON, 2009, p. 406) e explica a obsessão de Próspero em controlar o comportamento sexual de sua filha até entregá-la a Ferdinando por meio do casamento (ibid., p. 408):

PRÓSPERO

Se puni co' excessiva austeridade,
O seu prêmio o compensa, já que eu
Aqui lhe dei de minha vida um terço
De tudo por que vivi; e que outra vez
O entrego à sua mão: seus sofrimentos
Foram só provas pro amor; e você
Estranhamente resistiu à prova:
Pelos céus ratifico o meu presente.
Ferdinand, não sorria se me gabo;
Pois há de ver que ela supera as loas
Que ficam para trás.

FERDINAND

Eu creio nisso,
Mesmo contra um oráculo.

PRÓSPERO

Presente meu, mas sua aquisição,
Com mérito comprada, eis minha filha;
Mas se quebrar o nó da virgindade
Antes que o santo cerimonial
Como todo o rito seja ministrado,
Que os céus retenham a doce aspensão
Que torna a boda fértil; o ódio estéril,
O negro olhar do desdém e a discórdia
Cubram de tais horrores o seu leito
Que a ele ambos odeiem: pela luz
Do Himeneu, tome tento. (SHAKESPEARE, 1999, p. 95-96)

Assim como Miranda, a ilha é um território virgem que deve ser conquistado de forma que o conquistador possa estabelecer sua identidade e autoridade sobre a região (MCEVOY, 2001, p. 252). Em uma época em que a expansão ultramarina dava a conhecer novas terras, outros grupos humanos que povoavam a imaginação das pessoas sobre tais descobertas, é possível afirmar que se *A tempestade* não se

baseou em uma história definida, ela certamente se inspirou nos acontecimentos e relatos dos “descobrimientos” e do convívio (exploração?) dos povos nativos (FRYE, 1992, p. 226). Na maioria das obras críticas sobre esta peça estão presentes referências a fontes como o ensaio de Michel de Montaigne denominado “Sobre os canibais” e os panfletos que relatavam o naufrágio ocorrido em 1609 nas Bermudas, principalmente, o panfleto escrito por William Strachey denominado “A True Repertory of the Wrack” (HILLEGASS, 1966, p. 18, por exemplo).

De maneira similar, como é possível estabelecer uma analogia entre poder patriarcal e colonizador e entre Miranda e a ilha mágica (MCEVOY, 2001, 252), também é possível observar que William Shakespeare inspirou-se no texto de Montaigne para substanciar as ideias utópicas de Gonzalo e para a criação e caracterização de Caliban. Da mesma forma que o filósofo francês, **A tempestade** expõe os conflitos desencadeados pelo confronto entre civilização e natureza bruta. No texto de Montaigne encontram-se trechos como:

(...) essas nações parecem assim bárbaras por terem sido bem pouco moldadas pelo espírito humano e ainda estarem muito próximas de sua ingenuidade original. As leis naturais ainda as comandam, muito pouco abastardadas pelas nossas; mas a pureza delas é tamanha que, por vezes, me dá desgosto que não tenham sido descobertas mais cedo, na época em que havia homens que, melhor que nós, teriam sabido julgar. Desagrada-me que Licurgo e Platão não as tenham conhecido, pois parece-me que o que vemos por experiência naquelas nações ultrapassa não somente todas as pinturas com que a poesia embelezou a Idade de Ouro, e todas as suas invenções para imaginar uma feliz condição humana, como também a concepção e o próprio desejo de filosofia. Eles não conseguiram imaginar uma ingenuidade tão pura e simples como a que vemos por experiência e nem conseguiram acreditar que nossa sociedade conseguisse manter-se com tão pouco artifício e solda humana. É uma nação, eu diria a Platão, em que não há nenhuma espécie de comércio, nenhum conhecimento das letras, nenhuma ciência dos números, nenhum termo para magistrado nem para superior político, nenhuma prática de subordinação, de riqueza, ou de pobreza, nem contratos nem sucessões, nem partilhas, nem ocupações além do ócio, nenhum respeito ao parentesco exceto o respeito mútuo, nem vestimentas, nem agricultura, nem metal, nem uso de vinho, ou de trigo. As próprias palavras que significam mentira, traição, dissimulação, avareza, inveja, difamação, perdão são desconhecidas. Como ele consideraria distante dessa perfeição a república que imaginou! (MONTAIGNE, 2010, p. 146-147)

Percebe-se que no texto shakespeariano há a presença explícita das palavras de Montaigne:

GONZALO
 Se a ilha fosse minha plantação,
 (...)

 Pro bem estar geral, eu contra os hábitos
 Faria tudo. Pois nenhum comércio
 Admitiria. E nem magistrados;
 Nada de letras. Riqueza e pobreza,
 Qual serviços, nada. Nem sucessões,
 Contratos, vinhas, limites de terra;
 Nem uso de metais, milho, óleo ou vinho.
 Nenhuma ocupação. No ócio o homem,
 Como a mulher, mas puros e inocentes
 Nada de soberania.
 SEBASTIAN (à parte, para Antônio)
 E ele rei
 ANTÔNIO (à parte para Sebastian)
 O fim do bem-estar geral esqueceu do começo.
 GONZALO
 A natureza fartaria a todos,
 Sem esforço ou suor. Traição e crime,
 Espadas, facas, ou necessidade
 De todo engenho eu jamais teria.
 Pois de si jorraria a natureza
 Em abundância sua colheita boa,
 Pr'alimentar o meu povo inocente (...)
 Governaria eu tão bem, senhor,
 Que excederia à Idade do Ouro. (SHAKESPEARE, 1999, p. 54-55)

A intertextualidade é utilizada como estratégia para reforçar as ideias de Montaigne. Quando Antônio diz que Gonzalo “esqueceu(-se) do começo”, ele está afirmando que uma anarquia só pode existir se não houver governantes. Como afirma Northrop Frye, a construção utópica de Gonzalo desmancha-se em razão de seus próprios pressupostos, uma vez que ninguém é rei onde não há soberania (FRYE, 1992, p. 228). Neste contexto, William Shakespeare discute os limites e convenções culturais impostos pela civilização e retoma o embate entre o homem civilizado e o homem natural.

Como já foi mencionado anteriormente, os valores enaltecidos por Montaigne se fazem presentes na construção do personagem Caliban. De acordo com Frye (1992, p. 226), Caliban é “uma espécie de homem natural: um exemplo, segundo diz Próspero, da natureza não educada”. Neste sentido, Caliban é o produto de seu ambiente selvagem e de sua hereditariedade sombria, o retrato do homem não civilizado. Inicialmente bem tratado por Próspero, Caliban é excluído do convívio entre pai e filha a partir do momento em que tenta estuprar Miranda (FRYE, 1992, p. 22). Aborrecido por ter sido abandonado por Próspero, Caliban tenta orquestrar uma vingança fatal e esta revolta significa o fracasso dos doze anos de

doutrinação imposto por Próspero (SOELLER, 1972, p. 376). O grande patriarca, com o apoio de Miranda, o ensinou a falar, mas não conseguiu domesticar sua natureza selvagem, nem destruir sua capacidade de pensar por si (MCEVOY, 2001, p. 258) como é possível observar no desabafo/lamento de Próspero:

PRÓSPERO
 É um demônio nato, cuja têmpera
 Nenhum tempero educa; os meus esforços,
 Humanamente feitos, 'stão perdidos.
 Com o seu corpo que o tempo enfeou,
 A mente apodreceu. (...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 104)

Segundo Frye (1992, p. 227), apesar de **A tempestade** questionar os valores morais da sociedade frente às classes econômicas, ela não apresenta qualquer alteração das posições sociais; “Próspero jamais teve dúvida de que é o rei da sua ilha, ou de que a trama de Estéfano contra ele é uma rebelião, ou de que Caliban é um escravo”. A trajetória de Caliban, na opinião de Northrop Frye, é a “prova de que o aspecto animal do homem, quando isolado, é tanto repulsivo como inepto” (ibid., p. 227). Neste sentido, é possível que William Shakespeare esteja apontando para a inviabilidade daquele homem e daquela sociedade descrita por Michel de Montaigne.

Por meio desta breve análise, **A tempestade** se revela ironicamente como “uma peça de nada” que ultrapassou sua época, porque propõe ao leitor/ espectador contemporâneo novas leituras e desafia a curiosidade moderna com seus mistérios insolúveis. Se, como alega Frye (1992, p. 228), a ilha de **A tempestade** afunda novamente assim que o mágico a abandona, sempre é possível lê-la/ assisti-la novamente, assim como muitas gerações têm feito há 400 anos, talvez na esperança de encontrar a solução para seus mistérios.

1.1 UM PRÓSPERO SHAKESPEARE: A INTERPRETAÇÃO ROMÂNTICA

A interpretação reflexiva⁹ de **A tempestade** é recorrente nos estudos realizados pela crítica literária. Esta interpretação, no entanto, implica o pressuposto de que o protagonista, Próspero, representa não apenas o Duque de Milão, o pai de Miranda, mas um profissional do teatro, um dramaturgo.

No século XVIII, à medida que a curiosidade sobre a vida de William Shakespeare crescia, surgiu uma corrente da crítica literária que buscava vestígios da experiência mundana do bardo em suas obras. É certo que este posicionamento derivava do ponto de vista romântico que prevalecia na época. Os românticos se recusavam a separar a arte do artista. De acordo com esta perspectiva, o indivíduo criativo não era o resultado de uma época, do seu contexto, ou da imitação de grandes nomes que o antecederam, mas de seu gênio interior (MCMULLAN, 2007, p. 138). A tarefa biográfica do crítico se tornou bibliográfica. Neste contexto, a vida do artista era reconstruída a partir de sua obra e o estabelecimento de uma cronologia para seus trabalhos tinha a função de demonstrar o desenvolvimento artístico do gênio criativo (ibid., p. 138).

No caso específico dos estudos shakespearianos, esta corrente foi, inicialmente, representada pelo inglês Edmond Malone, um dos primeiros especialistas em Shakespeare da História. Este estudioso tomou as peças e, principalmente, os sonetos como uma fonte de informações sobre a vida pessoal do dramaturgo (SHAPIRO, 2012, p. 46). Embora tenha sido duramente criticado por seus contemporâneos, em meados do século XIX, críticos renomados tanto na Inglaterra, quanto na América do Norte, já haviam adotado o ponto de vista de Malone.

A primeira sugestão, que se tem conhecimento, de que o dramaturgo representado por Próspero em **A tempestade** seria o próprio William Shakespeare não está em um texto escrito, mas em um monumento em homenagem ao bardo que se encontra na Abadia de Westminster (Londres), em um setor denominado

⁹ Na arte, o termo reflexividade se refere à capacidade metafórica dos produtos culturais de olhar para si mesmos, como se fossem capazes de se autorreverenciar (STAM, 1992, p. xiii). Genericamente, a reflexividade é um processo por meio do qual os textos, tanto literários quanto fílmicos, tematizam sua própria produção, sua autoria, suas influências intertextuais, sua recepção, ou sua enunciação (ibid., p.xiii).

Poet's Corner (Canto dos Poetas). A obra foi projetada por William Kent e realizada por Peter Scheemakers em 1740 e passou a integrar as obras da Abadia de Westminster em 29 de janeiro de 1741 (WILLIAM SHAKESPEARE – WESTMINSTER ABBEY). Abaixo, uma imagem do monumento em questão:



FIGURA 1.1: William Shakespeare – Monumento de Kent e Scheemakers – 1740¹⁰.

A observação detalhada deste monumento é bastante importante para a análise proposta nesta pesquisa, pois a obra apresentada na figura 1.1 tematiza questões que são constantemente discutidas pela crítica literária e retomadas na obra fílmica **Prospero's Books**. O monumento de Kent e Scheemakers retrata Shakespeare apoiando seu cotovelo direito sobre uma pilha de livros que não possuem títulos. O dramaturgo veste roupas da sua época e uma capa. Com sua

¹⁰ Imagem disponível em: <http://www.marjamesmuseum.com/shakespeare.htm>. Acesso em: 14 Ago 2012.

mão esquerda aponta para uma folha de papel que cai, sendo que neste documento estão transcritos versos que podem ser considerados uma variante de uma das falas de Próspero¹¹:

<p>The Cloud capt Tow'rs, The Gorgeous Palaces, The Solemn Temples, The Great Globe itself, Yea all which it Inherit, Shall Dissolve; And like the baseless Fabrick of a Vision Leave not a wreck behind." (WILLIAM SHAKESPEARE – WESTMINSTER ABBEY, minha ênfase)</p>	<p>As torres coroadas pelas nuvens, Os palácios deslumbrantes, Os templos solenes, E mesmo, o grande globo, Sim, e tudo que ele envolve, Irá se dissolver; E como a imaginação que se constrói sobre o ar Nem destroços deixará para trás.</p>
---	---

Para que se possa realizar uma comparação, no texto da peça, o trecho em questão é¹²:

<p>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. (4.1.152,156, minha ênfase)</p>	<p>As torres coroadas pelas nuvens, os palácios deslumbrantes, Os templos solenes, e mesmo, o grande globo, Sim, e tudo que ele envolve, irá se dissolver; Como este espetáculo irreal, aos poucos, desaparece, Sem deixar qualquer rastro.</p>
---	--

Embora os dois últimos versos sejam diferentes, o sentido essencial é mantido. A ideia de que todo espetáculo, assim como a vida, termina e não deixa nada para trás.

É importante observar que a presença dos livros empilhados sem títulos remete não só ao desconhecimento da natureza dos livros que compõem a biblioteca de Próspero, o personagem, mas também à dúvida sobre quais livros integravam a biblioteca de Shakespeare, elemento que é intensamente explorado nas pesquisas que têm como objetivo não só determinar as fontes do dramaturgo

¹¹ Os versos e suas traduções são citados lado a lado para que a demonstração das semelhanças seja facilitada.

¹² Idem à nota 9.

inglês, mas também servir como subsídio para se afirmar que William Shakespeare, o escritor, não existiu. James Shapiro, em seu livro **Quem escreveu Shakespeare?** (2012), relembra que o desconhecimento (não sobrevivência) de um inventário com os títulos dos livros que compunham a biblioteca do bardo é normalmente utilizado como um indício de que o bardo era, na verdade, um homem inculto e, por esta razão, incapaz de ter sido um grande poeta (SHAPIRO, 2012, p. 56). Para finalizar, os versos que foram gravados na escultura apontam explicitamente para a identificação entre Próspero e Shakespeare, para a interpretação de **A tempestade** como uma obra de despedida do dramaturgo inglês.

Outras gravuras e pinturas tecem, a seu modo, um comentário sobre a relação entre Próspero e Shakespeare. O acadêmico especialista nas peças tardias do bardo, Gordon McMullan, por exemplo, faz referência à gravura de John Thurston que ilustra a página de abertura das obras dramáticas de William que foi editada por Thomas Tegg, em 1812 (MCMULLAN, 2007, p. 148).

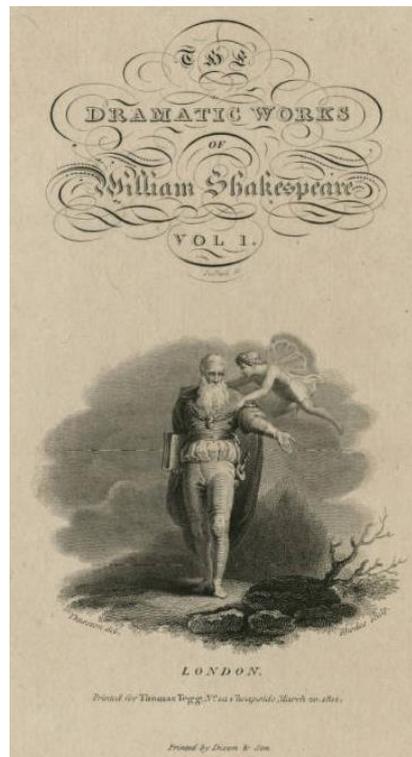


FIGURA 1.2: Próspero e Ariel, por John Thurston¹³.

¹³ FOLGER SHAKESPEARE LIBRARY. Disponível em: <http://cdm15082.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/p252501coll1/id/4200/rec/125> Acesso em 2012 Aug 14.

A gravura de Thurston, apresentada na Figura 1.2, retrata Próspero carregando um livro enquanto é acompanhado por Ariel. Se esta gravura estivesse antecedendo o texto de **A tempestade**, sua interpretação ficaria restrita à sua relação com esta peça especificamente. Entretanto, o fato desta gravura ser utilizada na posição de abertura para a obra completa revela, segundo McMullan, a intenção de Thomas Tegg de identificar Próspero com Shakespeare (MCMULLAN, 2007, p. 148). Neste contexto, Ariel representaria a musa inspiradora do dramaturgo (ibid., p. 148).

É importante observar, no entanto, que a interpretação da gravura de John Thurston como uma tentativa de identificação entre Próspero e Shakespeare não pode ser tomada de maneira inequívoca. O que se vê nesta obra, de fato, é o retrato de Próspero, com um livro na mão, na companhia de Ariel. Neste sentido, o posicionamento de Gordon Macmullan pode ser considerado apenas como especulação.

No que concerne a textos escritos, propriamente ditos, a identificação entre William Shakespeare e o protagonista de **A tempestade** surge, primeiro, como elemento implícito a comentários críticos. Neste sentido, é possível citar o trabalho do crítico alemão Augustus William Schlegel (1767-1845). Em suas palestras proferidas em 1811, quando comenta sobre a ironia na dramaturgia de William Shakespeare, Schlegel afirma: “Ele mesmo não está limitado pelo assunto representado, mas o sobrevoa livremente; e se fosse de sua escolha, poderia aniquilar inexoravelmente a beleza e a atração irresistível das cenas que sua caneta mágica produziu¹⁴.” (SCHLEGEL, 1846, p. 370). Embora as palavras de Schlegel não estejam diretamente relacionadas a **A tempestade**, a expressão “caneta mágica” sugere uma associação entre criação literária e magia, entre Shakespeare e um grande mago – e por que este grande mago não poderia ser Próspero? Tanto William Shakespeare quanto o protagonista de **A tempestade** encantam e destroem por meio de seus dons artísticos.

Depois de Schlegel, no ano de 1818, o poeta, crítico e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) preparou uma série de palestras sobre

¹⁴ No original: “He himself is not tied down to the represented subject, but soars freely above it; and that, if he chose, he could unrelentingly annihilate the beautiful and irresistibly attractive scenes which his magic pen has produced.”

Shakespeare e outros poetas ingleses. Entre suas anotações se encontra a seguinte observação: “Próspero, o poderoso feiticeiro, cuja poderosa magia não só traz os espíritos do além, mas os personagens como eram, como são e, como serão, parece um retrato do próprio bardo¹⁵.” (COLERIDGE, 2005, p. 182). Embora Coleridge não tenha aprofundado a ideia de Próspero ser o retrato de seu próprio criador, cabe a ele o mérito de ter transformado em palavras uma interpretação já presente no mundo das artes visuais desde, pelo menos, meados do século XVIII.

Mais explícito que Coleridge, porém menos conhecido, Thomas Campbell (1777-1844), poeta e crítico literário irlandês, foi o primeiro estudioso a afirmar diretamente que Próspero representa, de fato, o próprio William Shakespeare. Na edição de 1838 das obras dramáticas de Shakespeare, Campbell escreve:

A tempestade, entretanto, possui um tipo de sacralidade por ser a última obra de um artista poderoso. Shakespeare, como se estivesse consciente de que esta peça seria seu último trabalho, e como se inspirado a representar a si mesmo, fez de seu herói mágico benevolente, digno e natural, que tinha a capacidade de invocar espíritos das profundezas do além, e ordenar atos sobrenaturais de forma simples e natural. – E esta peça final do nosso poeta tem mágica, é certo; pois o que pode ser mais simples em termos de linguagem do que o namoro de Ferdinand e Miranda, e ainda o que pode ser mais mágico do que a compaixão que este amor nos desperta? Aqui o próprio Shakespeare é Próspero, ou melhor: o gênio superior que comanda tanto Próspero quanto Ariel. Mas aproximava-se a hora em que o potente feiticeiro deveria quebrar sua varinha mágica e afundá-la nas profundezas do mar –

Tão fundo que nenhum som possa ser captado.

Aquela varinha mágica nunca foi, e nunca será, recuperada¹⁶.”(CAMPBELL, 1838, p. lxiv)

Apesar de Campbell não ter sido preciso em relação ao destino da varinha mágica de Próspero¹⁷ e, mais tarde, tenha abandonado a tese de que o protagonista de **A tempestade** representava Shakespeare, o paralelo estabelecido entre mágico

¹⁵ No original: “Prospero, the mighty wizard, whose potent art could not only call up all the spirits of the deep, but the characters as they were and are and will be, seems a portrait of the bard himself.”

¹⁶ No original: “**The Tempest**, however, has a sort of sacredness as the last work of the mighty workman. Shakspeare, as if conscious that it would be his last, and as if inspired to typify himself, has made its hero a natural, a dignified, and benevolent magician, who could conjure up spirits from the vasty deep, and command supernatural agency by the most seemingly natural and simple means. – And this final play of our poet has magic indeed; for what can be simpler in language than the courtship of Ferdinand and Miranda, and yet what can be more magical than the sympathy with which it subdues us? Here Shakespeare himself is Prospero, or rather the superior genius who commands both Prospero and Ariel. But the time was approaching when the potent sorcerer was to break his staff, and to bury it fathoms in the ocean – Deeper than did ever plummet sound.”

¹⁷ Segundo o texto da peça, a varinha foi enterrada profundamente na terra e o livro é que foi afogado nas profundezas do mar.

e dramaturgo permaneceu, mantendo consigo a ideia de que esta peça retrata a despedida de Shakespeare da vida teatral (ORGEL, 2008, p. 10).

Em 1902, quando foi publicada a primeira edição, da primeira série, da coleção *The Arden Shakespeare* sobre **A tempestade**, Morton Luce (1849-1943), pesquisador responsável pela apresentação e pelos comentários críticos sobre a peça, deixa transparecer em seu texto a influência de Campbell: “**A tempestade** está envolta por uma “espécie de sacralidade”; parece que escutamos o próprio poeta falando conosco, e suas palavras soam como um adeus.¹⁸” (LUCE, 1919, p. xxviii, minha ênfase). A comparação entre o texto de Campbell de 1838 (“um tipo de sacralidade”) e o texto de Luce (“uma espécie de sacralidade”), deixa claro que as ideias de Campbell ultrapassaram seu século, sendo revisitadas frequentemente pelos estudos críticos de **A tempestade**.

Frank Kermode (1919-2010), apesar de discordar da interpretação autobiográfica, por acreditar que esta seja um produto do entusiasmo perigoso e desregrado da crítica romântica, afirma que em 1910, quando George Saintsbury (1845-1933) publicou seu artigo “Shakespeare: Life and Plays”, na coleção **The Cambridge History of English Literature, The Tempest** já havia sido aceita como uma alegoria pessoal e uma obra de despedida dramaturgica (KERMODE, 1958, p. lxxxi). Segundo Saintsbury (1908, p. 233): “Recusar-se a reconhecer uma despedida verdadeira nesta criação perfeita com sua (para dizer o mínimo) notável profecia do “enterro do livro” é, certamente, um ceticismo inútil, considerando o peso das evidências positivas, de todos os tipos, que sustentam esta ideia. De qualquer maneira, se esta peça não fosse a última, ela deveria ter sido.¹⁹” Certamente, não há como apontar que posicionamento é o correto, pois a identificação entre Próspero e William Shakespeare se dá em função do modo como cada época e cada leitor recebe o texto e/ou a encenação de **A tempestade**.

A identificação entre Próspero e William Shakespeare é uma construção crítica que atravessou vários séculos e ainda se faz presente na época contemporânea. Stephen Greenblatt, o “shakespeariano mais importante do

¹⁸ No original: “The Tempest is invested with a kind of sacredness; we seem to hear the poet himself speaking to us, and his words are like words of farewell.”

¹⁹ No original: “To refuse to see an actual leave taking in this perfect creation with its (to say the least) remarkable prophecy of the “burial of the book” is, surely, an idle skepticism, considering the weight of positive evidence of all kinds which supports the idea. At any rate, if it were not the last, it ought to have been.”

momento nos Estados Unidos”, segundo Shapiro (2012, p. 299), publicou em 2004 um livro intitulado **Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare (Como Shakespeare se tornou Shakespeare, 2011)**. Nesta obra ao tratar de **A tempestade**, Greenblatt demonstra que a interpretação autobiográfica – que, segundo, Daniel Vitkus, é evitada pela maioria dos pesquisadores contemporâneos, devido a sua excessiva atenção a intenção autoral (VITKUS, 2003, p.409) – ainda encontra defensores. Na opinião de Greenblatt:

O protagonista de **A tempestade** é um príncipe e mago poderoso, mas também é, sem sombra de dúvida, um grande dramaturgo – manipulando personagens, idealizando relações entre eles, forjando cenas memoráveis. Com efeito, seu poder de príncipe é exatamente o poder do dramaturgo de determinar o destino de suas criaturas, e seu poder mágico é exatamente o poder do dramaturgo de alterar o espaço e o tempo, criar ilusões convincentes, enfeitiçar. É raro que as peças de Shakespeare sejam abertamente autorreferentes (...). Mas pelo menos em **A tempestade** ele chega se não à superfície, pelo menos tão perto dela que sua silhueta meio indistinta pode ser divisada. (GREENBLATT, 2011, p. 381)

Apesar de a identificação crítica entre o mago de **A tempestade** e o dramaturgo inglês não ser mais aceita como um ponto de convergência crítica, conforme Kermode parece afirmar em relação aos escritos de George Saintsbury, é possível dizer que esta posição interpretativa se transformou em um dos lugares-comuns da crítica literária, como destaca o professor e pesquisador americano Stephen Orgel (2003, p. 95).

Esta investigação não tem a intenção de dar conta de todas as obras artísticas e críticas que, de alguma forma, aludem a ou afirmam uma identificação entre o protagonista de **A tempestade** e seu criador William Shakespeare. Antes, este exame tem como objetivo demonstrar uma tradição interpretativa que gerou reflexos diretos na obra cinematográfica que esta pesquisa tem como objeto de estudo. Obviamente, a interpretação autorreflexiva e autobiográfica, bem como todas as suas implicações não esgota as leituras de quatro séculos de trabalhos críticos que, em diversas oportunidades, têm como foco outros detalhes e recortes interpretativos. Como exemplo de caminhos alternativos seguidos pela crítica estão as questões pós-colonialistas, políticas, religiosas, bem como uma vasta gama de alegorias possíveis de serem estabelecidas, por meio do contato de um texto

clássico com momentos e experiências históricas específicas, como foi visto na seção anterior.

1.2 FONTES DE A TEMPESTADE

Como é de amplo conhecimento, a produção artística do período renascentista, época em que William Shakespeare compôs sua obra, era dominada pelos modelos clássicos gregos e latinos. No século XVI, o Humanismo renascentista inglês teve como princípio o ensino de grandes autores da antiguidade para os meninos em idade escolar (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 56). Além de serem apresentados aos grandes nomes da literatura clássica, os alunos eram estimulados a imitar os textos consagrados. Na verdade, segundo Stephen Orgel, todo o sistema educacional renascentista estava baseado exclusivamente na prática da imitação (ORGEL, 2002, p.93).

Esta postura cultural e educacional resultou não só em uma produção artística influenciada por modelos, temas, enredos e personagens clássicos, mas em um público capaz de reconhecer as referências ao passado e interpretá-las de acordo com o momento presente e com o novo contexto artístico em que foram inseridas.

Distante da busca pela originalidade romântica, a imitação era um procedimento comum e esperado na Renascença. William Shakespeare não trabalhou de maneira diferente de seus contemporâneos. Sua obra é resultado de um diálogo intenso com o passado literário e histórico e os acontecimentos de sua época.

Embora na crítica literária, hoje, seja consenso o fato de que os enredos shakespearianos são releituras de histórias já conhecidas e não obras “originais”, inéditas, o primeiro crítico a se arriscar na empreitada de apontar fontes para as peças do bardo foi Gerard Langbaine (1656-1692). Sua obra **Account of the English Dramatick Poets. Or, Some Observations and Remarks**, de 1691, faz uma breve apresentação das peças e aponta suas supostas fontes (LANGBAINE, 1691, p. 453-468). Na verdade, o formato adotado por este crítico demonstra maior preocupação com as fontes do que com as peças em si e prenuncia um

comportamento crítico que atingiu seu auge no transcorrer do século XIX e no início do século XX.

Em 1725, o poeta e ensaísta inglês Alexander Pope (1688-1744) escreve o prefácio para **The Works of Shakespeare: volume the first**. Nesta oportunidade, o autor traça a relação entre os textos shakespearianos e o conhecimento clássico, com o objetivo de demonstrar que o dramaturgo havia recebido instrução formal e não era um homem ignorante. Para Pope a obra shakespeariana comprova que seu autor dominava a Filosofia da Natureza, a Mecânica, a História Antiga e a História Moderna, os modelos poéticos e a Mitologia (POPE, 1747, p. xxxv). Além destes conhecimentos, Pope enfatiza a familiaridade do dramaturgo com Ovídio, Plauto, Chaucer, escritores italianos, entre outros.

A caça às fontes (*source-hunting*) shakespearianas foi intensificada na medida em que se tentava determinar as obras que estiveram nas mãos e na mente do bardo durante seu processo de criação. Além da intenção de se desvendar algum elemento novo da obra e, talvez, da vida do bardo, havia o desejo de se compreender a maneira como o gênio transformava materiais do cotidiano, da Literatura e da História, que estavam igualmente disponíveis a outros escritores, em obras que se destacaram além de seu tempo.

A aventura detetivesca que se iniciou com a publicação de **Account of the English Dramatick Poets. Or, Some Observations and Remarks** (1691) de Gerard Langbaine (1656-1692) culminou em um número incontável de artigos e obras inteiras dedicadas a este assunto. São exemplos deste tipo de pesquisa os seguintes títulos: **Shakespeare's Library: a collection of the plays, romances, novels, poems and histories employed by Shakespeare in the composition of his works, Vol. I-VI** (1874) de John Payne Collier (1789-1883) e William Carew Hazlitt (1834- 1913); o já citado **Shakespeare's Books: A Dissertation on Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Work** (1904) de Henry R. D. Anders (1873-1938); **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. I-VIII**, (1957-1975) de Geoffrey Bullough (1901-1982); e **The Sources of Shakespeare's Plays** (1977) de Kenneth Muir (1907-1996).

Apesar dos esforços intensos e da obtenção de sucesso na determinação das fontes que subjazem à imensa maioria das obras que compõem o cânone shakespeariano, a fonte principal de **A tempestade** permanece um enigma. Embora

as especulações tenham sido extensas e bárbaras – *wide and wild*, nas palavras de Horace Howard Furness, editor de **A New Variorum Edition of Shakespeare The Tempest**: (FURNESS, 1892, p. ix) – o resultado obtido se resume a um panorama caótico, no qual constatações fragmentárias e fragmentadas pouco acrescentam ao estudo da peça em si ou à compreensão de sua gênese.

1.3.1 Intertextos conhecidos

Se uma fonte direta ainda não foi encontrada, é possível afirmar que a **Eneida** (século I a.C.) de Virgílio, as **Metamorfoses** (8 d.C.) de Ovídio, alguns ensaios de Montaigne de 1580 e panfletos sobre um naufrágio ocorrido nas Bermudas em 1609 – que circularam em forma de manuscrito em 1610 – formam um conjunto de textos relevantes para a compreensão do processo intertextual que se dá em **A tempestade**.

Os textos de Virgílio e Ovídio, como já foi observado anteriormente sobre os textos clássicos de maneira geral, eram modelos que ocupavam um lugar central no desenvolvimento artístico da Renascença. Neste sentido, segundo Ian Kott em seu artigo “The **Aeneid** and **The Tempest**” (1976), ao realizar uma análise da relação entre uma obra renascentista e uma obra clássica, é necessário levar em conta as alterações hermenêuticas impostas pela inserção de elementos já conhecidos em um novo ambiente, em uma nova obra (KOTT, 1976, p. 429). A presença do passado literário não sinaliza repetição gratuita, mas uma nova organização de sentido que pode implicar a total subversão dos valores retomados.

Em **A tempestade**, é possível reconhecer a mesma sequência de eventos dos quatro primeiros livros da **Eneida**: o naufrágio da embarcação real, a sobrevivência de seus componentes, o ataque das harpias, a provação de fome e sede e a festa de casamento interrompida (KOTT, 1976, p. 440). Além disso, a presença de uma ilha localizada entre Túnis e Nápoles sugere a viagem feita por Enéas (BLOOM, 2008, p.192) – o personagem principal do poema virgiliano – de Cartago para Roma, pois a cidade antiga de Cartago era localizada na Tunísia, próxima da capital que é Túnis. O que causa estranheza na relação entre **A tempestade** e a **Eneida** é o fato de Gonzalo comparar Claribel, a filha de Alonso,

com a personagem Dido do poema de Virgílio. Claribel, na trama shakespeariana acabara de se casar com o Rei de Túnis e Dido é, na verdade, uma viúva. Este contexto faz com que o comentário repentino de Gonzalo pareça gratuito²⁰. Entretanto, este estranhamento pode ser também considerado como uma sugestão deliberada de Shakespeare sobre a relação entre essas duas obras:

ADRIAN: Túnis jamais foi abençoada antes com rainha tão perfeita²¹.
 GONZALO: Não desde o tempo da viúva Dido.
 ANTÔNIO: Viúva? Ora, raios. De onde apareceu esta viúva? Viúva Dido!
 SEBASTIAN: E se ele dissesse “o viúvo Enéas” também? É preciso ter paciência!
 ADRIAN: A “viúva Dido” disse? Tenho de estudar o assunto. Ela era de Cartago, não de Túnis.
 GONZALO: Esta Túnis, senhor, antes era Cartago.
 ADRIAN: Cartago?
 GONZALO: Eu lhe garanto, Cartago.
 ANTONIO: Suas palavras fazem mais que a harpa miraculosa.
 (...)
 GONZALO: Senhor, estávamos dizendo que nossas vestes parecem tão novas quanto estavam em Túnis, no casamento de sua filha, hoje Rainha.
 ANTÔNIO: A mais rara que já existiu.
 SEBASTIAN: Exclua, eu lhe imploro, a viúva Dido.
 ANTÔNIO: A viúva Dido? Ai, é, a viúva Dido.
 GONZALO: Não está, senhor, meu casaco tão novo quanto quando o usei pela primeira vez? Quero dizer, de certo modo. (SHAKESPEARE, 1999, p. 50-51)

William Shakespeare parece especialmente irônico ao escrever a fala de Adrian – “A ‘viúva Dido’ disse? Tenho de estudar o assunto. Ela era de Cartago, não de Túnis.” Enquanto, na peça, Adrian se mostra irônico em reação ao que propõe Gonzalo, Shakespeare parece construir um comentário explícito sobre a necessidade de se estudar, de se conhecer a **Eneida** para se compreender melhor as manobras de **A tempestade**.

Há ainda uma personagem da **Eneida** que, apesar de existir apenas como uma referência no poema, não pode ser negligenciada quando há uma análise comparativa entre o poema virgiliano e **A tempestade**. Esta personagem é a

²⁰ A obra shakespeariana, como um todo, faz nove referências a Dido, mas a referência realizada em **A tempestade** é considerada, pela crítica especializada, a mais enigmática. A aparente gratuidade desta referência provocou a curiosidade de muitos pesquisadores. No artigo “Montaigne, Dido and *The Tempest*: ‘How Came that Widow in?’”, Gail Kern Paster realiza uma breve retomada dos pareceres de críticos como Morton Luce, Anne Richter Barton, Frank Kermode, Joseph Ritson, J. M. Nosworthy, entre outros que, embora tenham tentado apresentar uma explicação coerente, não conseguiram dar conta desta questão de maneira objetiva (ver PASTER, 1984, p. 92).

²¹ Adrian se refere à Claribel, filha de Alonso, que acabara de se casar com o rei de Túnis.

mitológica feiticeira Circe. Esta bruxa que transforma homens em animais e é uma especialista em venenos está presente em textos literários ao longo de toda a História Literária²² como um poderoso elemento sobrenatural. Se na **Odisséia**, Circe se mostra como bruxa, amante e auxiliar de Ulisses (HOMERO, 2011), na **Eneida** esta feiticeira é retratada apenas como um ser maligno que deve ser evitado por todos (VIRGÍLIO, 2004). Neste sentido, é interessante considerar a ameaça representada pela feiticeira Circe na jornada de Enéas. Ao se aproximar do recanto minaz de Circe, o promontório de Circeu, Enéas é ajudado por Netuno para que sua embarcação se afaste rapidamente do perigo.

Ao trêmulo clarão. Circéias terras
 Costeiam-se, onde lucos inacessos
 Com aturado canto a rica filha
 Do Sol atroa, e nos soberbos tetos
 Odro cedro em luz noturna queima,
 Corre com pente arguto as finas teias.
 Dali gemidos a se ouvir, e as iras
 De horrentes leões cadeias recusando
 E a desoras rugindo, e nos presepes
 Ursos raivar, sanhudos grunhir cerdos,
 E enormes vultos ulular de lobos;
 Que a seva deusa com potentes ervas
 De homens os transvertira em brutas feras.
 Por que arribada o encanto a boa gente
 Não padeça, nem toque as diras plagas,
 Favorável Netuno encheu-lhes as velas,
 E dos férvidos vaus a impeliu fora. (VIRGÍLIO, 2004, p. 243-244)

Embora Circe apareça apenas neste momento na **Eneida**, o risco representado por sua proximidade é evidente e demanda que Netuno interceda afastando a embarcação daquela região. Em **A tempestade**, esta composição maligna virgiliana parece ter servido de inspiração para a composição da bruxa Sycorax, pois Próspero a descreve como: “A besta Sycorax,/ Por suas muitas maldades e magias/ Horríveis pros humanos, foi banida/ De Argel, como já sabe.” (SHAKESPEARE, 1999, p.31). Ou quando se dirige a Caliban: “Escravo vil, que o diabo gerou/ Em bruxa má” (ibid., p. 34).

²² Desde os clássicos antigos como a **Odisséia** (séc. VIII a. C.) de Homero, passando por obras renascentistas como o **Purgatório** (1307-1308) livro que integra a **Divina Comédia** de Dante Alighieri (1265-1321), obras modernistas como **Ulisses** (1922) de James Joyce (1882-1941) e obras mais recentes como o conjunto de poemas de Margaret Atwood denominado **Circe: Mud Poems** (1974) e **Medea** (1981) de Miranda Seymour.

Circe, no entanto, não aparece apenas na **Eneida**, mas também é personagem de as **Metamorfoses** de Ovídio. Nesta obra posterior, a feiticeira Circe é tia da bruxa Medéia, um parentesco que permite depreender que Medéia herda de sua tia características que não são apenas sobrenaturais, mas essencialmente malévolas. Desta perspectiva, é possível afirmar que **A tempestade** emprega estas fontes de maneira complexa e significativa. Ao mesmo tempo em que Próspero relaciona Sycorax ao diabo e a magia negra, ele se inspira nas encantações de Medéia para descrever seus poderes mágicos e, finalmente, abdicá-los. O uso dos dois textos implica a interpretação de que a magia negra subjaz não só aos poderes de Sycorax, mas também aos poderes de Próspero.

Para que as semelhanças entre os trechos possam ser observadas, eles serão citados²³ na sequência. Em as **Metamorfoses**²⁴, Medéia diz:

Ye Ayres and windes: ye Elves of Hilles,
of Brookes, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye
everychone.
Through helpe of whom (the crooked bankes much
wondring at the thing)
I have compelled streames to run cleane backward to
their spring.
By charmes I make the calme Seas rough, and make the
rough Seas plaine,
And cover all the Skie with Cloudes and chase them
thence againe.
By charmes I raise and lay the windes, and burst the
Vipers jaw.
And from the bowels of the Earth both stones and trees
doe drawe.
Whole woods and Forestes I remove: I make the
Mountaines shake,
And even the Earth it selfe to grone and fearfully to quake.
I call up dead men from their graves: and thee lightsome
Moone
I darken oft, though beaten brasse abate thy perill soone.
Our Sorcerie dimmes the Morning faire, and darkes the
Sun at Noone. (OVÍDIO, 1567, v. 7.265-277))

Ó ventos, ó brisas, ó regatos, ó montanhas,
ó lagos, ó bosques, ó deuses dos bosques, ó deuses
Da noite, venham, me ajudem,
me ajudem, me ajudem!
Vocês já me viram
Fazer, à minha vontade, regatos retornarem as suas
nascentes, enquanto suas margens
Assistiam assombradas; vocês já me viram acalmar
o mais bravio dos oceanos,
Agitar águas calmas, afastar nuvens
Ou juntá-las, exilar ventos,
Chamá-los de volta;
vocês já me viram quebrar as presas
Das serpentes com meus encantamentos e feitiçarias,
Arrancar rochas do chão, carvalhos,
Mover florestas, sacudir montanhas,
fazer a terra tremer,
Chamar espíritos das tumbas. Eu posso fazer a Lua
Ficar escura, tirar o brilho do Carro do Sol com meu
canto,
Empalidecer a Madrugada com meus venenos. (OVÍDIO,
2003, p. 138)

²³ As citações desta página são feitas em fonte Arial 8,5 para que o leitor possa visualizar ambos os trechos simultaneamente.

²⁴ Na tradução de Arthur Golding de 1567, a versão lida por Shakespeare e seus contemporâneos.

Em **A tempestade**, Próspero diz:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves,
 And ye that on the sands with printless foot
 Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
 When he comes back; you demi-puppets that
 By moonshine do the green sour ringlets make,
 Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
 Is to make midnight-mushrooms, that rejoice
 To hear the solemn curfew, by whose aid –
 Weak masters though you be – I have bedimmed
 The noontide sun, called forth the mutinous winds,
 And 'twixt the green sea and the azures vault
 Set roaring war; to the dread-rattling thunder
 Have I given fire and rifted Jove's stout oak
 With his own bolt: the strong-based promontory
 Have I made shakes, and by the spurs plucked up
 The pine and cedar; graves at my command
 Have waked their sleepers, open'd and let'em forth
 By my so potent art. But this rough magic
 I here abjure; and when I have required
 Some heavenly music (which even now I do)
 To work mine end upon their senses that
 This airy charm is for, I'll break my staff,
 Bury it certain fathoms in the earth,
 And deeper than did ever plummet sound
 I'll drown my book.

Oh, elfos das colinas, rios, vales,
 Que sem jamais deixar marcas na areia,
 A fuga de Netuno perseguis
 E cavalgais a glória do refluxo!
 Oh, vós, semidemônios que talhais
 O leite que não bebem as ovelhas,
 E vós, cuja alegria a meia-noite
 É fazer cogumelos que jubilam
 Se a noite chega; por cuja arte –
 Embora fosseis vós bem fracos mestres –
 Escureci o sol do meio-dia,
 O tumulto dos ventos conclamei,
 Entre o verde do mar e o azul do céu
 Criei a guerra, e ainda incendiei
 O trovão que alucina, estraçalhando
 De Júpiter o tronco do carvalho
 Com o próprio raio – e o vasto promontório
 Sacudi; e das bases arranquei
 O pinho e o cedro; sob o meu comando
 As tumbas libertaram seus defuntos,
 Graças à minha arte. Mas tal mágica
 Aqui renego; e quando houver pedido
 Divina música – como ora faço –
 Para alcançar meus fins pelos sentidos
 Que tal encanto toca, eu quebro a vara,
 E enfio muitas braças dentro à terra,
 E mais profundo que a mais funda sonda,
 Enterrarei meu livro. (SHAKESPEARE, 1999, p. 113)

O modo como Shakespeare constrói esta alusão ao texto ovidiano requer uma análise criteriosa que tenha o objetivo de evitar perspectivas reducionistas como a que é proposta por Charles e Michelle Martindale na obra **Shakespeare and the Uses of Antiquity** (2005). De acordo com estes autores, o uso que o bardo faz de Ovídio, neste trecho, é meramente imitativo, uma lembrança que ficou de seus dias como aluno na Grammar School, quando tinha que decorar trechos dos autores clássicos (MARTINDALE & MARTINDALE, 2005, p. 23). Charles e Michelle Martindale desconsideram qualquer interpretação mais complexa relacionada a estes dois textos e enfatizam que Shakespeare utilizou apenas o estilo de Ovídio sem qualquer outra intenção (ibid., p. 23).

É importante observar que a relação entre textos não se resume a imitações gratuitas, mas a um jogo entre semelhanças e diferenças que implicam em novos sentidos a partir do diálogo proposto por William Shakespeare entre o texto ovidiano e **A tempestade**. Como afirma Marion Trousdale, as fontes clássicas e contemporâneas serviram a Shakespeare como um modelo que era simultaneamente exposto e ocultado (TROUSDALE citado por BROWN, 1994, p. 3).

No caso específico dos trechos citados para comparação é possível observar um trabalho linguístico e semântico que interage com a expectativa do leitor/espectador. Ao se considerar que a alusão ao texto de Ovídio só será percebida por aqueles que leram as **Metamorfoses** anteriormente, é possível afirmar que o texto shakespeariano usa a experiência literária anterior do espectador para construir uma expectativa – a de que Próspero vai finalmente realizar uma encantação – para, então, subvertê-la (BROWN, 1994, p. 5). Enquanto Medéia invoca espíritos para trazer de volta a juventude a seu sogro, Próspero realiza uma invocação similar com o objetivo de abdicar de seus poderes mágicos, pois quebrará sua varinha mágica e afogará seu livro.

Torna-se central a percepção de que a obra ovidiana não é apenas um modelo, mas uma informação relevante para se compreender o contexto em que Próspero abdica de seus poderes mágicos, ou seja, Próspero toma consciência das consequências nefastas que a prática da magia pode causar para os outros e para si mesmo.

No que concerne à influência de Michel de Montaigne em **A tempestade**, além do ensaio “Sobre os canibais”, que já foi apresentado na primeira seção deste capítulo, dois outros ensaios são considerados fontes de inspiração para esta composição dramática: “Da diversão” e “Sobre a crueldade”.

Em “Da diversão”, Montaigne disserta sobre a melhor maneira de consolar alguém. Em sua opinião, a tristeza e o sofrimento não devem ser atacados de frente. Inicialmente, estas mazelas da alma devem ser aceitas para que logo sejam desviadas e transformadas em outro assunto (MONTAIGNE, 1987, p.172-173). Ironicamente, Gonzalo faz exatamente o contrário do que prescreve o filósofo francês na tentativa de consolar o Rei Alonso. Acreditando ter perdido seu filho Ferdinando para o mar, Alonso está inconformado e o conselheiro da corte tenta apresentar motivos para que o Rei recobre a alegria de viver:

GONZALO

Alegre-se, senhor. Tem justa causa —
 Como nós — de alegria. Os que escaparam
 Muito excedem as perdas. Nossa dor
 É comum. Diariamente a mulher
 De um marinheiro, mestre ou mercador
 Tem dor como esta. Mas quanto ao milagre,
 A nossa salvação, mal um em mil
 Pode dizer o mesmo. Pese bem
 O nosso bem com o mal.

ALONSO

Por favor, paz.

SEBASTIAN (à parte, a Antônio)

O consolo, prá ele, é mingau frio. (SHAKESPEARE, 1999, p. 45)

No trecho acima, é possível perceber que a tentativa de Gonzalo fracassa, pois Alonso se restringe a pedir paz, enquanto Sebastian critica o conselheiro em um *à parte* para Antônio. Conforme Gail K. Paster, Gonzalo comete justamente os erros descritos por Montaigne usando vários motivos filosóficos para demonstrar que Alonso deveria estar feliz (PASTER, 1984, p. 92). Além de Gonzalo não conseguir resgatar Alonso do sofrimento, ele insiste em seu discurso que retoma o caminho da dor enfrentado pelo rei, como no exemplo a seguir: “Nossos trajes parecem-me tão novos quanto quando os estreamos na África, para o casamento da linda filha do Rei, Claribel, com o Rei de Túnis” (SHAKESPEARE, 1999, p. 49).

A insistência de Gonzalo neste trecho revela não só teimosia, mas também extrema falta de bom senso, o que causa um grande tumulto entre os cortesãos até que Alonso reage contra seu conselheiro:

ALONSO

Tudo o que diz entulha o meu ouvido
 Contra o estômago do senso. Quem dera
 Não se casasse lá. Pois nesta volta
 Perdi um filho e, pra mim, também ela,
 Pois ora vive tão longe da Itália
 Que jamais a verei. Ai, meu herdeiro
 De Nápoles e de Milão, que peixe
 Fez de ti refeição. (SHAKESPEARE, 1999, p. 52)

Alonso não suporta a lembrança de seus filhos, pois, como descreve Montaigne, a recordação trazida pelas palavras e pelo tom em que são ditas só serve para afligir mais o coração daqueles que sofrem (MONTAIGNE, 1987, p. 176-177). Gonzalo, embora tenha boa intenção, não consegue perceber a inadequação

de suas palavras para aquele momento e age na contramão das ideias de Montaigne.

O outro texto do filósofo francês que parece estabelecer diálogo direto com **A tempestade** é denominado “Sobre a crueldade”. Neste ensaio, Montaigne se concentra sobre a relação paradoxal entre o vício e a virtude. Para ele,

A virtude é outra coisa, e mais nobre, do que essas tendências à bondade que nascem em nós. As almas bem autocontroladas por si mesmas e bem-nascidas seguem o mesmo passo e representam em suas ações a mesma face que as virtuosas. Mas a virtude soa um não sei quê de maior e mais ativo do que se deixar conduzir tranquila e pacificamente pelo rastro da razão graças a um feliz temperamento. Quem, por ter um caráter naturalmente fácil e suave, desprezasse as ofensas recebidas faria coisa muito bonita e digna de elogio; mas quem, picado em carne viva e indignado por uma ofensa, se munisse das armas da **razão contra esse furioso apetite de vingança e por fim o controlasse depois de um grande conflito faria sem dúvida muito mais**. Aquele agiria bem, e este agiria virtuosamente; uma ação poderia se chamar bondade, a outra, **virtude**. Pois parece que a palavra virtude pressupõe dificuldade e oposição, e não pode ser exercitada sem combate. É talvez por isso que dizemos que Deus é bom, forte, e generoso e justo, mas não o chamamos de virtuoso. Suas operações são todas naturais e sem esforço. (MONTAIGNE, 2010, p. 262, minha ênfase)

A partir das palavras de Montaigne, pode-se depreender que a virtude é uma característica que surge apenas quando há o risco da imperfeição. Ser bom em um ambiente favorável é fácil, mas a virtude verdadeira é o resultado do uso da razão, da superação do sofrimento, das ofensas e das oposições em geral. A virtude surge como o grande prêmio para aquele que em batalha interna, dominou seus apetites de revanche e opta pelo bem da sociedade.

De acordo com Arthur Kirsch, em seu artigo “Virtue, Vice, and Compassion in Montaigne and The Tempest”, a peça shakespeariana depende fundamentalmente da ligação entre virtude e vício (KIRSCH, 1997, p. 339). Esta relação ilumina não só o contraste entre a ganância e o desespero de Antônio e Sebastian frente à esperança e à caridade de Gonzalo, mas está também presente na comparação entre Caliban, o ser da terra, com Ariel, o ser do ar (ibid., p. 339). Acima de tudo, “Sobre a crueldade” parece falar diretamente sobre a trajetória de Próspero em **A tempestade**, desde a ofensa em Milão, passando por seu plano de vingança, até chegar à cena final na qual Próspero perdoa seus inimigos.

Este perdão, no entanto, não parte direto de Próspero, mas é incitado por Ariel que é um ser de virtude, incapaz de cometer o mal. Seu aprisionamento no pinheiro, por exemplo, aconteceu porque ele se negava a cumprir as tarefas maléficas que Sycorax determinava. É esta inspiração de compaixão que guia Próspero em seu processo de reconciliação com os cortesãos:

ARIEL
 (...) O Rei,
 O seu irmão e o dele estão perplexos.
 Os outros se lamentam, junto a eles,
 Transbordantes de dor; e mais que todos
 Aquele a quem chamou “o bom Gonzalo”;
 Suas lágrimas correm pela barba
 Como neve no inverno. O seu encanto
 Tanto os afeta que os vendo teria
 Tocado o sentimento.
 PRÓSPERO
 Acha, espírito?
 ARIEL
 Se humano, eu teria.
 PRÓSPERO
 E o meu terá
 Se você, que é só ar, fica afetado
 Por suas aflições, não hei-de eu,
 Que sou da espécie deles, e que nutro
 Paixões iguais, sentir mais que você?
 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. (SHAKESPEARE, 1999, p. 112, minha ênfase)

Este trecho de **A tempestade** não só dialoga com as ideias presentes em “Sobre a Crueldade”, mas também faz uso de alguns termos-chave que compõem o texto de Montaigne. Ao observar os termos destacados em Montaigne e na peça shakespeariana é possível verificar a grande influência que o filósofo francês exerceu na composição de **A tempestade**.

Esta relação poderia ser mais bem atestada se a comparação fosse realizada entre o texto original de **A tempestade** em inglês e a tradução do texto de Montaigne que Shakespeare conheceu, e que foi publicado em 1603. No entanto, ao se considerar os objetivos deste trabalho, uma comparação estritamente lexical em

inglês parece não ser o caso. Para esta pesquisa, é suficiente perceber a relevância da obra de Montaigne no trabalho criativo do bardo.

Além de Ovídio, Virgílio e Montaigne, as cartas, os relatos e os panfletos sobre o naufrágio do *Sea Venture* que circularam pela Inglaterra nas primeiras décadas do século XVII são normalmente aceitos pela crítica como uma fonte de inspiração para a composição de **A tempestade**. Apesar de relevantes, não há consenso sobre que textos ou trechos influenciaram diretamente o dramaturgo inglês (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 43).

Dentre as narrativas de viagem que circularam naquela época, o texto que obteve maior repercussão na crítica foi “True Reportory of the Wracke, and Redemption of Sir Thomas Gates” de William Strachey, que chegou à Inglaterra em setembro de 1610, pelas mãos de Sir Thomas Gates (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 41). A atenção a este texto foi tão grande que ofuscou a possível relevância de outras narrativas como, por exemplo: “Hakluytus Posthumus, or, Purchas his Pilgrimes” de Samuel Purchas, “A Discovery of the Barmudas, otherwise Called the Ile of Divels” de Sylvester Jourdain, “Newes from Virginia: The Lost Flock Triumphant” de Richard Rich e “A True Relation of Such Occurences and Accidents of Noate as Hath Hapned in Virginia” do Capitão John Smith (ibid., p. 41-43). Como Shakespeare pertencia à sociedade em que estes textos circularam e também recebia informações cotidianas sobre os eventos, seria bastante arriscado estabelecer exatamente que textos e quais trechos foram determinantes na escritura de **A tempestade**.

1.3.2 Obras análogas:

Estimulados pela indeterminação de uma fonte principal para **A tempestade**, os pesquisadores se envolveram em estudos que vasculhavam as obras que eram lidas na Europa, na época em que William Shakespeare viveu. O resultado destes esforços foi a descoberta de um grande número de obras análogas que, embora facilitem a compreensão dos modelos literários que circulavam pela Inglaterra entre os séculos XVI e XVII, não alcançaram o status de fonte principal de **A tempestade**.

Como exemplo de obras análogas desta peça shakespeariana é possível citar, de acordo com **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. I-VIII** (1975) de Geoffrey Bullough as seguintes obras: a primeira e a terceira parte de **Espejo de Príncipes y Caballeros** (1578, 1586), de Ortuñez de Calahorra e P. La Sierra, respectivamente; **Noches de Invierno** (1609), de Antonio de Eslava; **The Fair Sidea** (1618), de Jacob Ayres; **A Most Pleasant Comedie of Mucedorus** (1598), de autoria anônima; **John A Kent and John A Cumber** (1594), de Anthony Munday; e, **The Three Satyrs, A Pastoral Tale (early seventeenth century)**, de autoria anônima.

Paralelamente, às obras que tratam as fontes da obra shakespeariana como um todo, há diversos artigos que buscam demonstrar a relação entre **A tempestade** e outras obras. Dentre estes artigos estão, por exemplo: “Chaucer’s Franklin’s Magician and *The Tempest*: An Influence Beyond Appearances” (1983), de Richard Hillman; “**The Tempest** and **Primaleon**” (1986): A new Source, de Gary Schmidgall; “The Isles Shall Wait for His Law”: Isaiah and ‘**The Tempest**’” (1997), de Anthony M. Esolen, entre outros.

Para ilustrar a impossibilidade de estas obras análogas serem consideradas fontes, será realizada uma breve análise dos dois romances espanhóis citados por Bullough, **Espejo de Príncipes y Caballeros** e **Noches de Invierno**. O primeiro romance chegou à Inglaterra na tradução de Margareth Tyler, no ano de 1580, sob o título **Mirrou of Princely Deedes and Knighthood** (DE PEROTT, 1913, p. 397-398). Na primeira parte desta obra, uma das histórias que compõem o fio narrativo trata da trajetória de Palisteo que, devido à sua posição na ordem de sucessão ao trono – ele era o segundo filho do Rei de Phrygia –, resolve se dedicar às artes mágicas (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 54). Depois que sua esposa morre, Palisteo vai para uma ilha mágica com seu filho e sua filha Lindaraza (ibid. p. 54). Como Lindaraza se apaixona por Trebacio, a mágica de Palisteo o traz para sua filha e o casal vive feliz por vinte anos nesta ilha paradisíaca até que o Cavaleiro do Sol surge para resgatar Trebacio e devolvê-lo para sua verdadeira esposa (ibid., p. 54-55). Na continuação das aventuras do Cavaleiro do Sol, após uma terrível tempestade, o protagonista chega à Ilha do Diabo, que é habitada pela bruxa Artimaga e Fauno – um monstro diabólico, e o filho também chamado Fauno (ibid., p. 55). Este rebento, no entanto, em nada lembra Caliban, pois trata-se de um

monstro tão grande quanto um elefante com a forma de um leão, o rosto humano com um grande chifre saindo de sua testa e uma legião de demônios saindo do seu corpo (ibid., p. 55).

A segunda obra, mais especificamente o quarto episódio de *Noches de Invierno*, narra a história do Rei Dardano da Bulgária, que, sendo destronado por Nicíforo, o imperador da Grécia, passa a habitar, por meio de magia, um palácio no fundo do mar na companhia de sua filha Serafina (NEILSON & THORNDIKE, 1913, p. xi). Após dois anos vivendo neste local, Serafina pede ao pai um marido (ibid., p. xi). Nesta época, o imperador Nicíforo já havia deserdado seu filho mais velho Valentiano e, com sua morte, deixou seu trono para o seu filho mais novo, Juliano (p. xi).

Valentiano vai até o Mar Adriático em busca de ajuda e é abordado por um senhor franzino que o convida para vir a bordo (NEILSON & THORNDIKE, 1913, p. xi-xii). Este senhor é Dardano que, mais uma vez, bate com sua vareta no mar e leva Valentiano até sua filha (p. xii). A paixão entre os jovens é imediata, o casamento é celebrado por meio de magia e conta com a presença de príncipes, reis e rainhas que vivem em todas as ilhas do oceano (p. xii). No momento desta festa submarina, na superfície do mar, passam os barcos que trazem o Imperador Juliano e sua esposa, após a festa de casamento em Roma. Dardano provoca uma grande tempestade que destrói todos os barcos, menos aqueles onde estão os noivos (p. xii). Dardano sai de dentro da água e repreende severamente o arrogante Juliano, que morre logo após atingir sua terra, alguns dias antes da morte de sua esposa (p. xii). Os homens gregos resolvem procurar Valentiano para que ele assuma o que lhe é de direito. Como resultado desta busca, Valentiano e sua esposa, Serafina, governam por trinta e dois anos sobre a Grécia e a Bulgária, pois Dardano abre mão de seu reinado em favor de seu genro, o que o faz ser reconhecido, para sempre, como um príncipe pacífico (p. xii-xiii).

Embora bastante breves estes resumos, sem dúvida, demonstram pontos em comum com **A tempestade**. Entretanto, são muitos os aspectos que impossibilitam a constatação de que uma destas obras possa ser a fonte direta para os eventos experimentados por Próspero. Apesar das similaridades, as narrativas apresentadas diferem bastante no que concerne à ênfase dada aos eventos envolvidos e ao modo como o enredo foi construído. Além destes fatores, a

inexistência de uma tradução de **Noches de Invierno** para o inglês até, pelo menos, a metade do século XVII, torna a investigação deste romance como fonte shakespeariana inviável (NIELSON & THORNDIKE, 1913, p. xiii). Ainda assim, a similaridade entre estas obras reforça a hipótese de que **A tempestade** possa ter compartilhado com elas a mesma fonte de inspiração.

Este capítulo apresentou a peça shakespeariana **A tempestade** e realizou uma breve análise dos aspectos mais relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Além disso, foi realizado um estudo sobre como a ideia de que Próspero pode ser identificado com seu criador, William Shakespeare, desenvolve-se ao longo da História. Finalmente, este capítulo se dedicou à complexa questão da indeterminação da fonte direta de **A tempestade**, pois a percepção do movimento intenso de pesquisas e de especulações sobre os livros que acompanharam o processo criativo do bardo são essenciais para se interpretar a proposta fílmica de Peter Greenaway em **Prospero's Books**.

CAPÍTULO 2 – ADAPTAÇÃO: UM PROCESSO TRANSTEXTUAL

Ao se afirmar que **Prospero's Books** (1991) é uma adaptação fílmica de **A tempestade** (1611), entende-se que a peça shakespeariana foi transformada para se adequar a outra mídia, o cinema. Este processo artístico que transporta uma história de um meio a outro pode ser abordado a partir de diversas perspectivas dependendo do recorte investigativo adotado e de suas premissas. Neste contexto, torna-se necessário esclarecer o modo como o termo adaptação está sendo empregado neste trabalho.

Este capítulo se dedica, em primeiro lugar, à retomada de alguns conceitos centrais ao estudo do processo adaptativo em geral. Em segundo lugar, realiza uma pesquisa mais concentrada sobre a relação entre os textos shakespearianos e o cinema. E, finalmente, a última parte deste capítulo faz uma retomada de algumas adaptações de **A tempestade** para o cinema durante o século XX e início do século XXI.

2.1 ADAPTAÇÃO

Segundo Daniel Fischlin e Mark Fortier, a palavra “adaptação” deriva da raiz latina *adaptare* que significa ajustar-se a um novo contexto (FISCHLIN & FORTIER, 2009, p. 3). Este novo contexto pode ser outra cultura, outro tempo ou outra mídia. De fato, a maioria das adaptações resulta da mistura de todas estas variantes contextuais.

De acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon, a adaptação é um processo de composição artística que parte da interpretação de um texto anterior para sua recriação (HUTCHEON, 2006, p. 8). Esta recriação, apesar de ter o seu status de adaptação amarrado aos elementos que constituem o cerne do enredo do texto anterior, dispõe de toda liberdade para sua composição. Como afirma Patrice Pavis, “adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria” (PAVIS, 2008, p. 10). Neste sentido, o resultado deste processo não depende necessariamente de que o receptor conheça o texto de partida, pois a nova obra é em si um trabalho artístico autossuficiente.

Quando, no entanto, um espectador conhece o texto que a obra fílmica recriou, há o estabelecimento de um jogo de repetição e diferença. Conforme Julie Sanders, na obra **Adaptation and Appropriation** (2006), uma adaptação fílmica só atinge seu impacto total, enquanto transposição do texto para a tela, quando os espectadores estão cientes do status adaptativo da obra e conhecem o texto que a inspirou (SANDERS, 2006, p. 22). Em busca desta situação ideal, afirma a teórica, os cineastas anunciam seus filmes como adaptações, pois as noções de semelhança e diferença só são mobilizadas a partir de um leitor/espectador que consiga estabelecer as relações intertextuais existentes entre as duas obras (ibid., p. 22). A questão central levantada por Sanders não é a ideia de que a adaptação seja dependente do conhecimento do texto que a antecedeu, mas que o fato de conhecer ou não o texto de partida traz interpretações e experiências distintas aos leitores/espectadores.

Antes de seguir em frente com este exame do termo “adaptação” e sua relação com os processos artísticos em geral, é relevante observar que o termo em questão se aplica não só ao processo de transportar um texto de uma mídia para outra, ou mesmo, de um gênero para outro, mas também é normalmente usado para designar o produto resultante do processo de adaptação. É justamente neste sentido que se diz que **Prospero’s Books** é uma adaptação de **A tempestade**. Há um processo artístico e um produto que podem ser descritos por meio deste mesmo termo, “adaptação”.

Quando se considera a natureza do processo adaptativo, percebe-se que este processo de recriação é, de fato, uma das manifestações de um processo maior chamado “intertextualidade”. O termo “intertextualidade” foi cunhado pela teórica pós-estruturalista Julia Kristeva, em 1969, em seu texto “A palavra, o diálogo e o romance”. Nele se lê: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para Kristeva, a intertextualidade é uma condição de existência textual, pois todo texto é reflexo de textos que o antecederam. Este diálogo entre textos é um processo constante e ininterrupto, uma espécie de repetição necessária presente na linguagem. Neste sentido, Edward W. Said afirma que toda manifestação linguística é compreendida a partir de um modelo

maior que precisa ser compartilhado para que exista a comunicação (SAID, 1983, p. 134). Se não houver a repetição, ou a retomada do já conhecido, não há como dar continuidade ao processo comunicativo. A novidade, ou a originalidade, de um texto deriva da maneira em que as palavras e as ideias são recombinações, e esta é justamente a “condição de existência textual” proposta por Kristeva.

Seguindo a proposta de Julia Kristeva, Roland Barthes afirma que:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. (BARTHES, 2004[1993], p. 275)

As palavras de Barthes explicitam a dependência incontestável de qualquer texto aos textos que os antecederam. A questão que é colocada em discussão pelo teórico francês não diz respeito somente à relação definida e delimitada entre textos, ou à citação propriamente dita, mas ao conjunto total de textos que compõem a experiência humana e literária.

É verdade que os estudos sobre a intertextualidade partiram da leitura que Julia Kristeva realizou dos textos de Mikhail Bakhtin, mas é necessário proceder uma apreciação cautelosa da relação entre Kristeva e Bakhtin. Kristeva transformou as palavras de Bakhtin em um novo modelo, em uma interpretação particular das noções bakhtinianas de polifonia²⁵, dialogismo²⁶ e heteroglossia²⁷. Como afirma

²⁵ Literalmente, a combinação simultânea de partes, elementos ou vozes. (ALLEN, 2006, p. 22). Em sua origem, “a multiplicidade de consciências equipolentes (consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas) e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2010, p. 5)

²⁶ “Segundo Bakhtin, a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isto quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.” (FIORIN, 2008, p. 18-19)

Paulo Bezerra na introdução de **Problemas da Poética de Dostoiévski**, não é possível tomar as ideias de Kristeva como uma “tradução” do que foi proposto por Bakhtin sem deturpar sua obra (BEZERRA, 2010, p. xiii). Neste sentido, é necessário afirmar que esta pesquisa está ciente da contribuição desses dois teóricos, mas os reconhece em posições teóricas distintas, que não serão abordadas em profundidade por este estudo, uma vez que as diferenças entre os dois modelos não se faz relevante para o presente enfoque de pesquisa.

É central, no entanto, reafirmar a importância do conceito de intertextualidade para o estudo do processo de adaptação fílmica. O problema, neste sentido, surge pelo fato de o fenômeno de intertextualidade ter se espalhado por diversos ramos teóricos sem ser possível determinar um sentido único para ele. De acordo com Graham Allen, nos últimos quarenta anos, o termo “intertextualidade” se transformou em uma das ideias centrais da teoria literária sem ter, de fato, um sentido estável, o que o coloca sob o risco de significar o que cada crítico bem quiser (ALLEN, 2000, p. 2). Para evitar que o termo “intertextualidade” fique envolto em uma bruma de conceituações e discussões circulares, este trabalho adotará o modelo proposto por Gerard Genette em sua obra **Palimpsestos: a literatura de segunda mão** (1982).

Em 1982, alguns anos após o surgimento do texto de Kristeva, Gerard Genette, crítico literário francês, de abordagem estruturalista, publica uma obra denominada **Palimpsestos**. Neste livro, Genette propõe uma classificação para as relações que se estabelecem entre os textos, denominando-as *relações transtextuais* (GENETTE, 2006, p. 7). Embora tal classificação tenha tido como objeto de estudo o texto escrito, Robert Stam os considera bastante “sugestivos para a teoria e análise da adaptação” (STAM, 2006, p. 29). Desta maneira, será realizada uma breve apresentação das categorias propostas por Stam. Para exemplificar as noções propostas por Genette, serão utilizados elementos decorrentes da relação entre **A tempestade e Prospero’s Books**.

A primeira relação transtextual é denominada intertextualidade, definida como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, (...) como presença

²⁷ Dado que as raízes gregas *hetero* e *glot* significam, respectivamente ‘outro’ e ‘língua’ ou ‘voz’, é possível definir heteroglossia como a propriedade da linguagem de conter em si muitas vozes, a sua própria e muitas outras. (ALLEN, 2006, p. 29)

efetiva de um texto no outro”; a forma mais explícita de intertextualidade é a citação, sua forma intermediária é o plágio e a mais implícita é a alusão (GENETTE, 2006, p. 8). Nos filmes e romances a intertextualidade é concretizada por meio da alusão e da referência, sendo que o intertexto normalmente está implícito e faz referência a “conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos” (STAM, 2006, p.29). Nos filmes, a intertextualidade pode ser transmitida por texto escrito, oral, ou visual - no caso das imagens de objetos físicos que servem com fontes de sentido, fonte de textos (ibid., p.29). Além destas formas de transmissão intertextual, Thaís Flores Nogueira Diniz, em sua obra **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem** (2005), destaca a evocação de outro texto (DINIZ, 2005, p. 58). Conforme a autora, a alusão ocorre quando não há, de fato, uma citação ou uma referência explícita, mas quando a existência de uma obra depende daquela que a antecedeu. Nas palavras de Gerard Genette, a alusão é “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.” (GENETTE, 2006, p. 8)

Em **Prospero’s Books**, a relação intertextual mais evidente é, obviamente, a presença do texto de **A tempestade**. Esta presença se dá de maneira bastante peculiar, uma vez que o texto não é apenas falado, mas também visualizado na tela. Além deste exemplo, é interessante citar a alusão a obras de pintores como Georges de La Tour, Angelo Bronzino, Antonello da Messina, Sandro Botticelli, entre outros na composição das imagens do filme.

A segunda relação transtextual é a paratextualidade, ou seja: a relação estabelecida entre o “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, (...), notas, epígrafes”, entre outros com o texto em si (GENETTE, 2006, p. 9). No contexto do cinema, “pôsters, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor” podem representar o seu paratexto; além disso, este é o ambiente onde a tecnologia e o comércio se unem para gerar não só mais informações para os espectadores (por meio de DVDs com as cenas que foram cortadas, por exemplo), mas também para inundar o mercado com joguinhos, livros e brinquedos que levam o mesmo nome do filme (STAM, 2006, p. 30). No caso de **Prospero’s Books**, o subtítulo é responsável por estabelecer, em primeira mão, a relação entre o filme e a peça, é

onde se lê: **an adaptation of The TEMPEST by William Shakespeare**²⁸ (PROSPERO'S BOOKS, 1991). Além do subtítulo, Peter Greenaway publicou, em 1991, um livro denominado **Prospero's Books: a Film of Shakespeare's The Tempest**. Este livro apresenta todo o plano do filme, motivações, interpretações, scripts e esboços de imagens e, serve como um prefácio, ou mesmo posfácio, para o filme, dependendo do ponto de vista e do momento da leitura.

A terceira relação é a metatextualidade ou “mais correntemente o comentário, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (...)” (GENETTE, 2006, p. 11). Do ponto de vista fílmico, esta categoria pode ser interpretada de duas maneiras: como relacionamento crítico ou como “evocação silenciosa” (STAM, 2006, p. 31). A metatextualidade crítica se dá por meio das adaptações que criticam ou hostilizam o texto original ou adaptações prévias (ibid., p. 31). A metatextualidade evocativa é representada por filmes que apresentam uma relação não declarada, ou mesmo difusa com o texto original ou “com todo um gênero de literatura” (p. 31). Neste caso, **Prospero's Books** se encaixa na categoria de metatexto crítico, ou seja, propõe uma re-leitura crítica. Apesar de não hostilizar a peça, este filme questiona interpretações tradicionais e revisa grande parte da história crítica envolvida na adaptação de um texto canônico.

A quarta relação é a arquitextualidade. A arquitextualidade é uma relação abstrata, de caráter taxonômico, vinculada à definição do gênero, à classificação literária (ibid., p.17-18). Esta categoria, apesar de parecer supérflua inicialmente, mostra-se importante quando o assunto analisado são as adaptações genéricas, difusas, ou não declaradas (STAM, 2006, p. 32). Embora seja difícil apontar com clareza exemplos de arquitextualidade em **Prospero's Books**, é possível afirmar que esta categoria sustenta o posicionamento auto-referencial desta obra cinematográfica. É a partir das características tradicionais, genéticas, arquitextuais, do teatro, da literatura e do cinema que se torna possível o comentário sobre a forma.

A quinta relação proposta por Gerard Genette em **Palimpsestos** é a hipertextualidade, ou seja: a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele “brota”, é a ideia de um “texto de segunda mão (...)”

²⁸ Transcrito exatamente como é apresentado na projeção de **Prospero's Books** (1991).

ou texto derivado de outro texto existente” (ibid., p. 12). O hipertexto é como um palimpsesto, assim como é elaborado por Genette na abertura de sua obra:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 5)

Stam (2006, p. 33) enfatiza que apesar de todas as categorias de Genette serem de interesse para os estudos fílmicos, a hipertextualidade é “talvez o tipo mais relevante para a adaptação”, pelo fato de o hipertexto transformar, elaborar ou estender um texto anterior, o hipotexto. Neste sentido, as “adaptações cinematográficas (...) são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas [de um mesmo texto original] (...) podem ser vistas como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto” (ibid., p. 33). A hipertextualidade desencadeada por diversas adaptações fílmicas de um mesmo texto torna-se “um sinal de status canônico; as cópias, novamente, criam o prestígio do original” (p.33) e promovem um “processo contínuo de dialogismo artístico” (ibid., p. 35). As “transformações transtextuais” presentes nas adaptações fílmicas “ilustram a ideia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (ibid., p.35).

O conceito de hipertextualidade é de extrema importância para o estudo de **Prospero's Books**, pois este filme trata necessariamente do contínuo artístico que parte do hipotexto, aquele texto dramático escrito em 1611, passa por inúmeras interpretações críticas, adaptações teatrais e cinematográficas até chegar à obra de Greenaway.

Esta seção realizou um estudo do termo “adaptação” como processo de recriação e como o produto resultante deste diálogo entre obras do passado e o presente. O processo de adaptação foi visto como parte de um fenômeno maior

denominado intertextualidade (Kristeva) ou transtextualidade (Genette). Um fenômeno que subjaz à criação de qualquer texto, seja ele verbal ou visual, pois, como afirma Julia Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64), uma releitura do mundo e da literatura. Neste sentido, todo texto é também intertexto, mas a adaptação é, especificamente, uma relação explícita e extensiva entre um hipotexto e um hipertexto, o que não exclui de sua constituição as outras relações transtextuais propostas por Genette.

2.2 SHAKESPEARE, O CINEMA E CINCO TEMPESTADES REVISITADAS

It is quite wonderful... how many things can be done in pictures for the Shakespeare tales that cannot be done on the stage. With all due reverence to the master dramatist, it is possible to illuminate and accentuate many details so as to produce a marvelously truth-telling commentary on the text and at the same time heighten the dramatic values... The pictorial possibilities... grow, as one studies it in the light of this strange, new art, into something very beautiful and wonderful – not precisely a play in the Shakespearean sense, perhaps, but a dramatic narrative of great power.

Herbert Beerbohm Tree

A primeira exibição pública de cinema ocorreu em Paris no dia vinte e oito de dezembro de 1895. Responsáveis por esta inovação, os irmãos Lumière não imaginavam que o *cinematógrafo* - um instrumento científico criado para o estudo dos movimentos – logo daria origem a um grande espetáculo artístico que atrairia multidões a salas de cinema espalhadas ao redor do globo (BERNARDET, 1980, p. 11).

Assim que o cinema começou a se estabelecer como um novo meio artístico, surgiram as primeiras obras fílmicas que construía seus enredos a partir de obras literárias já consagradas. Um filme que trouxesse a história presente em um romance ou em uma peça de sucesso, a princípio, atrairia um maior número de espectadores. Adaptar obras literárias conhecidas era, então, uma maneira de atrair o público, de estimular a sociedade a experimentar aquele novo espetáculo.

Se o cinema hoje é visto como uma atividade de lazer comum, que atravessa classes sociais e culturas distintas, o mesmo não se pode dizer da época em que sétima arte dava seus primeiros passos. Na virada do século XIX para o século XX, o recém-nascido cinema era visto com bastante desconfiança, pois era considerado uma influência imoral e corrupta sobre o gosto do público em geral (CARTMELL & WHELEHAN, 2010, p. 32). Neste contexto, a transposição de obras literárias e dramáticas para a tela do cinema funcionou como uma estratégia para elevar o valor cultural da arte que nascia (ibid., p. 31). Os textos canônicos não só emprestavam suas histórias para o cinema, mas melhoravam a reputação intelectual e moral concedida ao novo meio que surgia (ibid., p. 31).

O cartaz transposto abaixo demonstra a maneira com que o estúdio de cinema francês Pathé buscava alinhar-se a um conjunto de figuras literárias com o objetivo de validar suas obras fílmicas:



FIGURA 2.1: Cartaz promocional do estúdio de cinema francês Pathé em 1910 (BUCHANAN, 2005, p. 25).

Esta imagem é composta por figuras literárias de renome mundial, como por exemplo, Dante Alighieri, Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo, William Shakespeare, entre outros e exemplifica, claramente, a maneira como os cânones da literatura eram usados para persuadir o grande público de que a nova arte, o cinema, estava estreitamente ligada ao patrimônio artístico e cultural da humanidade.

Consideradas como um sintoma do complexo de inferioridade do cinema frente à literatura (CARTMELL & WHELEHAN, 2010, p. 31), as adaptações cinematográficas foram julgadas trabalhos artísticos de qualidade duvidosa ao longo da história do cinema. A escola purista de cinema perpetuou uma espécie de preconceito contra as adaptações afirmando que os filmes que roubam as estruturas narrativas da literatura são dependentes e inferiores a seus pares literários (ibid., p. 33). Desta perspectiva, as adaptações fílmicas seriam obras secundárias, condenadas a existir apenas como sombra de um original de valor inigualável.

Para ilustrar este posicionamento teórico que assombrou os estudos sobre adaptação ao longo do século passado basta citar alguns termos que são criticados por Robert Stam em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006). Dentre os termos preconceituosos atribuídos às adaptações cinematográficas estão: “‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’” (STAM, 2006, p. 19).

A partir de 1960, entretanto, os desenvolvimentos teóricos provenientes do estruturalismo e do pós-estruturalismo concederam aos estudos de adaptação uma nova abordagem capaz de subverter os preconceitos que, até então, desvirtuavam as pesquisas e inibiam maiores avanços. A semiótica estruturalista, conforme Stam (2006, p. 21), “tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre romance e filme.” Esta virada teórica retirou as adaptações fílmicas da sombra de seus “originais” e concedeu aos cineastas, e demais adaptadores, independência, autonomia e liberdade criativa. A fidelidade deixou de ser quesito para uma boa adaptação e deixou seu lugar para a criatividade.

A obra dramaturgica de William Shakespeare, em conjunto com obras de outros grandes nomes da literatura mundial, tem inspirado adaptações

cinematográficas desde o início da História do cinema até os dias atuais. Em 1899, apenas quatro anos após a primeira investida cinematográfica da história, William Kennedy-Laurie Dickson, ex-colaborador de Thomas Edison, associou-se ao ator e diretor Sir Herbert Beerbohm Tree para filmar trechos do drama histórico **Vida e morte do Rei João (1596-97)** (ROTHWELL, 2001, p. 1). Este foi apenas o início de uma trajetória cinematográfica que encontra na obra shakespeariana inspiração para novas empreitadas artísticas.

O objetivo desta seção é apresentar e comentar brevemente as principais adaptações cinematográficas da peça shakespeariana **A tempestade** (1611) no transcorrer do século XX e início do presente. Sabe-se que a primeira versão fílmica de **A tempestade** foi realizada entre 1904 e 1905 por Herbert Beerbohm Tree, o mesmo diretor que levou a história do Rei João para a tela. Partindo da peça que estava em cartaz no **His Majesty's Theatre** em Londres, Tree produziu um filme de aproximadamente dois minutos e meio que transpunha apenas a cena de abertura da peça, o naufrágio (BUCHANAN, 2005, p. 24-25). Como este material fílmico se encontra perdido, o conhecimento sobre ele está limitado às descrições por escrito deixadas por espectadores da época e repassadas por meio dos pesquisadores atuais.

Judith Buchanan descreve esta obra como um filme azulado, de aproximadamente dois minutos, que mostra a cena da tempestade e, o conseqüente, naufrágio, encenadas, no palco do teatro londrino supracitado (BUCHANAN, 2005, p. 25). Apesar de esta cena ter sido exibida independentemente da peça, sua utilização principal se deu como um modo de facilitar a turnê da companhia teatral, pois a cena que mais necessitava de cenário e aparatos especiais tornou-se, praticamente, portátil (ibid., p. 26). A primeira cena era projetada e depois os atores assumiam o espetáculo da maneira mais tradicional e mais respeitada pelo público da época (ibid., p. 26). Sob o olhar atual, esta empreitada é fascinante, pois se trata de uma peça teatral que, já em 1904, incorpora o cinema como recurso artístico, como um inovador espetáculo multimídia.

No livro **Screen Adaptations: Shakespeare's The Tempest**, Lisa Hopkins afirma que existiram pelo menos quinze versões filmadas de **A tempestade** desde o

início da História do cinema²⁹ (HOPKINS, 2008, p. 40). Na presente análise, os filmes que serão comentados são: **The Tempest** (1908) de Percy Stow; **Forbidden Planet** (1956) de Fred McLeod Wilcox; **The Tempest** (1979) de Derek Jarman; **Tempest** (1982) de Paul Mazursky; **Prospero's Books** (1991) de Peter Greenaway; e **The Tempest** (2010) de Julie Taymor.

Tal como foi exposto no Capítulo 1 desta dissertação, **A tempestade** é geralmente considerada a última peça de autoria exclusiva de William Shakespeare e foi interpretada pelos românticos, no século XIX, como uma peça autobiográfica que trata da despedida de William Shakespeare dos palcos e da vida literária. Esta colocação, no entanto, não foi a única. De fato, ao longo de 400 anos de História, dependendo do contexto histórico e social, esta obra suscitou diversas interpretações. Nas últimas décadas, por exemplo, as abordagens colonialistas ou pós-colonialistas ganharam bastante destaque. Nesta perspectiva, a relação entre Próspero, o colonizador, e Caliban, o colonizado, torna-se o centro das atenções. Curiosamente, nenhuma adaptação fílmica, até o presente momento, tratou extensivamente da questão colonial.

A seguir serão revisadas cinco adaptações cinematográficas de **A tempestade**. O percurso de análise se inicia no ano de 1908 com a obra de Percy Stow e termina em 2010 com o filme de Julie Taymor. Como já foi mencionado anteriormente, **A tempestade** inspirou diversas adaptações para o cinema; entretanto, não é intenção deste trabalho dar conta de todas estas obras, mas apresentar, de maneira sucinta, as obras de maior acesso e por consequência, mais conhecidas do grande público. A adaptação fílmica **Prospero's Books** (1991) não será abordada neste capítulo porque os capítulos três e quatro serão totalmente dedicados a ela.

²⁹ Como Lisa Hopkins não especifica quais foram estas adaptações, foi realizada uma pesquisa fílmica adicional com o objetivo de agregar mais informações sobre esta questão. A lista de 30 filmes que resultou desta busca está no Anexo 3, página 181, desta dissertação.

2.2.1 **A tempestade** de Percy Stow

O ano de 1908 é um ano marcante no que concerne às adaptações de obras shakespearianas para o cinema. Se até aquele momento o que estava em primeiro plano era a capacidade do cinema de mostrar qualquer imagem em movimento e não o talento de criação imagética (BUCHANAN, 2005, p. 26), Percy Stow inova e traz à tela o primeiro filme shakespeariano que não é uma peça de teatro filmada.

A tempestade de Percy Stow é um projeto autônomo de cinema que explora características específicas do novo meio. Esta obra demonstra com clareza o trabalho de criação inerente a uma transposição do palco para a tela. Segundo o teórico francês Patrice Pavis, no processo de adaptação:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, 'abrandamentos estilísticos', redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. [...] Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. [...] (PAVIS, 2008, p. 10)

Para facilitar a compreensão de **A tempestade** no meio cinemático, Percy Stow reorganiza a narrativa e faz com que a fábula se desenrole cronologicamente. Na peça, a ação é iniciada com a tempestade e o naufrágio, seguida pelo relato de Próspero sobre os acontecimentos do passado. Nesta versão fílmica, a história se inicia no passado, no momento em que Próspero e Miranda, ainda criança, são forçados a abandonar Milão. Com esta estratégia, Stow abole as idas e vindas temporais, privilegiando uma narrativa clara e de fácil entendimento.

Além desta escolha, esta adaptação divide a história em onze partes, cada uma delas introduzida por um texto curto que sintetiza o conteúdo da sequência de imagens à qual se refere. Este artifício textual funciona como uma espécie de legenda que direciona o desenrolar da narrativa e reduz as ambiguidades presentes no texto de partida. Se, por um lado, este procedimento causa uma perda do potencial hermenêutico das linhas shakespearianas, por outro lado, ele revela um olhar objetivo que satisfaz uma obra de aproximadamente doze minutos de projeção. Nesta versão fílmica, o limite de tempo e o fato de o cinema ainda não possuir som

parecem ter sido determinantes na escolha de intercalar imagens com as legendas que garantem a compreensão da narrativa.

No que diz respeito às características específicas do meio fílmico, é possível citar alguns exemplos como: a utilização de locais reais para a gravação das imagens no lugar de cenários artificiais utilizados até então; o uso de técnicas de montagem para fazer aparecer e desaparecer personagens e objetos da tela; e a exploração da perspectiva dos personagens envolvidos na ação. Na sequência de fotogramas apresentada na sequência (figura 2.2) é possível encontrar exemplos dos aspectos citados acima.



FIGURA 2.2: Conjunto de fotogramas de **A tempestade** (1908).

Além do ambiente natural utilizado como cenário, observa-se a sequência utilizada na montagem da cena que tem como objetivo demonstrar que Ariel é um espírito capaz de desaparecer no ar. Na primeira imagem, Ferdinand corre atrás de Ariel; na sequência, o príncipe se vê sozinho; e, no terceiro fotograma, Ferdinand é novamente assombrado pela aparição de Ariel. A questão da exploração da perspectiva de personagens é concretizada quando o espectador se torna ciente de que compartilha o ponto de vista de Miranda ou, em outras palavras, quando o espectador assiste à interação entre Ferdinand e Ariel por meio do olhar de Miranda.



FIGURA 2.3: Miranda observa Ferdinando e Ariel, **A tempestade** (1908).

A partir destas breves considerações, é possível compreender que adaptar não significa copiar, mas criar. Para que esta versão atingisse os objetivos de seu idealizador, de acordo com os recursos e modelos disponíveis em sua época, as transformações da matéria foram fundamentais. As mudanças que se fizeram necessárias para que uma peça que totaliza nove cenas, divididas em cinco atos, fosse transposta para uma projeção muda de doze minutos enfatiza a relevância das manobras destacadas por Patrice Pavis no início desta seção. Cortar, reorganizar, abrandar, reduzir, concentrar, acrescentar, montar, colar, modificar e recriar são ações que se combinam para gerar uma nova leitura de um antigo conhecido.

2.2.2 **Forbidden Planet** de Fred McLeod Wilcox

Na época em que **A tempestade** foi escrita, aproximadamente 1611, a descoberta de novas terras, distantes e desconhecidas, estimulou bastante a imaginação dos ingleses. Neste contexto, a misteriosa ilha de Próspero se constituía como um elemento dramático capaz de provocar a fascinação e a curiosidade de seus espectadores.

Em 1956, quando **Forbidden Planet** foi lançado nos cinemas, o mundo já estava mapeado. Desta maneira, o efeito obtido pela presença de uma ilha desconhecida em uma obra ficcional já não era mais tão significativo. O cineasta Fred Mcleod Wilcox apostou, então, em uma adaptação inovadora. À medida que os recursos tecnológicos avançavam, o desejo de explorar o espaço sideral parecia cada vez mais próximo de se realizar.

As descobertas espaciais e o conhecimento de detalhes sobre outros planetas despertavam curiosidade e estimulavam os sonhos dos homens e mulheres modernos, assim como aconteceu com os europeus na época da descoberta das Américas. Foi neste novo contexto que a ilha mágica se transformou no planeta *Altair 4*. Próspero, Miranda, Ariel e Caliban ganharam novos nomes: o protagonista recebeu o nome de Morbius, sua filha se chama Altaira, Ariel se transformou no robô Robby e Caliban é, nesta obra cinematográfica, um monstro do subconsciente, o *id* de Morbius, uma força destrutiva que só é vencida por meio da morte do protagonista.



FIGURA 2.4: **Forbidden Planet** (1956) – Altaira, Comandante Adams e Robby.

O processo de atualização empregado por Fred Wilcox é um exemplo preciso do trajeto que um texto clássico pode percorrer para que texto e espectador se comuniquem a partir de uma experiência comum de época e lugar. A expressão texto clássico é empregada aqui segundo a acepção proposta por Anne Ubersfeld em seu artigo “A representação dos clássicos: reescritura ou museu?”. Segundo Ubersfeld (2002, p. 10), texto clássico é “tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos [...]”.

Conforme Ubersfeld (2002, p. 12), a mudança do emissor e do receptor determinam as transformações artísticas que compõem o processo de adaptação. A mudança do emissor se dá na medida em que as vozes dos encenadores, técnicos e atores são adicionadas à voz do autor “original” do texto (ibid., p. 13). A mudança do receptor concerne ao novo público³⁰ ao qual a adaptação é destinada (ibid., p. 13). Em acréscimo a estas mudanças específicas, Ubersfeld considera que a mudança da mensagem também é um elemento que define o processo de atualização de um clássico (ibid., p. 13). Entretanto, apesar de a mudança da mensagem ser uma constante no processo de adaptação, ela não se constitui como um fator elementar para ele, mas como o resultado da interação dos novos emissores com seus novos receptores.

A partir da perspectiva teórica de Ubersfeld, é possível afirmar que a busca por elementos e valores representativos para os espectadores da década de 1950 é ímpar em **Forbidden Planet**. A substituição da aventura colonizadora europeia pela jornada no espaço foi uma maneira engenhosa de trazer, aos olhos e ouvidos do público, reflexões que há muito estavam silenciadas. E não se trata apenas de iluminar o passado, mas de estabelecer um diálogo entre passado e presente. Neste sentido, o fato de Caliban ser representado como um monstro do inconsciente de Morbius (Próspero) é extremamente relevante, pois demonstra a capacidade de qualquer texto de absorver significados e interpretações que dependem de desenvolvimentos científicos e conceituais posteriores a sua escritura. Nas palavras de Anne Ubersfeld: “o desenvolvimento e a vulgarização das ciências humanas autorizam o espectador do século XX a ler – ainda que confusamente – em função de Marx, de Freud, até mesmo de Lévi-Strauss, textos cujo uso era manifestadamente outro para espectadores anteriores.” (UBERSFELD, 2002, p. 14)

Forbidden Planet atualiza **A tempestade** de uma maneira peculiar. Ao adaptar o texto shakespeariano de maneira bastante livre, este filme promove não só o afastamento do passado, mas uma melhor compreensão do passado por meio do olhar contemporâneo.

³⁰ É importante enfatizar que este novo público não se constitui apenas em razão de uma separação temporal daquele público para o qual a obra foi escrita, pois a diferença cultural também determina a formação de um novo público, mesmo que a distância temporal não seja significativa.

2.2.3 **A tempestade** de Derek Jarman

A tempestade de Derek Jarman foi exibida pela primeira vez no Festival de Edinburgo, em 1979. Apesar de seguir o enredo e o texto shakespeariano com considerável fidelidade, sua proposta artística recebeu críticas severas. Seus tons de pesadelo, seu ritmo monótono de falas, a inclusão do universo gay e sua oposição explícita às expectativas culturais e políticas da época transformaram essa adaptação em um alvo fácil de ataque. De acordo com ROTHWELL (2001, p. 205), alguns analistas chegaram a afirmar que Jarman produziu uma obra feia e perversa.

É verdade que as escolhas de Derek Jarman são um desafio para o espectador. Seguindo uma linha psicanalítica, a ação de **A tempestade** é construída como se fosse um sonho de Próspero. Este posicionamento fica justificado por meio da primeira e da última cena, pois em ambos os momentos Próspero está adormecido. O sonho deste Próspero, no entanto, é de fato um pesadelo em que imagens intencionalmente manipuladas criam uma atmosfera de pouca luz que remontam ao universo gótico de medo e horror.

Este pesadelo não possui uma ilha como cenário, mas um casarão antigo. Neste ambiente fechado, o jogo entre claro e escuro compõe um filme que se caracteriza pela constante sugestão de imagens pictóricas consagradas, uma espécie de assinatura de Jarman que teve na pintura a base de sua formação artística.



FIGURA 2.5: Fotograma do filme **The Tempest** (1979).



FIGURA 2.6: **As meninas**, ou **A família de Felipe IV**³¹ por Velázquez.

As figuras anteriores exemplificam o modo como as alusões às pinturas são construídas para a tela do cinema por Derek Jarman. Neste caso específico, a Figura 2.5 traz Miranda sendo arrumada para sua festa de noivado. Nesta imagem a sugestão do quadro **As meninas** de Velázquez, apresentado na Figura 2.6, fica evidente por meio das tonalidades, do ambiente e dos figurinos escolhidos.

Além das imagens minuciosamente construídas, os personagens da trama shakespeariana foram retratados de maneira peculiar. Próspero abandona sua posição de comando e passa a ser uma pessoa que sofre as consequências de suas próprias fantasias. Nos trabalhos de sua mente, Ariel é representado como a parte de Próspero que quer escapar deste sonho. Caliban – “this thing of darkness” – é, como em **Forbidden Planet**, o lado obscuro de Próspero. Caracterizado como um ser incapaz, um cretino que passa o tempo comendo ovos e dando gargalhadas injustificadas, Caliban não representa mais uma ameaça. A imagem grotesca de Caliban adulto sendo amamentado por Sycorax sugere sua eterna imaturidade, sua incapacidade de aprender, de evoluir.

A maneira como Miranda é retratada nesta adaptação coloca-a em posição de destaque. Embora tenha abandonado sua faceta doce e romântica, ela

³¹ Disponível em: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/> Acesso em: 10 dez 2012.

demonstra um comportamento bastante infantilizado. É debochada como uma menina mimada que não se intimida facilmente. Apesar de aparecer seminua em algumas cenas, esta nudez não traduz uma intenção sexual. Esteticamente, a visão de Miranda nua parece buscar aquele espectador familiarizado com o texto de *A tempestade* para lhe causar um choque, para fazê-lo questionar o modelo feminino presente na peça. Será que Miranda é, de fato, tão submissa como alguns críticos quiseram acreditar?

No texto shakespeariano, Miranda é uma moça que, apesar dos poderes de seu pai – como homem, como duque e como mago – toma as rédeas de sua própria vida. Ela conta seu nome ao príncipe que acaba de conhecer, vai ao encontro dele às escondidas e é ela quem o pede em casamento – “Sou sua esposa, se quiser casar” (SHAKESPEARE, 1999, p. 79). Sua submissão, neste sentido, é apenas aparente e pode ser interpretada como uma estratégia de manipulação. Esta submissão calculada é o único meio de poder realizar seus desejos. Na opinião de Keith Rothwell, Jarman reinventa Miranda propondo uma mudança audaciosa nas principais características desta personagem (ROTHWELL, 2001, p. 206), mas uma análise detida demonstra que Jarman apenas concede uma visibilidade maior para traços que sempre estiveram presentes na herdeira de Próspero.

Além dos personagens, é interessante observar que neste filme trabalha de forma consideravelmente irônica as Artes a que Próspero se dedica. Seu quarto, sua cela, é repleto de cálculos e rabiscos de giz que compõem um universo de estudos complexos que absorvem todas as suas forças intelectuais. Apesar de sua intenção, não se pode dizer que qualquer evento que circunda sua vida seja resultado de seus encantamentos. Seu plano de vingança, a tempestade, e tudo mais que acontece (ou não acontece), inclusive seus poderes secretos, não passam de um sonho.

Embora esta adaptação fílmica não tenha recebido a devida atenção por parte de críticos, preocupados com a manutenção de fidelidade ao “espírito shakespeariano”, um estudo detalhado desta obra traria resultados interessantes sobre os processos envolvidos na atividade adaptativa.

2.2.4 **Tempestade** de Paul Mazursky

Ao contrário do universo artificial e claustrofóbico construído por Derek Jarman, o diretor americano Paul Mazursky opta por uma atmosfera clara e natural para propor sua atualização de **A tempestade**. Nesta empreitada, o principal vínculo com a obra shakespeariana é o enredo, pois os versos originais são abolidos. Esta decisão, segundo o próprio diretor, se deve ao fato de ele acreditar que as palavras do bardo devem ser tratadas por especialistas em Shakespeare, uma qualidade que não faz parte de seu repertório (BENNETTS, 1981).

Nesta versão fílmica, Próspero se transforma em Philip Dimitrius, um arquiteto de meia-idade, de origem grega, que mora em Nova Iorque e que, após tomar conhecimento da traição da esposa Antônia (personagem correspondente a Antônio, irmão de Próspero), resolve se mudar com sua filha Miranda para uma ilha grega. Em Atenas, ele conhece Aretha Tomalin, uma cantora, e eles se tornam amantes. Aretha, nesta atualização, assume contornos do personagem Ariel. Kalibanos é um eremita excêntrico e o único habitante da ilha escolhida por Phillip. Como seu nome sugere, Kalibanos desempenha de maneira aproximada o papel de Caliban. Isolado nesta ilha grega, Philip Dimitrius parece ter reconquistado a felicidade, mas graças a um naufrágio, sua ex-esposa, seu amante, Alonzo (ex-chefe de Phillip), e seu filho chegam à ilha e provocam o retorno de Philip a Nova Iorque como sugere a última cena deste filme.

Diferente de Próspero, que se viu obrigado a viver em uma ilha, Philip escolhe o isolamento. O arquiteto pensa em construir um novo mundo no velho mundo. Neste sentido, a proposta de Mazursky é sutil, mas bastante irônica. Se **A tempestade** aborda o processo de descoberta e colonização das Américas, o filme **Tempestade** (1982) realiza o movimento contrário, da América para a Europa. Judith Buchanan relaciona esta inversão de movimento à mudança transatlântica na localização do poder colonial – da Europa para os Estados Unidos (BUCHANAN, 2005, p. 170). Embora o parecer desta teórica seja coerente com o contexto fílmico em questão, é importante analisar esta inversão de forma mais aprofundada. Como Philip escolhe deixar Manhattan em um momento de crise pessoal, quando a vida moderna o sufoca, seu rumo para a Europa em busca de tranquilidade e uma vida mais simples pode ser interpretado como o resultado frustrante da expansão

colonial. Se a expansão da América do Norte e sua modernização aconteceram sob o pretexto de uma vida melhor em que todos os desejos poderiam se realizar, o retorno de Philip a Europa representa o fracasso deste sonho e a busca por sua verdadeira identidade.

A tentativa de tornar a ação de **A tempestade** plausível no contexto moderno impôs o abandono da fantasia em prol de uma maneira realista de retratar os eventos. O único momento em que a fantasia vence o realismo se dá quando Philip invoca a tempestade para provocar o naufrágio do barco em que se encontram sua ex-esposa, o amante e demais acompanhantes. Sem que exista uma explicação no contexto fílmico, Philip Dimitrius posiciona seus óculos em direção ao sol e repete a expressão “show me the magic” (mostre-me a mágica) várias vezes (TEMPEST, 1982) até que o vento começa a soprar mais forte, prenunciando a tempestade.



FIGURA 2.7: Fotograma do filme **Tempest** (1982).

Seguido por uma espécie de dança da chuva, a cena retratada na figura acima é a única que faz referência à mágica e demonstra poder de comando no protagonista. De forma geral, Philip está à mercê da imprevisibilidade da vida, e não possui a capacidade de determinar o comportamento das pessoas ao seu redor. Seu plano de se isolar em uma ilha está muito mais próximo do sonho utópico de Gonzalo do que da megalomania de Próspero.

Apesar de ter sido eleito o filme mais popular no Festival de Toronto de 1982 (BUCHANAN, 2005, p. 169), esta adaptação fílmica recebeu críticas pesadas no que concerne à sua falta de objetividade artística. Alguns analistas classificaram esta obra como um objeto oco, limitado, um desastre de magnitude suficiente para requerer um médico legista e não um crítico (ibid., p. 169). Este posicionamento agressivo é, na verdade, um bom exemplo de como alguns críticos podem ser intolerantes com as adaptações que subvertem o “espírito shakespeariano” que é, de fato, apenas uma noção que foi tecida pela própria crítica ao longo de seu exercício.

Ao tecer um comentário negativo como o descrito acima, os críticos se esquecem de que a renovação da arte está diretamente relacionada à transgressão das expectativas. No caso específico da adaptação de Paul Mazursky, é necessário considerar que sua intenção não era transpor **A tempestade** em todos os seus detalhes. O cineasta apenas buscou inspiração na trajetória do ex-duque de Milão para construir uma narrativa contemporânea sobre um homem que, distante de casa, busca a si mesmo. Neste sentido, não só Philip e Próspero se encontram, mas a versão fílmica em questão se constitui como uma narrativa objetiva que trata do homem e de sua condição moderna.

2.2.5 **A tempestade** de Julie Taymor

Apesar de esta adaptação estar pronta desde 2007, ela chegou às telas apenas em 2010, no Festival de Veneza. Pela primeira vez na História, uma mulher, Julie Taymor, adapta **A tempestade** para o cinema e transforma o protagonista Próspero em uma mulher, Próspera. Esta transformação exigiu alguns ajustes na fábula. Se Próspero teve seu reino usurpado por se dedicar em demasia aos seus estudos, aos seus livros, Próspera, no seu afã de desvendar mistérios transcendentais, é acusada de bruxaria e expulsa de sua terra junto com sua filha Miranda.

Na peça, no momento em que Ariel cobra sua liberdade, Próspero relembra os sofrimentos pelos quais seu espírito de ar passou, enquanto ele era escravo de Sycorax:

(...) Seus gemidos
 Faziam uivar lobos, penetrando
 No coração do urso. Era um tormento
 A ser dado aos danados, mas que a bruxa
 Não soube desmanchar. Só minha Arte,
 Quando cheguei e o ouvi, pode abrir
 O pinheiro e livrá-lo. (SHAKESPEARE, 2009, p. 32)

Na obra de Julie Taymor não há menção à inabilidade de Sycorax para desfazer o feitiço que reina sobre Ariel. Sabe-se apenas que a mãe de Caliban morreu antes de libertá-lo (se é que o libertaria algum dia). Como pode ser observado no trecho transcrito acima, a peça shakespeariana retrata o poder de Próspero como sendo maior que o de Sycorax. No filme, entretanto, tal distinção não é feita. As bruxas, Próspera e Sycorax, têm seus poderes igualados.

O diálogo entre Próspera e Ariel deixa claro que Próspera pode ser tão ruim quanto Sycorax. Na época shakespeariana, a prática da magia, bem como a divisão entre magia branca (theurgy) e magia negra (goety), era uma discussão frequente na sociedade e preocupava os governantes. Em 1597, James IV, então rei da Escócia, escreveu um tratado intitulado **Daemonologie** (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 66). Nesta obra o monarca condenava tanto a magia branca quanto a magia negra, pois ele acreditava que a curiosidade levaria o praticante da primeira, fatalmente, ao uso de magia negra (ibid., p. 66). É interessante observar que a oposição entre estes dois tipos de magia é personificada em **A tempestade** por meio de Próspero (magia branca) e Sycorax (magia negra) e, que esta mesma oposição é desfeita por meio do discurso de abdicação de Próspero. Desta forma, a indistinção entre magia branca e magia negra proposta por James IV é retomada por Shakespeare e subjaz a relação entre Próspero e Sycorax. É justamente sobre este viés de **A tempestade** que Julie Taymor constrói sua adaptação.



FIGURA 2.8: Enfretamento entre Próspera e Caliban. Fotograma de **A tempestade** (2010).

Julie Taymor afirma que, apesar de Próspera não reconhecer de imediato seu lado negro, na medida em que o filme avança, elas se tornam um espelho, uma da outra. Próspera não é perfeita ou boa, mas um ser abalado pela tempestade de culpa gerada pelo exílio de sua filha inocente e pela sua própria necessidade de vingança (TAYMOR, 2010, p. 15).

O enfrentamento entre Próspera e Caliban é bastante fiel àquele encontrado na peça shakespeariana. Entretanto, o fato de Taymor destacar que tanto Próspera quanto Sycorax são bruxas faz com que a oposição entre Próspera e Caliban reforce a ideia de que o filho de Sycorax tem seu poder sobre a ilha usurpado. Se Próspero pode justificar seu domínio sobre este pedaço de terra por ser um homem moralmente melhor que a maligna bruxa Sycorax, neste filme esta justificativa não se sustenta. Próspera faz a Caliban o que fizeram a ela. É interessante perceber que as mudanças propostas por Julie Taymor são dependentes das diferenças entre gêneros forjadas pela sociedade patriarcalista da época shakespeariana. Além de destacar o lado negro de Próspero, as relações propostas pela cineasta iluminam a interpretação do texto original e promovem o reconhecimento dos percalços enfrentados pelas mulheres do século XVII.

Ao propor uma protagonista mulher, Julie Taymor manipula os conteúdos de **A tempestade** (1611) com o objetivo de enfatizar a natureza de cada personagem.

Próspero não é composto apenas por bondade e sabedoria e Caliban representa muito mais do que um ser em quem nenhum conhecimento florescerá. Como afirma Julie Sanders, a percepção do significado é alterada por meio da manipulação intencional do significante (SANDERS, 2006, p. 11). As manobras adaptativas não são inocentes, mas resultado de um conjunto de escolhas que compõem a concepção artística de cada cineasta.

2.3 SHAKESPEARES NAS TELAS: RETOMADA E RENOVAÇÃO

Este capítulo tratou da definição do termo “adaptação” como processo e produto inseridos em um fenômeno maior denominado “intertextualidade”. Além disso, discutiu a relação entre a obra shakespeariana e o cinema, uma combinação que se fez presente desde o surgimento da sétima arte até os dias de hoje. Para exemplificar este diálogo constante e ininterrupto foram apresentadas e, brevemente comentadas, seis adaptações da peça **A tempestade** (1611) para o meio fílmico.

Por representar a alta cultura, o nome de William Shakespeare e suas obras foram utilizados como instrumento de legitimação do cinema, uma arte que despertou desconfiança no que concerne ao seu valor artístico e cultural nas suas primeiras décadas de existência.

Apesar da cobrança crítica vinculada ao trabalho de adaptação de obras canônicas, os cineastas que se envolveram na transposição de **A tempestade** demonstraram o poder perene de renovação e de transformação da arte.

O caminho percorrido por este estudo confirma as ideias de Herbert Beerborhm Tree que são citadas na epígrafe da segunda seção (2.2). É realmente maravilhoso pensar quantas manobras exclusivamente cinemáticas podem ser realizadas para contar os enredos shakespearianos. É possível iluminar e acentuar detalhes com o objetivo de comentar e, ao mesmo tempo, intensificar a força dramática das obras (BEERBORHM citado por BUCHANAN, 2005, p.26). Sem absolutamente ter o interesse de reproduzir peças, o cinema inovou produzindo narrativas dramáticas de grande poder (ibid., p. 26). Sem dúvida, Tree foi um visionário ao tecer seu comentário. Este cineasta conseguiu colocar em palavras o

que a História do cinema comprovou mais tarde à medida que a identidade do meio se configurou.

As personagens de **A tempestade** mudaram de nome, mudaram de forma e de faixa etária. As locações assumiram novas propostas e novas interpretações afloraram. Como bem disse Anne Ubersfeld, um texto pode deixar de dizer o que dizia, porque quem diz já é outro e porque o público não escuta mais o que escutava antes (UBERSFELD, 2002, p. 10). Ao propor a atualização para um novo tempo e um novo meio, os profissionais que se envolveram no desafio de adaptar **A tempestade** trouxeram à superfície interpretativa novas possibilidades e, como consequência, iluminaram o antigo.

As análises fílmicas realizadas neste capítulo foram bastante breves, mas exemplificaram a afirmação de Robert Stam de que “as várias adaptações cinematográficas [de uma mesma obra] podem ser vistas como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto” (STAM, 2006, p. 33). Nesse sentido, as adaptações cinematográficas atestam a ideia de Genette de que a hipertextualidade (ou, intertextualidade, nos termos de Kristeva) “tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido.” (GENETTE, 2006, p. 48).

CAPÍTULO III – OS LIVROS DE PRÓSPERO

Este capítulo estuda a obra cinematográfica **Prospero's Books** (1991) na sua relação com a peça shakespeariana **A tempestade** (1611). A principal preocupação desta etapa da pesquisa está em oferecer uma leitura adequada dos vinte e quatro livros inseridos por Greenaway no desenrolar da trama shakespeariana.

Para que os objetivos deste capítulo sejam atingidos, ele será dividido em três seções. A primeira oferece informações gerais sobre o filme **Prospero's Books** e o estilo cinematográfico de Peter Greenaway. A segunda apresenta as ideias que impulsionaram esta empreitada fílmica. A terceira se dedica à análise de cada livro pertencente a Próspero.

3.1 O FILME

Prospero's Books, como já foi mencionado anteriormente, é uma adaptação cinematográfica da peça shakespeariana **A tempestade** (1611). Sua primeira exibição no cinema aconteceu em 30 de agosto de 1991 no Reino Unido. Seu lançamento mundial ocorreu no dia 05 de setembro do mesmo ano durante 48º Festival de Veneza. Dirigida pelo cineasta galês Peter Greenaway, esta obra recebeu diversos prêmios como, por exemplo: o *Golden Calf* (Bezerro de Ouro) do *Nederlands Film Festival* (1991); o *British Technical Achievement of the Year* do *London Critics Circle Film Awards* (1992); e o *Audience Award* do *Warsaw International Film Festival* (1992).

Apesar dos prêmios recebidos e de indicações em outros festivais e eventos de cinema, a recepção de **Prospero's Books** não foi positiva de maneira geral. Segundo Russell Jackson, o filme de Greenaway não pode ser examinado como uma adaptação shakespeariana porque escolhe ilustrar a história de Próspero ao invés de colocá-la em ação (JACKSON, 1994, p. 110). Certamente esta asserção de Jackson se baseia em um conceito limitado do que é uma adaptação. As escolhas de um cineasta devem estar coerentes com sua concepção artística unicamente, é justamente neste sentido que Patrice Pavis enfatiza que a adaptação “goza de

grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria.” (PAVIS, 2008, p. 10)

Além de comentários críticos negativos, sabe-se que filmografias como a publicada por Graham Holderness e Christopher McCullough no livro **Shakespeare and the Moving Image (1994)** não incluem a obra de Greenaway (HOLDERNESS & MCCULLOUGH, 1994, p. 20-49). De forma similar, livros como **Studying Shakespeare on Film (2007)** de Maurice Hindle, que realiza uma revisão das adaptações shakespearianas para a tela desde o tempo do cinema mudo até o início deste século, não faz qualquer menção a **Prospero's Books** (HINDLE, 2007).

Mesmo críticos que consideram este filme uma obra prima – como, por exemplo, o norte-americano Vicent Canby (1924-2000), conhecido por sua seção sobre teatro e cinema no **New York Times** – reconhecem o desafio interpretativo proposto por esta obra (ROTHWELL, 2001, p. 209). Na opinião de Canby, um espectador desavisado, que vá ao cinema buscando se divertir e relaxar pode abandonar a sala de projeção já nos minutos iniciais (ibid., p. 209). Embora esta situação possa ter acontecido de fato nas projeções de **Prospero's Books**, certamente ela não é uma prerrogativa desta obra. Quantas projeções de filmes mais populares não devem ter sido abandonadas devido a pouca relevância intelectual apresentada? Além disso, será que a função do cinema é apenas entreter ou ele pode utilizar seus recursos artísticos para estimular a reflexão?

De fato, o estilo de Peter Greenaway se distancia e até mesmo se opõe ao cinema narrativo popular que segue os padrões de Hollywood. Para este cineasta, o cinema é um instrumento crítico que não deve apresentar soluções, mas levantar dúvidas. Em entrevista à **Folha de São Paulo**, Greenaway deixa bastante claro seu posicionamento:

As pessoas têm a impressão de que não devem fazer nenhum esforço quando vão ao cinema. É sentar-se, olhar e é tudo. É preciso esquecer a realidade, mudar as ideias (...) eu amaria um cinema onde fosse normal ver filmes mais de uma vez. Eu amo o cinema que, ao invés de fingir que dá respostas, faz perguntas. (GREENAWAY citado em GARCIA, 2000, p. 24)

Decidido a explorar todas as potencialidades do meio cinematográfico, suas obras se aproximam do conceito alemão de *gesamtkunstwerk* ou, simplesmente, arte total

(PAVIS, 2008, p. 183), pois suas obras misturam teatro, literatura, dança, música, arquitetura, artes visuais e a mais avançada tecnologia.

Em **Prospero's Books** várias artes dialogam: Ariel, por exemplo, comunica-se por meio do canto lírico, enquanto Caliban, bem como a maioria dos figurantes, por meio da dança. Além disso, a referência à literatura está presente à medida que o protagonista escreve a própria ação do filme e a referência ao teatro é constante por meio dos cenários e das experimentações com as palavras. A arquitetura ganha destaque pela escolha das construções que compõem a ilha de Próspero e, as artes plásticas dominam toda a composição imagética do filme.

No que concerne especificamente à pintura é importante salientar o uso intertextual de telas consagradas na História da Arte. Neste sentido, Greenaway dialoga com artistas como Piranesi, De La Tour, Botticelli, Bernini, Bronzino, Leonardo da Vinci, da Messina, Velázquez, Géricault, Rembrandt, Breughel, Rubens, Titian, Veronese, Raphael, Poussin, Fuseli, Giorgione e Mantegna. O trabalho intertextual que ele realiza neste filme é exposto em detalhes no livro **Prospero's Books** (1991). As imagens abaixo exemplificam o modo como o diálogo entre as imagens pictóricas e as imagens fílmicas é estabelecido.

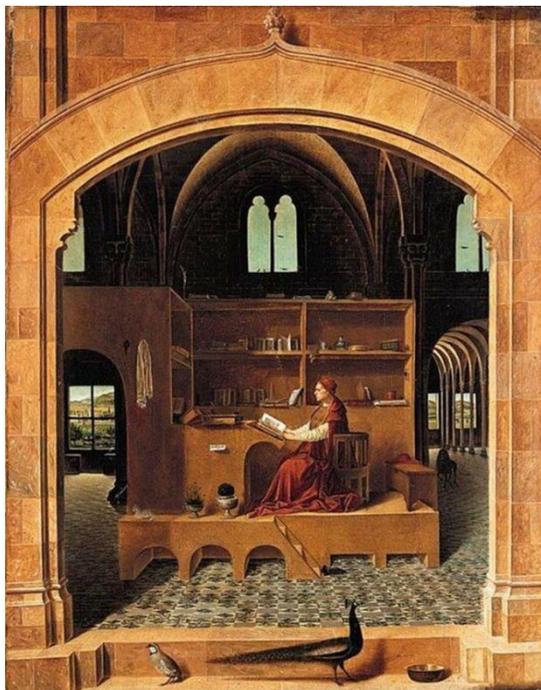


FIGURA 3.1: **Saint Jerome in his Study** (1475), de Antonello da Messina³².

³² Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study>. Acesso em: 15 Dec 2012.



FIGURA 3.2: Prospero's Poor Cell³³.

A figura 3.1 traz a imagem da tela de Antonello de Messina denominada **Saint Jerome in his Study** (São Jerome em sua sala de estudos). Na sequência, o fotograma de **Prospero's Books** traz a imagem do “humilde” aposento de Próspero. A semelhança entre as imagens é evidente e composta não apenas pelo cenário, mas pelo enquadramento cinematográfico que reproduz o ponto de vista da tela.

Este diálogo entre artes é repetido inúmeras vezes durante a projeção de **Prospero's Books**. A multiplicidade de fontes imagéticas transpostas para o filme resulta em um produto visual complexo que não se esgota facilmente. De acordo com Amy Lawrence, Peter Greenaway é tão hábil no uso intertextual de imagens a ponto de buscar Veronese por meio do olhar holandês (LAWRENCE, 1997, 157).

³³ Todas as imagens de **Prospero's Books** (1991), que são apresentadas neste trabalho, foram capturadas por esta pesquisadora a partir da projeção do filme.



FIGURA 3.3: **Les Noces de Cana** (1563), de Paolo Caliari Veronese³⁴



FIGURA 3.4: Banquete em Milão.

As figuras 3.3 e 3.4 demonstram a transformação observada por Amy Lawrence. Em 3.3 Veronese retrata uma festa de casamento em Cana. A imagem é clara, colorida, demonstrando a alegria do momento. A figura 3.4 é uma imagem produzida por Greenaway, que, embora lembre a tela de Veronese, é transformada por meio do jogo de claro e escuro. A tonalidade e a atmosfera obtidas remetem aos modelos pictóricos holandeses como, por exemplo, Rembrandt:

³⁴ Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/les-noces-de-cana>. Acesso em: 15 Dec 2012.



FIGURA 3.5: **Nachtwacht** (1642), de Rembrandt³⁵.

A extensa relação entre o universo pictórico e o universo fílmico de **Prospero's Books** não faz parte dos objetivos desta pesquisa. Entretanto, ao considerar o caminho crítico deste trabalho, é relevante observar que as relações intertextuais que Peter Greenaway estabeleceu se aproximam do modo como William Shakespeare fazia uso de suas fontes literárias. Neste sentido, cineasta e dramaturgo estabelecem um diálogo criativo que será retomado no próximo capítulo.

Prospero's Books é o resultado de um trabalho que explora o limite de todas as potencialidades do cinema. Como um meio multimidiático, Greenaway promove a constante interação de imagem, palavra, som e tecnologia. Neste contexto, a tempestade na tela é apenas o início da tempestade provocada em seus espectadores.

3.2 UM PROJETO: OS LIVROS DE PRÓSPERO

Embora seja alvo de controvérsias, o projeto artístico de Greenaway para este filme seguiu o texto shakespeariano cena a cena, sem apresentar qualquer alteração cronológica. O estranhamento produzido pela obra, no entanto, se deve ao modo como o texto foi empregado no filme, à inserção dos vinte e quatro livros de

³⁵ Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-5>. Acesso em: 15 Dec 12.

Próspero e à maneira como as imagens foram construídas. Nesta seção estes aspectos serão explicitados e discutidos de acordo com os objetivos desta pesquisa.

Ao adaptar a peça **A tempestade**, Peter Greenaway traz para a tela não só o texto shakespeariano, mas estabelece um diálogo direto com o trabalho crítico e interpretativo construído nos quase quatro séculos que separam a primeira apresentação da peça em 1611 e a primeira exibição de **Prospero's Books** em 1991.

A tradicional identificação crítica entre Próspero e William Shakespeare é o ponto de partida para a empreitada artística de Greenaway. É por meio desta identificação que o enredo se constrói de maneira ambígua. O espectador oscila entre assistir à trajetória de Próspero e aceitar a sugestão fílmica de que Próspero também é William Shakespeare.

Sir John Gielgud, renomado ator inglês, é quem se divide entre Próspero, o protagonista, e Shakespeare, seu criador. Esta ambiguidade permite que a peça que é escrita em cena gere a ação do filme. Trata-se de uma espécie de ação mágica, as palavras escritas sobre o papel se transformam em imagens. A tradicional analogia entre mágica e teatro estende-se ao cinema. Ao serem escritas, as palavras que compõem **A tempestade** geram a história, a encenação e as imagens.

A dualidade encarnada por Gielgud enfatiza o poder absoluto de Próspero sobre todos os seres na ilha – nada acontece naquele ambiente encantado sem a permissão deste grande mago. E, em paralelo, esta dupla interpretação demonstra o trabalho do dramaturgo que testa palavras, experimenta sons e tem todos os personagens em suas mãos. Como Thomas Campbell (1838, p. lxiv) afirmou: “Aqui o próprio Shakespeare é Próspero, ou seja: o gênio superior que comanda tanto Próspero como Ariel”³⁶. Assim como Próspero controla todos os seres e os visitantes da ilha para que seu plano de concretize, Shakespeare, como dramaturgo, determina não só o destino de Próspero e Ariel, mas tem em suas mãos, na ponta de sua “caneta mágica”, como diria August Wilhelm Schlegel (1846, p. 370), o destino de todos os personagens que criou.

A concentração de poder nas mãos deste Próspero-Shakespeare fica ainda mais explícita porque este personagem concentra, sob sua enunciação, todas as

³⁶ “Here Shakespeare himself is Prospero, or rather the superior genius who commands both Prospero and Ariel”

falas da peça, por praticamente toda a extensão filme. Este protagonista concede aos outros personagens o direito de falar “por si” apenas na parte final da obra, no trecho que equivale ao quinto ato da peça. Este recurso, que é sempre lembrado por aqueles que comentam **Prospero’s Books**, sem dúvida representa uma escolha bastante coerente realizada por Greenaway, pois traz à tela a manifestação do poder de Próspero em controlar a mente das outras pessoas e a sutileza do poder de Shakespeare, que, concedendo ou não a enunciação das falas aos personagens, sempre as determina, pois sem texto não há história, nada acontece.

Os livros de Próspero exercem uma função bastante relevante em **A tempestade** de William Shakespeare. É precisamente a dedicação a estes volumes que faz com que Próspero se afaste de seus afazeres como governante e abra espaço para que seu irmão, Antônio, o traia. Na citação que segue, Próspero relata a Miranda como se deu a usurpação de seu ducado:

PRÓSPERO: Por favor, note bem:
 Eu, esquecido do mundo e dedicado
 Sempre ao oculto e ao cultivo da mente
 Com aquilo que, por ser muito avançado
 Não atrai muita gente, do irmão falso
 Despertei o pior: minha confiança,
 Como em muito pai bom, gerou no oposto
 Falsidade das mesmas proporções
 Da minha fé, que era sem limites,
 Confiança total. (SHAKESPEARE, 1999, p.22).

Depois de lhe causarem a perda do ducado de Milão, e o conseqüente exílio de doze anos em uma ilha afastada, são estes mesmos livros que o tornam extremamente poderoso. Não é por acaso que, quando Caliban instiga Estéfano a matar Próspero, ele enfatiza que antes de qualquer coisa é necessário subtrair seus livros:

CALIBAN: Como eu já disse, ele tem o costume
 De cochilar de tarde, e nessa hora
 Há de poder espirrar o seu cérebro.
 Mas antes, tira os livros. Como uma acha
 Amassa o crânio, ou rasga com pancada,
 Ou corta a goela coma faca. Só lembra
 de pegar primeiro os livros; sem estes
 É um tolo igual a mim; sem mais espíritos
 Para mandar – todos eles o odeiam,
 Igual a mim. É só queimar os livros. (SHAKESPEARE, 1999, p. 85)

Se no passado os livros, provocaram a derrocada de Próspero, no presente, seus volumes lhe permitem dominar Caliban, Miranda, Ariel e os demais espíritos da ilha. Este controle lhe possibilita, mais tarde, a vingança, a recuperação de seu ducado, o retorno a Milão e, o casamento de sua filha com Ferdinando, herdeiro do trono de Nápolis.

Apesar de os livros de Próspero estarem tanto na origem como na solução dos problemas abordados por esta obra shakespeariana, há apenas poucas e breves menções a eles no texto de **A tempestade**. No total, a obra faz quatro referências aos livros. A primeira, na segunda cena do primeiro ato, quando Próspero conta a Miranda sobre a ajuda de Gonzalo: “Sabendo que amo os livros, forneceu-me/ Volumes que, da minha biblioteca,/ Amo mais que ao ducado”. (SHAKESPEARE, 1999, p. 25). A segunda, na primeira cena do terceiro ato, assim que o protagonista percebe que Miranda e Ferdinando estão apaixonados: “Não posso estar tão feliz quanto estão,/ Assim surpreendidos; porém nada/ Me alegraria tanto. Ao livro, agora;/ Pois tenho de fazer, até a ceia,/ Muita coisa que importa.” (p. 80). A terceira referência, citada anteriormente, está na segunda cena do terceiro ato, quando Caliban explica para Estéfano e Trínculo como matar Próspero. E a quarta referência, está localizada no quinto ato, quando Próspero abdica da magia e se propõe a jogar seu livro no mar: “E mais profundo que a mais funda sonda,/ Enterrarei meu livro³⁷”

A natureza destes volumes é deixada em aberto. Cabe ao espectador/leitor, se for de seu interesse, imaginar o conteúdo destes livros poderosos. Foi justamente o questionamento sobre estes livros misteriosos que impulsionou o projeto cinematográfico de Peter Greenaway e não haveria um motivo melhor para que a obra fosse intitulada **Prospero's Books**.

Como já foi mencionada, a especulação sobre os assuntos abordados pelos livros mágicos foi o caminho encontrado por Peter Greenaway para recriar **A tempestade**. No mesmo ano em que **Prospero's Books** estreou, Greenaway lançou um livro denominado **Prospero's Books: a film of Shakespeare's The**

³⁷ Embora esta tradução fale em “enterrar o livro”, de acordo com o texto original, o livro será submerso na água: “And deeper than did ever plummet sound/ I'll drown my book” (5. 56-57)

Tempest³⁸. Nesta obra, o processo de construção deste trabalho cinematográfico é apresentado. Nela encontram-se textos explicativos, esboços, telas que serviram como fonte de inspiração para as imagens apresentadas, o *script*, fotos, entre outros detalhes.

Cabe salientar que, embora esta obra bibliográfica sirva como uma valiosa fonte de consulta para esta pesquisa, ela não é objeto de análise. Apesar de o livro e o filme serem partes de um mesmo processo, as diferenças encontradas entre eles não permite, por exemplo, que o *script* e outros detalhes fílmicos sejam levados em consideração sem prévia consulta ao filme propriamente dito.

Na introdução de sua obra bibliográfica³⁹, o cineasta galês avalia as situações enfrentadas por Próspero e esboça a lista de conteúdos que explicariam as atitudes e os poderes superiores deste mago renascentista:

Haveria a necessidade, talvez, de serem livros sobre navegação e sobrevivência, de serem livros que ensinassem um estudioso de idade avançada a colonizar uma ilha, cultivá-la, dominar seus habitantes, identificar suas plantas e administrar suas feras. Haveria necessidade de serem livros que oferecessem consolo e aconselhassem a paciência e colocassem a glória do passado e o desânimo do presente em perspectiva. Livros que incentivassem a vingança. Vinte e quatro volumes devem ser suficientes para prover as informações necessárias – bestiários, um herbário, cosmografias, atlas, livros de astronomia, um livro sobre as linguagens, um livro sobre as utopias, um livro com contos de viajantes, um livro de jogos. Poderiam ter sido livros cuja aplicação imediata não era percebida – um livro de pornografia, um livro sobre os movimentos, um livro sobre o amor, um livro sobre as cores e um sobre Arquitetura e outras Músicas. Neste contexto, todos os vinte e quatro livros não só mantiveram Próspero e Miranda vivos, em plena saúde física e mental em sua ilha, mas também fizeram com que Prospero fosse tão poderoso a ponto de comandar os mortos e fazer de Netuno seu servo⁴⁰. (GREENAWAY, 1991, p. 9-12).

³⁸ O título do livro difere do título do filme que é **Prospero's Books: an adaptation of Shakespeare's The Tempest**.

³⁹ Para que as referências ao filme e ao livro não sejam confundidas, enfatizo que este trabalho segue as Normas para apresentação de Documentos Científicos da Universidade Federal do Paraná. Desta maneira, o filme será citado como (PROSPERO'S BOOKS, 1991), e a obra bibliográfica como (GREENAWAY, 1991, p. [n]).

⁴⁰ No original: "There would need perhaps to be books on navigation and survival, there would need to be books for an elderly scholar to learn how to colonize an island, farm it, subjugate its inhabitants, identify its plants and husband its wild beasts. There would need to be books to offer solace and advise patience and put past glory and present despondency into perspective. There would need to be books to encourage revenge. Twenty-four volumes might be enough to cover the information needed – bestiaries, a herbal, cosmographies, atlases, astronomies, a book of languages, a book of utopias, a book of travelers' tales, a book of games. There may have been books whose immediate practical

Como resultado desta reflexão, Greenaway definiu os vinte e quatro livros que compõem a biblioteca de Próspero. Seguindo a ordem apresentada pelo filme, estes volumes receberam títulos de acordo com a tabela abaixo:

	TÍTULO APRESENTADO NO FILME	TRADUÇÃO UTILIZADA POR ESTA PESQUISA ⁴¹
1	A Book of Water	Livro da Água
2	A Book of Mirrors	Livro dos Espelhos
3	A Memoria Technica called ARQUITECTURE and OTHER MUSIC	Memória Técnica de Arquitetura e outras Músicas
4	An Alphabetical Inventory of the Dead	Inventário dos Mortos
5	A Book of Colours	Livro das Cores
6	A Harsh Book of Geometry	Livro Rigoroso de Geometria
7	An Atlas belonging to Orpheus	Atlas de Orfeu
8	Vesalius's Lost "ANATOMY OF BIRTH"	Anatomia do Parto
9	A Primer of the Small Stars	Cartilha das Estrelas
10	A Book of Universal Cosmography	Livro da Cosmografia Universal
11	BOOK OF THE EARTH	Livro da Terra
12	END PLANTS	Livro das Plantas
13	The Book of Love	Livro do Amor
14	A Bestiary of Past, Present and Future Animals	Bestiário do Passado Presente e Futuro
15	A Book of Utopias	Livro das Utopias
16	A Book of Traveller's Tales	Livro de Contos dos Viajantes
17	Love of RUINS	Amor em Ruínas
18	The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae	Autobiografias de Semiramis e Pasiphae
19	The Ninety-Two Conceits of the Minotaur	Noventa e Duas Concepções do Minotauro
20	A Book of Motion	Livro do Movimento
21	A Book of Mithologies	Livro das Mitologias
22	A Book of Games	Livro dos Jogos
23	A Book of Thirty-Five Plays	Livro com trinta e cinco peças
24	A Play called "The Tempest"	Uma Peça Chamada A Tempestade

TABELA 3.1: Os livros de Próspero e a tradução de seus títulos⁴².

Os vinte e quatro livros imaginados por Greenaway são inseridos à medida que a ação se desenrola. Eles surgem sobre a tela principal, como uma tela sobre tela, e são apresentados por um narrador. A presença deste narrador foi determinante para que detalhes que não podem ser descritos por recursos visuais fossem informados para o espectador.

purpose was not fathomable – a pornography, a book of motion, a book of love, a book of colours and a book of 'Architecture and other Music'. In the event, all of the twenty-four volumes not only kept Prospero and Miranda alive, well and sane on their island but also made Prospero so powerful he could command the dead and make Neptune his servant."

⁴¹ Estas traduções serão sublinhadas no corpo de texto para que a identificação seja facilitada.

⁴² Esta tabela foi desenvolvida pela autora desta pesquisa.

A utilização dos recursos da Graphic Paintbox – uma espécie de caixa de pintura digital que une o modo eletrônico de se produzir imagens às canetas, pincéis e paletas tradicionalmente empregadas nas artes pictóricas (GREENAWAY, 1991, p. 28) – permitiu a produção de imagens bastante pessoais. Desta forma, as páginas dos livros que foram sobrepostas à tela principal ganharam movimento e cores diferenciadas, passando, em alguns casos, a compor o cenário do filme.

A apresentação de cada livro está vinculada a acontecimentos e temas presentes na história de **A tempestade**, desta maneira cada volume contextualiza e explica a trajetória de Próspero. Além disso, os vinte e quatro livros inseridos por Greenaway realizam um trabalho crítico minucioso no sentido de orientar o espectador a refletir sobre os artifícios técnicos utilizados na construção de universos ficcionais, sejam eles literários, teatrais ou cinematográficos.

Para que a análise dos conteúdos dos livros inseridos em **Prospero's Books** seja realizada de forma adequada é importante compreender a estrutura fílmica proposta por Greenaway e o momento da inserção de cada livro. Como já foi exposto no primeiro capítulo desta dissertação, a estrutura de **A tempestade** é normalmente descrita por meio da divisão em cinco atos. Na adaptação de Greenaway, no entanto, o enredo passa a ser dividido em: passado, presente e futuro. Esta estrutura fílmica não se preocupa em fornecer espaços de tempo equivalentes, mas é norteadada pelos acontecimentos do enredo.

Para que a compreensão da estrutura descrita no parágrafo anterior possa ser visualizada de maneira clara, uma nova tabela foi desenvolvida. Na primeira coluna está a divisão tradicional de **A tempestade**, a segunda coluna traz a estrutura temporal de **Prospero's Books** e a terceira coluna indica o momento aproximado em que os vinte e quatro livros foram inseridos:

DIVISÃO TRADICIONAL DE A TEMPESTADE EM 5 ATOS		DIVISÃO DE PROSPERO'S BOOKS	DISTRIBUIÇÃO DOS LIVROS EM PROSPERO'S BOOKS .		
ATO I	Cena I	P A S S A D O	1 - Água 2 - Espelhos 3 - Arquitetura		
	Cena II		4 - Inventário dos Mortos 5 - Cores 6 - Geometria 7 - Atlas de Orfeu 8 - Anatomia do Parto 9 - Cartilha das Estrelas 10 - Cosmografia 11 - Terra		
ATO II	Cena I		P R E S E N T E	12 - Plantas 13 - Amor	
	Cena II			14 - Bestiário 15 - Utopias 16 - Contos dos Viajantes	
ATO III	Cena I			S E N T E	
	Cena II				17- Amor em Ruínas
	Cena III				
ATO IV	Cena I			T E	18 - Semiramis e Pasiphae 19 - Minotauro 20 - Movimento 21 - Mitologias
ATO V	Cena I		FUTURO	22 - Jogos 23 - Trinta e Cinco Peças 24 - A tempestade	

TABELA 3.2: Estruturas de **A tempestade** e **Prospero's Books**⁴³.

Os acontecimentos do enredo que determinam a passagem do tempo na estrutura fílmica são bem definidos. O presente se inicia quando Miranda conhece Ferdinando e o futuro chega quando Próspero se sente pronto a perdoar seus inimigos e retomar seu ducado.

Na próxima seção será realizada a análise detalhada de cada livro inserido em **Prospero's Books**. É interessante destacar que os livros, como já foi observado anteriormente, formam contextos e comentários que extrapolam o universo dramático e fílmico. Eles funcionam como um recurso crítico multidirecionado, como um conjunto de espelhos que reflete literatura, teatro, cinema, pintura, dança, ópera, tecnologia e a história crítica e literária de **A tempestade**.

⁴³ Esta tabela foi desenvolvida pela autora desta pesquisa.

3.3 VINTE E QUATRO LIVROS DE SIGNIFICADOS SEM FIM

A análise dos vinte e quatro livros apresentados durante a projeção de **Prospero's Books** será dividida em cinco partes denominadas:

1. Água, espelhos e papel: artifícios de um cineasta.
2. Um filme do passado.
3. A ilusão do presente.
4. Os jogos de Greenaway.
5. Dualidade confirmada.

3.4.1 Água, espelhos e papel: artifícios de um cineasta

A imagem inicial de **Prospero's Books** prenuncia o primeiro livro que será apresentado ao espectador e antecipa a sua centralidade como desencadeador da história que será assistida. Gotas de água, em *close-up*⁴⁴, caem uma atrás da outra em ritmo regular. Há uma alternância entre um fundo preto, a gota caindo e os créditos iniciais. Surge uma mão que escreve os versos que justificam e explicam a obra que se inicia:

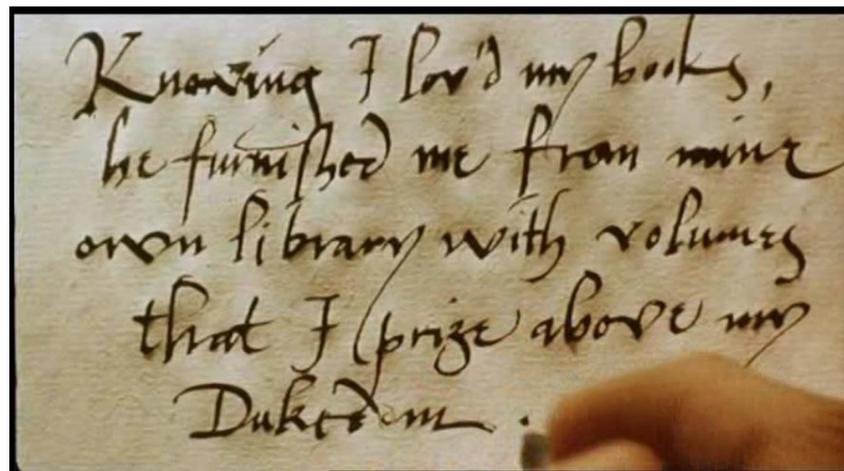


FIGURA 3.6: Texto de **A tempestade** em composição.

⁴⁴ Também denominado *extreme close-up*, ocorre quando o sujeito enquadrado pela câmera preenche a tela; esta técnica pode ser usada com objetos e, assim, sugerir que este objeto terá uma função importante no desenvolvimento da narrativa (HAYWARD, 2006, p. 311). Geralmente, o *close-up* tem um valor simbólico que se deve, normalmente, a sua recorrência durante o filme (ibid., p. 311).

Na sequência da escritura dos versos acima, há a queda de mais uma gota de água e, então, surge o primeiro livro: o Livro da Água. De acordo com a descrição oferecida pela obra, este volume é:

Um livro com capa à prova d'água que perdeu sua cor devido ao contato intenso com água. É cheio de desenhos investigativos e textos exploratórios escritos sobre papéis de diversas espessuras. Existem desenhos de tudo o que pode se associar a água – mares, tempestades, córregos, canais, naufrágios, enchentes e lágrimas. Quando as páginas são viradas, surgem ondas turbulentas e tempestades orográficas. Rios e cachoeiras correm e borbulham. Planos de mecanismos hidráulicos e mapas de previsão do tempo piscam com setas, símbolos e diagramas que se agitam. Os desenhos são todos feitos pela mesma mão, encadernados em um livro pelo rei da França em Amboise e comprado pelos Duques Milanese como presente de casamento para Próspero^{45, 46}. (PROSPERO'S BOOKS, 1991)

Este livro representa o início do plano de vingança de Próspero. É por intermédio de seu conteúdo que o Duque exilado provoca a tempestade que traz seus inimigos à ilha. As associações sugeridas em sua apresentação deste livro - “mares, tempestades, córregos, canais, naufrágios, enchentes e lágrimas” – são bastante significativas, pois apontam para elementos centrais ao desenvolvimento da ação. Enquanto os mares, as tempestades e os naufrágios se relacionam de forma bastante óbvia com a ideia de uma tempestade, os córregos, os canais e as enchentes dão conta da impotência humana diante das forças da natureza. No caso específico dos naufrágios de **A tempestade**, estas associações representam a impotência de todos diante dos planos de Próspero. As lágrimas, por sua vez, refletem a tragédia pessoal de cada personagem envolvido nesta trama.

⁴⁵ No original: “A waterproof-covered book which has lost its color by much contact with water. It is full of investigative drawings and exploratory text written on many different thicknesses of paper. There are drawings of every conceivable watery association – seas, tempests, streams, canals, shipwrecks, floods and tears. As the pages are turned, there are rippling waves and slanting storms. Rivers and cataracts flow and bubble. Plans of hydraulic machinery and maps of weather-forecasting flicker with arrows, symbols and agitated diagrams. The drawings are all made by the same hand, bound into a book by the king of France at Amboise and bought by the Milanese Dukes to give to Prospero as a wedding.”

⁴⁶ As descrições dos livros criados por Greenaway são transcritas neste trabalho a partir do material fílmico. As descrições apresentadas no roteiro **Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest** (1991) são utilizadas apenas quando o filme não as fornece. Quando este fato ocorre, ele é mencionado no texto desta dissertação.

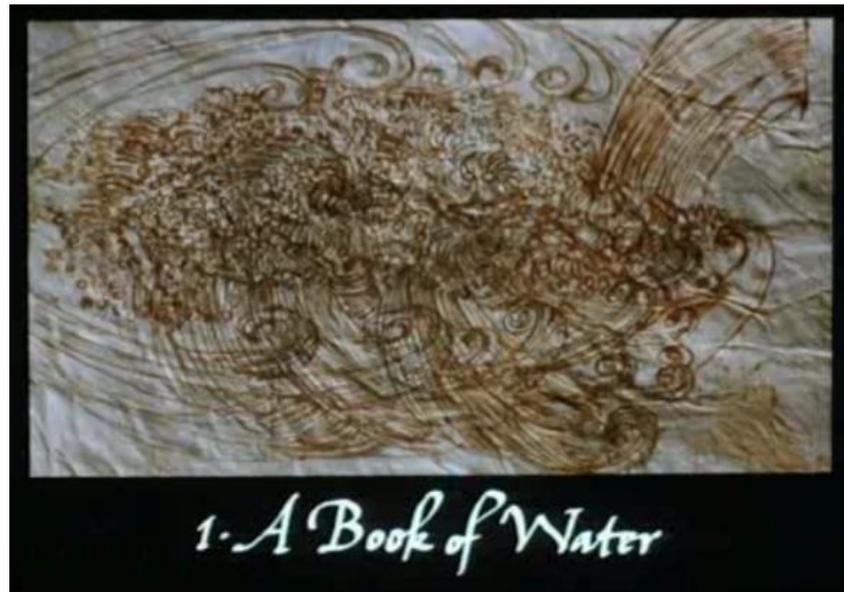


FIGURA 3.7: Livro da Água

É interessante observar que, a partir da apresentação deste livro, elementos que se associam à água passam a povoar a cena gradativamente, em um movimento de intensificação dramática. Depois da gota d'água sempre acompanhada pelo barulho de sua queda, visualizam-se a tinta para a pena e a piscina, escuta-se o primeiro trovão, e surgem barcos, reflexos de água na parte superior da construção que abriga a cena, chuva – tanto artificial quanto natural - e a urina de Ariel.

A acentuada interação entre sons, música e imagem anuncia um projeto ousado que se estende para além da história de **A tempestade**. Se a peça já apresentava características reflexivas bastante definidas no que concerne ao fazer teatral, Greenaway as intensifica construindo uma tempestade crítica que se dá em paralelo aos eventos da obra shakespeariana. **Prospero's Books** traz para a superfície elementos que compõem não só a criação teatral, mas a criação literária e a criação cinematográfica.

A água associada à tinta para a pena, à piscina, aos barcos, à chuva artificial e à urina de Ariel constitui o primeiro indício da concepção artística que determina esta adaptação. Além de ser o elemento básico para o surgimento da tempestade, a água associada à tinta dá vida à ilusão artística por meio da escritura, da criação literária. No exato momento em que a descrição do Livro da Água fala sobre a existência de desenhos sobre todo tipo de associação com a água, surge na tela a

imagem de um tinteiro transparente contendo um líquido azul, aguado (talvez propositalmente mais dissolvido do que tinta) e uma ponta de caneta de pena que é mergulhada nele. Esta associação explícita entre água e tinta estabelece o percurso entre água, tinta e texto que subjaz a toda a obra que se inicia, pois o texto produzido em cena rege toda a ação que se desenrola na tela.

De acordo com o teórico de cinema Christian Metz (1931-1993), em seu trabalho **Impersonal Enunciation, or the Place of Film** (1991) (**L'énonciation impersonnelle, ou le site du film**), a presença de um texto dramático dentro de um filme pode ser considerada como uma das variantes do filme dentro do filme ou, em termos mais específicos, um *mise en abyme* (METZ, 2010, p. 366). Este termo heráldico que originalmente designava um escudo que possuía em seu centro uma réplica em miniatura de si mesmo, passou a ser utilizado, inicialmente, por André Gide para descrever a mesma técnica presente nas narrativas literárias (SIM, 2001, p. 318). Atualmente, a expressão *mise en abyme* é utilizada, de maneira geral, para descrever a autorreflexividade e a auto-consciência ficcional (ibid., p. 318). No caso do cinema, o *mise en abyme* se configura como um instrumento de enunciação fílmica, uma estratégia que expõe os artifícios ficcionais empregados na construção cinematográfica (METZ, 2010, p. 355).

Com vistas ao que é descrito acima, conclui-se que a escritura de **A tempestade** em **Prospero's Books** é um *mise en abyme* que assume o centro da proposta reflexiva de Peter Greenaway e se prolonga durante toda a projeção deste filme, sendo multiplicada visualmente por meio da presença constante de telas sobrepostas à tela principal. A utilização de tela sobre tela será discutida em maiores detalhes nas próximas páginas.

Ainda, com relação ao Livro da Água, é relevante notar que a água associada à piscina, aos barcos e à chuva artificial lembra ao espectador as convenções do trabalho de captura cinematográfica. Um barquinho filmado em *close-up* sobre a água de uma piscina, agitada pela mão de um técnico, gera a ilusão de se observar uma grande embarcação sobre um mar revolto. A chuva artificial é um lembrete explícito dos artifícios empregados na criação de imagens fílmicas e confirma a estética anti-ilusionista sugerida pelos elementos que a antecederam. A urina de Ariel sobre o barquinho, representando a invocação mágica

da tempestade, tem sua artificialidade ressaltada pelo exagero de urina liberado sobre o barco.

Obviamente, a escolha de Peter Greenaway em utilizar urina como tempestade na adaptação de um texto shakespeariano provocou comentários negativos. Kenneth Sprague Rothwell (1921-2010) comenta em sua obra **A History of Shakespeare on Screen: a Century of Film and Television** (2001) que alguns críticos chegaram a sugerir que a cena era um caso de pornografia infantil (ROTHWELL, 2001, p. 210). Antes de propor julgamentos precipitados, é importante observar que a nudez de Ariel, bem como o ato de urinar sobre o barquinho, não está vinculada a uma atitude sexual, mas a um momento chave no plano de vingança de Próspero. Próspero e Ariel pregam uma grande peça sobre aqueles que estão na embarcação. O mago e seu ajudante se divertem com a tempestade fictícia que criam. Ao urinar sobre o barquinho, Ariel é tomado por gargalhadas como em uma brincadeira de criança. Uma brincadeira de faz de conta que lembra aos espectadores os artifícios artísticos da literatura, do teatro e do cinema.

Está quase tudo pronto para que a tempestade se inicie. Antes, como complemento ao Livro da Água, surge o Livro de Espelhos. Sua descrição é fundamental para uma obra que nasce e gira em torno dos livros que acompanham o trajeto dramático de Próspero:

Encadernado em um pano de ouro e bastante pesado, este livro possui aproximadamente oitenta páginas de espelhos brilhantes; alguns opacos, alguns translúcidos, alguns feitos em papel prateado, protegidos por uma fina camada de mercúrio que rolará para fora da página se não for tratada cautelosamente. Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor como ele seria em um ano, como ele seria se fosse uma criança, um monstro, ou um anjo.⁴⁷ (PROSPERO, 1991).

A descrição do Livro dos Espelhos e sua inserção na parte inicial do filme sugere um posicionamento teórico, uma orientação crítica similar àquela encontrada nos escritos de Umberto Eco no que diz respeito ao papel do leitor na obra de ficção. Em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, Eco afirma que “todo texto é uma

⁴⁷ No original: “Bound in a gold cloth and very heavy, this book has some eighty shining mirrored pages; some opaque, some translucent, some manufactured with silvered papers, covered in a film of Mercury that will roll off the page unless treated cautiously. Some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he would be in a year’s time, as he would be if he were a child, a monster, or an angel.”

máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1999, p. 9). Nesta perspectiva, o leitor não é somente um componente decisivo no processo de se contar uma história, mas o elemento central da história contada.

Os espelhos opacos, os translúcidos e aqueles com papéis prateados podem estar associados às diferentes maneiras com as quais os livros envolvem seus leitores, às várias instruções, dadas passo a passo no jogo entre autor e leitor, um jogo em que o leitor pode inventar suas próprias regras, pois sempre há a possibilidade de se construir novas interpretações. De acordo com Umberto Eco (1999, p. 14), “não existe lei que determine como [os leitores] devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto”.

A capacidade deste livro de refletir seu leitor em diferentes momentos do tempo e em diversas formas, pode ser considerada um comentário crítico que não se restringe a este volume especificamente, mas se estende a todos os livros, inclusive ao livro que carrega consigo o texto de **A tempestade**. Neste sentido, é possível inferir que Greenaway ressalta a liberdade interpretativa do leitor e, como consequência, a sua própria liberdade como adaptador de uma peça canônica.

É interessante observar a maneira como o Livro dos Espelhos complementa o Livro da Água. A água é um elemento que, em determinadas circunstâncias, possui a propriedade de refletir como um espelho. Entretanto, nesta adaptação, Próspero necessita de um espelho emoldurado para projetar seu drama, pois, como será apresentado no Capítulo 4, Próspero pode também ser interpretado como um cineasta em **Prospero's Books**. O Livro dos Espelhos torna possível a multiplicação dos espelhos, por meio dos quais o mago pode controlar todos os seres que habitam e visitam sua ilha.

A relação estreita com a água é comprovada pelo modo como o primeiro espelho surge em cena. Próspero se encontra na piscina prestes a comandar a tempestade e, então, de dentro da água emerge um grande espelho retangular, onde já começam a se alternar e se misturar imagens do ex-duque e imagens dos tripulantes encurralados no mar pela tempestade que se anuncia.



FIGURA 3.8: *Mise en abyme*.

A imagem acima propõe uma clara equivalência entre o espelho e a tela do cinema. Próspero não apenas assiste ao drama que cria, mas observa a si mesmo enquanto o cria. Esta equivalência determina a inclusão da tela no enredo que está sendo contado, na diegese⁴⁸, ou, nos termos propostos por Christian Metz (2010, p. 350), esta equivalência promove a diegetização do aparato. Segundo METZ, a tela interior se torna um elemento diegetizado do aparato na medida em que é motivada pelo enredo e passa a fazer parte dele (ibid., p.351). É justamente pela necessidade de ser um elemento interno à diegese que faz com que esta segunda tela assuma a forma de um objeto do dia a dia como, por exemplo, uma janela, um binóculo (ibid., p. 351), ou no caso de **Prospero's Books**, os espelhos e as molduras.

A relação entre tela do cinema e espelho é sugerida já na primeira metade do século XX, por volta de 1930, quando teóricos tentavam determinar a “essência do cinema”. Nesta época, duas perspectivas se sobressaíram e se opuseram. De um lado, os teóricos realistas, influenciados pela estética que antecedeu ao advento cinematográfico e trazia na sua bagagem expressões como: “espelho da natureza” e “espelho que passeia pela rua” (STAM, 2009, p. 91). Estes consideravam o cinema um objeto artístico e social, capaz de refletir confiavelmente o cotidiano (ibid., p. 91).

⁴⁸ No *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie retomam a interpretação de Metz de diegese como sendo “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado. O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese.” (AUMONT & MARIE, 2006, p. 78)

De outro lado, estavam os teóricos “formativos” que pensavam a especificidade artística do cinema como sua capacidade de divergir da realidade e se diferenciar do teatro e da literatura (ibid., p. 91). Nesta segunda perspectiva, a arte cinematográfica devia mostrar sua intervenção na realidade, expondo suas diferenças (ibid., p. 91).

Neste sentido, ao se realizar uma aproximação entre espelho e tela do cinema é legítimo depreender que o Livro dos Espelhos anuncia um cinema para o qual a “realidade” não basta. É verdade que “alguns espelhos simplesmente refletem o leitor”, mas outros refletem este leitor/espectador mais velho, mais novo, como “um monstro, ou um anjo” (PROSPERO’S BOOKS, 1991). A noção de que os recursos cinematográficos podem criar um número infinito de novas imagens e realidades parece estar intencionalmente instalada neste volume.

Antes de prosseguir na análise do Livro dos Espelhos, é relevante compreender que o termo “tela” além de designar o aparato para projeção de filmes, transformou-se historicamente e adquiriu um sentido adicional. Hoje, quando se fala em tela, pensa-se no cinema com um todo. Quando se fala, por exemplo, “Greenaway adaptou uma peça para a tela”, logo se entende que o termo diz respeito ao cinema. De acordo com METZ (2010, p. 351), a tela está na imaginação de todos quando o assunto é cinema, pois ela marca a lugar do filme, o local onde tudo acontece (ibid., p. 351). É a partir deste objeto retangular, tradicionalmente preso na frente dos espectadores, que se dá a recepção, a percepção do universo fílmico.

Para entender como se dá a percepção do filme a partir da tela, Christian Metz buscou auxílio nas teorias psicanalíticas, principalmente no aporte teórico desenvolvido por Jacques Lacan (1901-1981). Em sua obra **O significativo imaginário: psicanálise e cinema** (1977), no capítulo intitulado “Identificação, espelho”, Metz propõe uma analogia entre o processo de identificação que envolve o espectador frente à tela e o processo de identificação do bebê humano frente ao espelho como foi descrito por Lacan em 1936, durante uma conferência na **Sociedade Psicanalítica de Paris**.

O “estádio do espelho”, também conhecido como “fase do espelho”, trata do processo que leva as crianças, entre seis e oito meses, a se reconhecerem frente ao espelho. Por meio deste reconhecimento, a criança percebe a totalidade de seu corpo na imagem e, gradualmente, toma consciência de si como uma entidade

(LEMAIRE, 1977, 176). O “estádio do espelho” pode ser descrito em três etapas. Primeiro, a criança no colo de um adulto frente ao espelho confunde reflexo e realidade e tenta ver quem está atrás do espelho (ibid., p. 176). Nesta primeira etapa, a criança não discerne a imagem do adulto e sua própria imagem. A seguir, a criança compreende o que é uma imagem e entende que o reflexo no espelho não é um ser real (ibid., p. 176). Finalmente, a criança percebe a imagem de si e a imagem do outro (ibid., p. 176).

Para Lacan, o “estádio do espelho” é “a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” (LACAN, 1998, p. 97). A “forma primordial” a que Lacan se refere diz respeito à imagem de si mesmo antes da identificação com o outro e antes que a linguagem entre em jogo.

O processo psíquico envolvido neste momento do desenvolvimento humano, segundo Michel Plon e Elisabeth Roudinesco, não participa de uma fase definida da vida e não necessita, de fato, de um espelho (PLON & RODINESCO, 1998, p. 194). Esta fase se transforma “numa operação psíquica, ou até ontológica, pela qual o ser humano se constitui numa identificação com seu semelhante” (ibid., p. 194). Neste sentido, considerando o período de uma vida, a imagem que o “espelho” de Lacan reflete está em constante movimento, apresentando formas bastante diversas, por exemplo: nós mesmos, crianças, idosos, monstros e anjos – como é descrito no Livro dos Espelhos.

No que concerne à experiência da ficção, é relevante retomar a segunda etapa do “estádio do espelho”, quando o bebê percebe sua imagem e se dá conta de que ela não é real, mas um reflexo de si. A partir desta descrição, é possível afirmar que a consciência da ficção participa de maneira decisiva da estruturação do eu e da percepção do outro, seja este real ou ficcional.

A aproximação entre cinema e psicanálise ocorreu gradualmente como resultado do deslocamento de interesse da “linguagem e da estrutura cinematográficas para os ‘efeitos subjetivos’ produzidos pelo dispositivo cinematográfico” (STAM, 2009, p. 182). Quarenta e um anos após a primeira palestra sobre o “estádio do espelho”, Metz encontrou nesta construção psicanalítica substrato para explicar o processo de identificação do espectador no cinema. De

acordo com Metz, o cinema demanda um processo de percepção real, enquanto não há de fato um objeto real a ser percebido, mas “a sua sombra, o seu fantasma, o seu duplo, a sua réplica numa nova espécie de espelho” (METZ, 1980, p.55).

Metz reconhece que a tela do cinema consegue refletir tudo, menos o espectador e que, neste ponto, a proposta de Lacan se torna incompatível com sua empreitada, por isso afirma: “num determinado sítio, o espelho transforma-se bruscamente em vidro sem banho de estanho” (METZ, 1980, p. 55). Apesar de admitir a impossibilidade da presença do espectador, Metz encontra no processo psíquico envolvido no *estágio do espelho* a explicação que procura. Como a construção do “eu” e a compreensão do mundo se dá por meio do contato com o outro, sendo que este outro representa uma entidade instável, em constante transformação, Metz afirma:

(...) o que torna possível a ausência do espectador na tela – ou melhor, o desenrolar intelegível do filme apesar desta ausência – é o fato de o espectador já ter conhecido a experiência do espelho (do verdadeiro), e, por conseguinte, ser capaz de constituir um mundo de objetos sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro. (METZ, 1980, p. 56)

Ao apresentar o jogo entre realidade e ficção, a experiência do espelho – e, obviamente, sua superação – propicia ao ser humano uma experiência cinematográfica plena. Apesar de estar consciente do caráter ficcional do cinema, o espectador embarca na ilusão fílmica, utilizando o conhecimento de si para compreender o outro.

Estas considerações teóricas sobre a relação entre tela e espelho podem ser observadas na Figura 3.8, que mostra o espelho que se transforma na tela, na qual Próspero assiste ao naufrágio de seus inimigos. Um observador atento, no entanto, perceberá que Próspero também tem sua imagem refletida no canto direito do aparato. Neste espelho/tela, vemos a mistura entre realidade e ficção, pois Próspero observa os efeitos da falsa tempestade que criou. Neste sentido, Greenaway mostra um cinema que não é apenas o “espelho da natureza”, mas um cinema capaz de alterar a realidade, de se mostrar como ficção, um cinema capaz de exacerbar e transformar o modo de fazer ficção.

Ao propor um cinema que intervém na realidade, Greenaway demonstra o impossível. Se para Metz, o cinema pode tudo menos refletir o espectador, para o

cineasta inglês isto parece ser uma questão de ponto de vista, pois a tela que traz o naufrágio é também capaz de refletir o espectador, neste caso: Próspero. Em certa medida, na figura 3.8, Próspero reflete o espectador que olha para a tela enquanto **Prospero's Books** é projetado. Neste sentido, parece coerente afirmar que Greenaway retoma a discussão sobre o processo de identificação do espectador no cinema. A imagem fílmica, neste momento, sintetiza os esforços teóricos de Christian Metz. A presença do reflexo de Próspero na tela em que se vê o “filme” do naufrágio só é possível pela concepção cinematográfica envolvida, pois a tela de projeção é, também, um espelho.

No parágrafo anterior, ao descrever a figura 3.8, foi dito que Próspero reflete o espectador que olha para a tela durante a projeção. Esta construção imagética repete o *mise en abyme*⁴⁹ iniciado pela escritura da peça no filme. O espelho de Próspero e a tela de Greenaway produzem exatamente o mesmo efeito. Esta imagem, no entanto, só é possível devido à sobreposição de imagens por meio do recurso da tela sobre tela, um artifício que é intensamente utilizado por Peter Greenaway ao longo de **Prospero's Books**.

A moldura dentro de uma moldura, do inglês *frame within a frame*, em um filme pode ser caracterizada de diversas maneiras. Qualquer tipo de moldura – porta, janela, arcos, cortinas presas na lateral, um para-brisa, entre outros – quando enquadrada pelo retângulo da tela do cinema pode ser considerada uma tela sobre tela (METZ, 2010, p. 348). A utilização desta técnica por Greenaway é fundamental na concretização de uma construção cinematográfica que não pretende se mostrar como realidade, mas como ficção. Para este cineasta, o constante enquadramento e reenquadramento se torna uma espécie de texto por si, um tema recorrente que lembra ao espectador que tudo é ilusão encaixada em um retângulo, em uma moldura, na tela do cinema (GREENAWAY, 1991, p. 12).

Até aqui foram analisados dois dos vinte e quatro livros apresentados durante a projeção de **Prospero's Books**. Esta pequena parcela fílmica traz ao espectador uma espécie de orientação teórica para que se possa compreender e acompanhar as manobras utilizadas nesta adaptação. Neste sentido, é essencial

⁴⁹ Grosso modo, no contexto fílmico, toda sobreposição de telas pode ser considerada um *mise en abyme*, sem que a segunda tela precise condensar ou representar os conteúdos da primeira (METZ, 2010, p. 350). A ampliação do espaço cinematográfico por meio da segunda tela traz, por si, o aparato cinematográfico ao centro da significação.

observar que o Livro da Água e o Livro dos Espelhos são apresentados sob os créditos iniciais da obra. Mundo *diegético* e mundo *extradiegético* se misturam prenunciando o encontro entre a história de *A tempestade* e o trabalho crítico de *Prospero's Books*. Agora tudo está pronto para que se inicie a grande tempestade.

Próspero, vestindo uma capa vermelha, caminha entre páginas dispersas pelo vento e parece procurar alguma informação. Ele atravessa a biblioteca onde se localiza a sala de estudos de Shakespeare. O criador se diferencia de seu personagem por estar vestindo uma capa azul. A travessia deste grande salão é acompanhada por uma câmera que realiza um *travelling*⁵⁰ e inclui no mesmo enquadramento Shakespeare e Próspero.



FIGURA 3.9: Próspero e Shakespeare.

Como é revelado pela figura 3.9, a ideia de que **Prospero's Books** possui dois protagonistas é construída gradualmente. Primeiro, há a impressão de que Próspero escreve e atua, pois Gielgud aparece nestas duas funções em cenas distintas. A partir da cena retratada na figura 3.9 a divisão é clara, dois personagens são representados pelo mesmo ator.

É importante perceber que a intenção deliberada de identificar autor e protagonista não é construída por meio de palavras, mas por imagens. Neste sentido, Greenaway utiliza as características do meio cinematográfico para que sua concepção fílmica se estabeleça sem que haja necessidade de modificar o texto shakespeariano.

⁵⁰ O travelling shot (também conhecido como tracking ou dollying shot) é um dos movimentos da câmera, ele é caracterizado pela translação de seu eixo. (AUMONT & MARIE, 2006, p. 201)

Próspero segue sua busca por informações, pára em alguns livros até ocorrer a projeção do volume denominado Memória Técnica chamada Arquitetura e outras Músicas. A descrição fornecida para este volume é:

Quando as páginas deste livro são abertas, projetos e diagramas brotam completamente formados. Há modelos definitivos de construções que são constantemente obscurecidas pelas sombras de nuvens que se movem. Luzes piscam em paisagens urbanas noturnas e música é tocada nos salões e torres⁵¹. (PROSPERO'S BOOKS, 1991).

Este volume assume explicitamente uma função cotidiana consagrada aos livros em geral, a preservação da memória. Recebendo em seu título a designação de “memória técnica”, este livro assume o papel de um instrumento que viabiliza a expansão da memória. O funcionamento de uma memória técnica, ou mnemônica, se dá por meio de processos associativos que possibilitam a recuperação de informações detalhadas que, em outra situação estariam perdidas (MNEUMONIC).

Este volume traz à misteriosa ilha um pouco do mundo renascentista que Próspero conheceu em Milão. Trata-se de um compêndio de modelos de construções que surge no momento em que a ação fílmica se expande para além da sala de banho e da biblioteca. Os modelos tridimensionais que surgem à medida que as páginas são folheadas ganham vida, tornam-se cena e cenário de **Prospero's Books**.

As figuras a seguir ilustram o processo imagético que se dá no percurso entre modelo emergindo do livro até a concretização do cenário. A figura 3.10 mostra o modelo tridimensional que brota das páginas. Na figura 3.11, há uma mescla entre modelo e construção, uma espécie de retrato da transformação, da materialização do cenário. A figura 3.12 exhibe o resultado final da manobra fílmica, Próspero desce as escadas de sua morada.

⁵¹ No original: “When the pages are opened in this book, plans and diagrams spring up fully-formed. There are definitive models of buildings constantly shaded by moving cloud-shadow. Lights flicker in nocturnal urban landscapes and music is played in the halls and towers.”



FIGURA 3.10: Modelo tridimensional.



FIGURA 3.11: Exposição dupla.



FIGURA 3.12: Construção materializada.

Seguindo a proposta reflexiva, a transformação do modelo tridimensional em cenário traz à tela, mais uma vez, o comentário sobre a natureza do cinema. Assim como a cena de um barco sob a tempestade pode ser construída ao se filmar em *close-up* um barquinho de madeira sobre a água de uma piscina, grandes construções podem ser incorporadas à cena sem a necessidade de se mover um só tijolo. O apelo de Greenaway para que se reconheça o cinema como ilusão é intenso. Cada elemento de **Prospero's Books**, cada técnica empregada reforça o seu objetivo de lembrar ao espectador que cinema não é realidade, mas ilusão.

A confrontação entre realidade e ilusão caracteriza o que Linda Hutcheon, na obra **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**, denominou o *paradoxo metafictional* (HUTCHEON, 1980, p. 5), pois, ao invés de se afastar da tradição mimética, o filme reflexivo expõe as convenções cinematográficas que o compõe, os processos reais que sustentam a ilusão. Neste contexto, o cinema só consegue se mostrar como ilusão quando impõe o reconhecimento dos elementos e processos reais que o caracterizam.

Embora o recurso da tela sobre tela não seja explicitamente utilizado nesta cena de transformação do modelo para o cenário, a figura 3.11 revela uma espécie de tela sobre tela implícita. Nela observa-se uma mistura entre a imagem do modelo e a imagem de sua materialização em cena, há a projeção de duas telas ao mesmo tempo. Este tipo de construção cinematográfica é denominada “dupla exposição” e representa, paradoxalmente, a evolução extrema das telas secundárias e sua negação, pois duas imagens convivem sem a necessidade da moldura, do recorte (METZ, 2010, p. 353).

No contexto de **Prospero's Books**, a “dupla exposição” reforça o caráter anti-ilusionista da obra, pois, além de exercer um papel chave na compreensão de que os modelos dão origem ao cenário, ela proporciona uma apresentação imagética que se distancia da realidade. Apesar da ausência de molduras, a composição do material cinematográfico traz em si a impossibilidade do real.

3.3.2 Um filme do passado

A Cena 2 do Ato 1 de **A tempestade** é constituída centralmente pelo relato de acontecimentos do passado. Próspero conta a Miranda os eventos que determinaram a perda do trono de Milão e o conseqüente exílio. Além disso, o ex-duque relembra o passado terrível de Ariel nas mãos de Sycorax, a mãe de Caliban. Em **Prospero's Books**, a retomada do passado é tematizada pela apresentação de oito livros: O Inventário dos Mortos, o Livro das Cores, o Livro Avançado de Geometria, o Atlas de Orfeu, a Anatomia do Parto, a Cartilha das Estrelas, o Livro de Cosmografia Universal, e o Livro da Terra. Esta seqüência de livros parece ter a função primordial de preencher algumas lacunas interpretativas deixadas pelo texto shakespeariano.

A tempestade não explica a ausência da mãe de Miranda, nem mesmo concede um nome a ela. Além disso, a peça pouco revela sobre a relação entre Próspero e sua esposa. No que concerne à viagem até a ilha encantada, o texto não fornece informações de como Próspero conseguiu sobreviver em um barco pequeno até aportar em terra firme. Todas estas dúvidas tradicionais em relação à ação de **A tempestade** parecem ser abordadas por Greenaway por meio dos livros inseridos neste trecho em que o protagonista retoma o passado.

Quando Próspero inicia o relato do passado, espíritos seguram uma moldura onde são projetadas cenas da família em Milão há pelo menos doze anos, um *flashback*⁵²:

⁵² “Artifício da narrativa dramática que consiste na apresentação de acontecimentos pertencentes ao passado dos personagens. O objetivo do *flashback* é tornar conhecida uma ação anterior, ou seja, informar sobre acontecimentos ocorridos antes do início da peça [ou filme].” (VASCONCELLOS, 2010, p.118)



FIGURA 3.13: Moldura sustentada por espíritos.

Assim que Próspero fala sobre a mãe de Miranda uma tela com a imagem do quarto livro surge sobreposta: o Inventário dos Mortos. Este volume é descrito como: “(...) um volume fúnebre. Ele contém o nome de todos os mortos que viveram na terra. O primeiro nome é Adão e o último é Susannah, a esposa de Próspero.⁵³” (PROSPERO’S BOOKS, 1991). Próspero e Miranda assistem ao passado como se fosse um filme pois seu vínculo com a realidade foi desfeito pelo tempo e pela falta de Susannah. Com este inventário, Greenaway assume que a mãe de Miranda morreu e que ela se chamava Susannah.

A presença do *flashback* como um filme traz considerações importantes para esta análise. Novamente, há a presença da tela sobre tela, neste caso uma moldura, talvez um espelho, onde é projetado o relato de Próspero. Mais uma vez o cineasta coloca seus espectadores frente ao maquinário da ilusão cinematográfica. Mais uma vez, Próspero projeta seu enredo, pois este relato do passado está envolvido por seu ponto de vista, por suas intenções revanchistas. Desta maneira, assim como **Prospero’s Books** é uma obra de ficção para seus espectadores reais (“de carne e osso”), o passado retratado como um filme também representa para Próspero e Miranda um jogo ficcional. Por este viés, o “inventário dos mortos” inicia um movimento que culmina em um novo espelhamento, em um novo *mise en abyme*, configurado por um filme dentro do filme.

A câmera se afasta, deixa à mostra a moldura que é sustentada por espíritos. Próspero prossegue em seu relato quando surge o Livro das Cores. Este

⁵³ No original: “This is a funeral volume. It contains all the names of the dead who have lived on earth. The first name is Adam and the last is Susannah, Prospero’s wife”.

volume é descrito como: “(...) um grande livro encadernado com seda moiré. As trezentas páginas cobrem o espectro de cores em tons finamente diferenciados que saem do preto e voltam ao preto novamente⁵⁴.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991). A leitura deste livro se mostra bastante similar à experiência de assistir a um filme no cinema. Em ambos os casos, o processo se inicia com a cor preta e retorna a ela. Ou seja, o livro parte da cor preta e, por diferenças mínimas de tonalidade, apresenta todas as cores possíveis até se chegar ao preto novamente. O cinema faz uso tradicionalmente de uma sala escura, preta, para que a projeção trabalhe com um imenso número de cores e tonalidades até se chegar ao fim do filme, quando a sala volta a ser escura até que as luzes do ambiente se acendam.

A descrição e a imagem do Livro das Cores corroboram para que se interprete este livro como uma metáfora para o cinema, pois as cores não são apresentadas de maneira estática, mas em um movimento intenso de transformação de tonalidades. Nesta perspectiva, Greenaway demonstra a centralidade das cores e de seu movimento na constituição das imagens fílmicas. Ora, se a essência do cinema está no movimento das imagens, como o termo *moving images* (imagens em movimento) sugere, este livro não só responde pelo modo como Próspero recria o passado como um filme, mas chama a atenção para como Próspero escolhe as cores com as quais irá reconstruir seu passado. Distante de ser um relato objetivo, Próspero reconta seu passado sob sua perspectiva; na verdade, este é o único ponto de vista disponível para os leitores e ou espectadores.

O livro seguinte, o Livro Rigoroso de Geometria – descrito como: “Este é um livro grosso, marrom, com capa de couro cravejada com números de ouro. As páginas piscam com números logarítmicos. Ângulos são medidos com pêndulos com pontas metálicas pontiagudas ativadas por ímãs⁵⁵.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991) – surge contextualizando um momento histórico em que o desenvolvimento científico e o consequente aumento da crença nas ciências da razão foram centrais para um novo modo de se compreender o mundo (HENRY, 2002, p. 1). Este volume é projetado quando Próspero relata a maneira como seu irmão Antônio o traiu. A

⁵⁴ No original: This is a large book bound in watered silk. The three hundred pages cover the colour spectrum in finely differentiated shades moving from black back to black again.”

⁵⁵ No original: “This is a thick, brown, leather covered book, stippled with gold numbers. The pages flicker with logarithmic figures. Angles are measured by needle-thin metal pendulums, activated by magnets.”

forma e a complexidade deste livro parecem justificar a ausência do ex-duque de Milão dos assuntos de estado. Neste contexto, encantado com as descobertas científicas e com a intenção de dominar todo o conhecimento do mundo, Próspero esqueceu das atitudes práticas que devia tomar.

O Atlas de Orfeu é o sétimo livro a ser apresentado. Trata-se de um livro “repleto de mapas do inferno. Foi usado por Orfeu em sua jornada pelo submundo quando tentava encontrar Eurídice, e estes mapas são chamuscados, carbonizados pelo fogo do inferno e possuem as marcas das mordidas de Cérbero⁵⁶.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991)

Segundo a mitologia, Eurídice, a noiva de Orfeu, morre picada por uma serpente no dia de seu casamento. Inconformado com a perda de sua amada, Orfeu desce ao submundo e encanta todos os seres com seu canto. Com a permissão do deus Hades e de sua esposa Perséfone, Orfeu pôde trazer Eurídice de volta à vida. Entretanto, uma condição foi imposta. Orfeu não poderia olhar para Eurídice até que eles atingissem o mundo dos homens. Orfeu seguiu com Eurídice em direção à vida mas, quando estava prestes a chegar, preocupado com Eurídice, ele olhou para trás e Eurídice desapareceu.

O Atlas de Orfeu é uma inserção intertextual explícita. Tanto Orfeu quanto Próspero têm poderes mágicos – o primeiro encanta por meio de sua lira e o segundo, por meio de sua arte. Apesar de extremamente poderosos, ambos perderam suas esposas para sempre. Com os mapas do mundo dos mortos em mãos, Próspero pode até ter tentado encontrar Susannah, mas tudo que conseguiu trazer de lá foram espíritos de aparência diabólica, escuridão e labaredas que transformam a sua ilha em um pequeno inferno.

Próspero, na perspectiva deste livro, é um homem inconformado, marcado pela impossibilidade de reencontrar sua esposa. Se o texto shakespeariano não explicita o tom do casamento entre Próspero e Susannah, este livro interpreta esta união como uma atitude motivada por laços afetivos e não apenas um trato movido por interesses políticos e sociais tão comuns na época renascentista.

⁵⁶ No original: “This Atlas is full of maps of Hell. It was used when Orpheus journeyed into de Underworld to find Eurydice, and the maps are scorched and charred by Hellfire and marked with the teeth-bites of Cerberus.”

Para completar as informações sobre a ausência de Susannah na ação de **A tempestade** surge um volume denominado a Anatomia do Parto. De acordo com o filme:

Vesalius produziu o primeiro livro sério sobre anatomia; ele é surpreendente em seus detalhes, macabro em sua objetividade. Esta Anatomia do Parto é ainda mais perturbadora e herética. Ela se concentra sobre os mistérios do nascimento. É cheia de desenhos descritivos sobre o funcionamento do corpo humano que, quando as páginas são abertas, movimentam-se e pulsam e sangram. É um livro banido que questiona os processos desnecessários de envelhecimento, lamenta-se das perdas associadas à procriação, condena as dores e as ansiedades do parto e questiona, de forma geral, a eficiência de Deus.⁵⁷ (PROSPERO'S BOOKS, 1991)

Imagens surpreendentes, grotescas, macabras compõem este livro que pulsa e sangra como seres vivos. As páginas apresentadas na tela materializam órgãos, ossos e pedaços humanos indefinidos. Há uma exposição chocante da anatomia do homem e de sua fragilidade a ponto de questionar “a eficiência de Deus”.

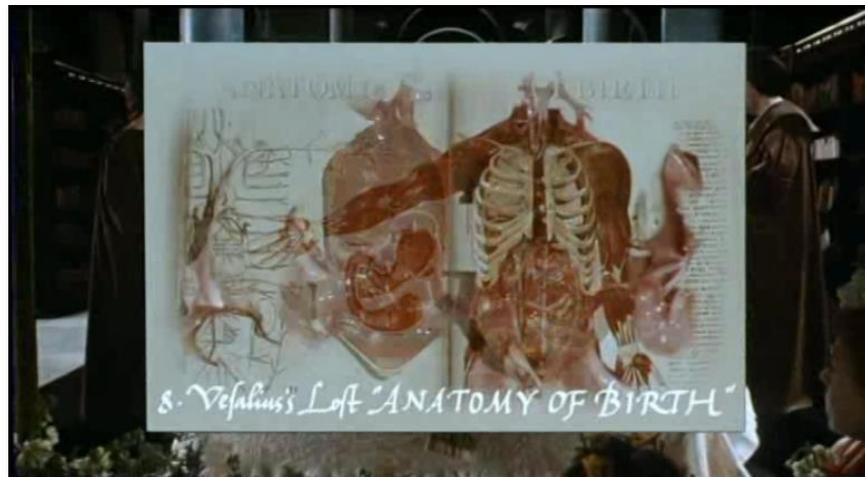


FIGURA 3.14: Anatomia do Parto.

Como em um pesadelo, as imagens do livro são transportadas para Susannah, personagem do *flashback* de Próspero. A câmera parte do rosto da mãe de Miranda, e, descendo pelo seu tronco, estaciona em um *close-up* da barriga que

⁵⁷ No original: “Vesalius produced the first authoritative anatomy book; it is astonishing in its detail, macabre in its single-mindedness. This *Anatomy of Birth* is even more disturbing and heretical. It concentrates on the mysteries of birth. It is full of descriptive drawings of the workings of the human body which, when the pages open, move and throb and bleed. It is a banned book that queried the unnecessary processes of ageing, bemoans the wastages associated with progeneration, condemns the pains and anxieties of childbirth and generally questions the efficiency of God.”

se abre e deixa à mostra seus órgãos internos. A figura 3.15 mostra esta imagem em detalhes:



FIGURA 3.15: Anatomia de Susannah com feto.

O exame cuidadoso desta imagem nos releva a presença de um feto no útero de Susannah. Este detalhe não só justifica o título do volume, a Anatomia do Parto, mas oferece uma explicação razoável para a morte da esposa de Próspero. Este livro finaliza o passado no que diz respeito aos eventos que ocorreram em Milão.

A viagem de Milão até o exílio é tematizada pelo volume denominado Cartilha das Estrelas. Embora o filme não ofereça uma descrição para este volume, este livro em sua gênese foi pensado como um instrumento de navegação, uma coleção de mapas do céu noturno, construídos a partir do reflexo das estrelas em dia de calmaria (GREENAWAY, 1991, p. 17). Sua apresentação visual está retratada na figura 3.10:

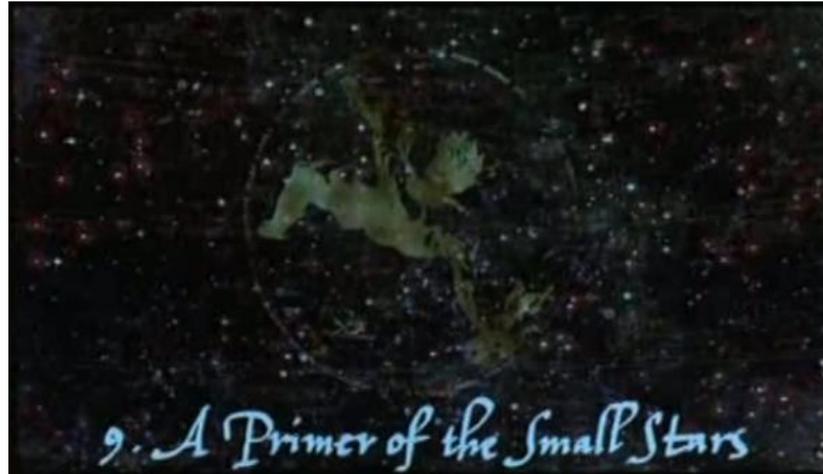


FIGURA 3.16: Cartilha das Estrelas.

O contraste entre o Livro de Anatomia do Parto e a Cartilha das Estrelas é inquestionável. Todo horror contido nas imagens ensanguentadas dá lugar à tranquilidade. Na travessia marítima, de Milão para a ilha de exílio, a esperança de um futuro melhor é revelada por meio da imagem de Miranda, ainda uma menininha, brincando com um chapéu de papel. Sinais de que os planos de Próspero irão se concretizar no futuro já podem ser observados nas páginas da Cartilha das Estrelas, pois várias estrelas cadentes cruzam este céu.

Assim que o ex-Duque termina de relatar o passado a sua filha, ela o questiona sobre o motivo da tempestade. Então Próspero se justifica:

PRÓSPERO: Saiba agora.
 Por estranho acidente a boa Fortuna
 (Que eu hoje estimo) trouxe a esta praia
 Meus inimigos; e eu pude prever
 Que o meu destino, pra atingir seu ápice,
 Depende de uma estrela que, nest' hora,
 Se eu não exploro, terei má fortuna
 Pra todo sempre (...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 26)

Para Próspero, um estudioso renascentista, as estrelas determinam o momento correto de agir contra seus inimigos. O sucesso está marcado pelas estrelas. É justamente neste momento do enredo que há a inserção do Livro da Cosmografia Universal que funciona como um lembrete das crenças reavivadas pela Renascença.

Na Antiguidade, o primeiro objeto de contemplação do homem era o céu. Desta forma, a imagem celeste, bem como os elementos que a compõem, deu

origem à matemática e aos teoremas (VICO, 1984, p. 269). A cosmografia construída naquela época descrevia o mundo composto por deuses do céu, deuses intermediários e deuses do submundo (ibid., p. 269). Os homens renascentistas encontraram nos estudiosos e nos modelos da Antiguidade a inspiração para interpretar o mundo de maneira diferente e para conhecer o universo (MCLEAN, 2007, p. 46). O Livro de Cosmografia Universal é apresentado como um volume:

(...) repleto de figuras geométricas organizadas, anéis concêntricos que giram em dois sentidos, tabelas e listas organizadas em espirais, catálogos arrumados sobre um corpo masculino simplificado que se movem em um universo estruturado onde todas as coisas têm seu lugar definido e a obrigação de ser produtivas⁵⁸.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991)

Tendo acesso ao Livro de Cosmografia Universal, Próspero entende a aproximação da embarcação onde viajava seu irmão como obra do acaso. E, pelos conhecimentos obtidos pelo estudo, ele é capaz de prever as ações necessárias para que seu plano de vingança aconteça como previsto.

O Livro da Terra finaliza a primeira parte da obra fílmica de Peter Greenaway. Antes de analisar este livro, porém, é relevante discutir as imagens que o antecedem.

Quando Próspero e Miranda caminham em direção ao fosso de Caliban, imagens de violência contra os livros são alternadas na tela. Ovos são quebrados contra um livro aberto, enquanto outro é praticamente esquarterado. Além disso, páginas são inundadas por vômito, urina e fezes. Todos estes atos são executados pelas mãos de Caliban. A visualização destas cenas (Figura 3.17) é chocante porque o espectador é pego de surpresa por este conjunto de atos violentos contra os livros.

⁵⁸ No original: “It is full of disciplined geometrical figures, concentric rings that circle and countercircle, tables and lists arranged in spirals, catalogues arranged on a simplified body of man moving in a structured universe where all things have their allotted place and an obligation to be fruitful.”



FIGURA 3.17: Colagem de fotogramas.

Neste momento visualmente ousado, Próspero chama por Caliban: “Escravo! Caliban! Terra! Coisa! Fala!” (SHAKESPEARE, 1999, p.33). Esta é a deixa para a apresentação do Livro da Terra: “Um livro grosso coberto por teias de cor cáqui, suas páginas são impregnadas por minerais, ácidos, alcaloides, resinas, bálsamos e afrodisíacos da terra.⁵⁹” (PROSPERO’S BOOKS, 1991). Este livro realiza a caracterização de Caliban, um selvagem que conhece tudo sobre a ilha que é sua terra natal. A coreografia apresentada pelo ator e bailarino Michael Clark, responsável por este papel, revela um ser rastejante que tem nos movimentos do corpo seu principal meio de comunicação. Ele vive tão próximo da terra que em diversos momentos do filme não é fácil distingui-lo da paisagem natural da ilha, um universo caracterizado por Denise Azevedo Duarte Guimarães como “um mundo anfíbio” (GUIMARÃES, 2006, p. 11).

Neste contexto, fica mais fácil compreender os atos aparentemente bárbaros cometidos por Caliban contra os livros. Eles são o reflexo de sua relação conturbada

⁵⁹ No original: “A thick book covered in khaki-coloured webbing, its pages are impregnated with the minerals, acids, alkalis, gums, balms and aphrodisiacs of the earth.”

com Próspero e Miranda. Quando pai e filha chegaram, a ilha era toda dele. À medida que Próspero assumiu o domínio desse ambiente e dos seres que lá habitavam, viver transformou-se em escravidão a modelos pré-estabelecidos, ditos civilizados. Neste sentido, a violência contra os livros simboliza a inadequação de Caliban à cultura imposta a ele.

Por meio de uma construção imagética audaciosa, Greenaway expõe suas ideias sem que seja necessário o uso da palavra. A imagem que, a princípio, choca, funciona como uma estratégia comunicativa e, em conjunto com o texto shakespeariano, subverte o raciocínio normal.

3.3.3 A ilusão do presente

Em **Prospero's Books**, o presente se inicia quando Miranda e Ferdinando estão prestes a se encontrar. Para construir uma atmosfera adequada para este encontro, Greenaway transforma progressivamente os tons de suas imagens escuras em tons claros e coloridos. Esta nova configuração imagética é iniciada pelo Livro das Plantas:



FIGURA 3.18: Livro das Plantas.

Na figura 3.18, as mãos de Miranda folheiam o Livro das Plantas, que é descrito como:

um herbário que torna insignificantes todos os outros livros sobre plantas. As páginas são estufadas pelas plantas, flores, corais e sementes marinhas pressionadas sobre elas. É um favo de mel, uma colmeia, um jardim e uma arca para insetos. É uma enciclopédia de pólen, perfume e feromônio⁶⁰.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991).

Este é o segundo livro com o qual Miranda interage de forma direta. Assim como a Cartilha das Estrelas, este livro possui um conteúdo relacionado ao encantamento e à fantasia da juventude. Ele transforma a sombria ilha de Próspero em um mundo idílico capaz de abrigar não só o amor e os sonhos, mas o despertar da sexualidade, pois é “uma enciclopédia de pólen, perfume e feromônio” – elementos essenciais para a atração e manutenção da espécie.



FIGURA 3.19: Miranda e Próspero no jardim.

A Figura 3.19 com seus tons de verde, laranja e azul retrata um momento de harmonia em que pai e filha aproveitam a companhia um do outro. Miranda sorri sem saber que toda esta atmosfera foi preparada para que os planos de Próspero se concretizem. Miranda é a imagem da inocência e da obediência ao patriarca.

Na figura 3.20 o espectador compartilha o ponto de vista de Próspero e sua filha, pois a técnica de filmagem conhecida como *shot/reverse-shot*⁶¹, em primeiro lugar, permite que pai e filha sejam visualizados (figura 3.19) e, em seguida, propicia

⁶⁰ No original: “This is a herbal to end all herbals. The pages are stuffed with pressed plants and flowers, corals and seaweeds. It is a honeycomb, a hive, a garden and an ark for insects. It is an encyclopedia of pollen, scent and pheromone.”

⁶¹ O *shot/reverse-shot* é uma maneira específica de editar as imagens captadas pela câmera. Traçando-se uma linha imaginária com ângulo de 180º graus de uma imagem A para uma imagem B, a câmera captura A e, depois, B (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 235). Estas imagens são colocadas em sequência durante a edição, o que reproduz o fato destas imagens estarem frente a frente (ibid., p. 235).

a visualização do que pai e filha vêem (3.20). A imagem na figura 3.20 apresenta um contraste entre o escuro, local onde pai e filha se encontram, e a claridade, o lugar para onde Próspero e Miranda fixam o olhar. Esta construção enfatiza o início de um novo tempo, de uma nova vida, na qual o passado será superado.



FIGURA 3.20: O jardim.

Ao avistarem Ferdinando, Próspero e Miranda caminham em direção da claridade. Lá, sob o céu azul, Miranda e Ferdinando se olham pela primeira vez, como é mostrado na figura 3.21:



FIGURA 3.21: Miranda conhece Ferdinando.

O livro que está nas mãos de Miranda nesta cena já é outro, é o Livro do Amor. Sob o olhar onipresente de Próspero e com a ajuda de Ariel, que abre este novo livro, os jovens se encantam um pelo outro.

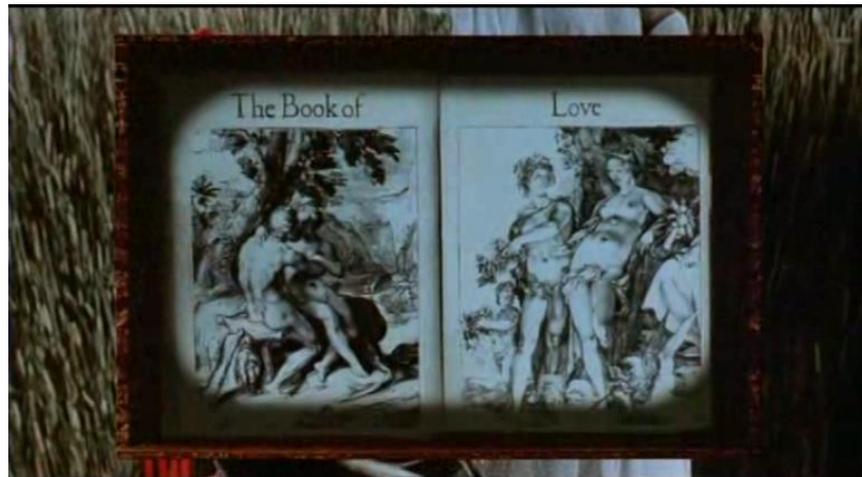


FIGURA 3.22: Livro do Amor.

O Livro do Amor é descrito como “(...) um volume perfumado que tem laços de fitas vermelhas como marcadores de página. Certamente, há neste livro a imagem de um homem e uma mulher nus. Todo o restante é conjectura.⁶²”. (PROSPERO’S BOOKS, 1991). A brevidade desta descrição parece deixar para o olhar entre Miranda e Ferdinando a responsabilidade de explicar o que é o amor.



FIGURA 3.23: Ferdinando e Miranda apaixonados.

Embora o casal de namorados já esteja vislumbrando um novo tempo, os demais naufragos estão apenas no início de seus pesadelos de sua jornada. Enquanto Gonzalo tenta animar o grupo falando do milagre que representa a

⁶² No original: “This is a scented volume with crimson knotted ribbons for page-markers. There is certainly an image in the book of a naked man and a naked woman. Everything else is conjecture.”

salvação de suas vidas, o Bestiário de Animais do Passado, Presente e Futuro dá vida aos diversos seres que compõem a fauna da ilha.

Embora este volume não seja descrito por meio de um texto, as gravuras dos animais ganhando vida, desprendendo-se das folhas e caminhando para a floresta já se explicam por si.



FIGURA 3.24: Composição de fotogramas do Bestiário de Animais.

A ironia deste livro fica por conta de uma dúvida: será que os cortesãos que caminham nesta selva também fazem parte da relação das bestas do passado, presente e futuro? Em meio à escuridão da floresta, nas imagens que se alternam à apresentação do Bestiário, seus colarinhos frondosos e suas plumas presas à cabeça fazem o espectador crer que sim.



FIGURA 3.25: Cortesãos na floresta.

A sociedade ideal imaginada por Gonzalo é construída, segundo **Prospero's Books**, por meio da consulta ao Livro das Utopias. Em primeiro lugar, este volume é apresentado como: “(...) um livro sobre as sociedades ideais. Cada comunidade política e social conhecida ou imaginada é descrita e avaliada, permitindo que o leitor escolha e combine seu próprio ideal utópico⁶³.” (PROSPERO'S BOOKS, 1991).

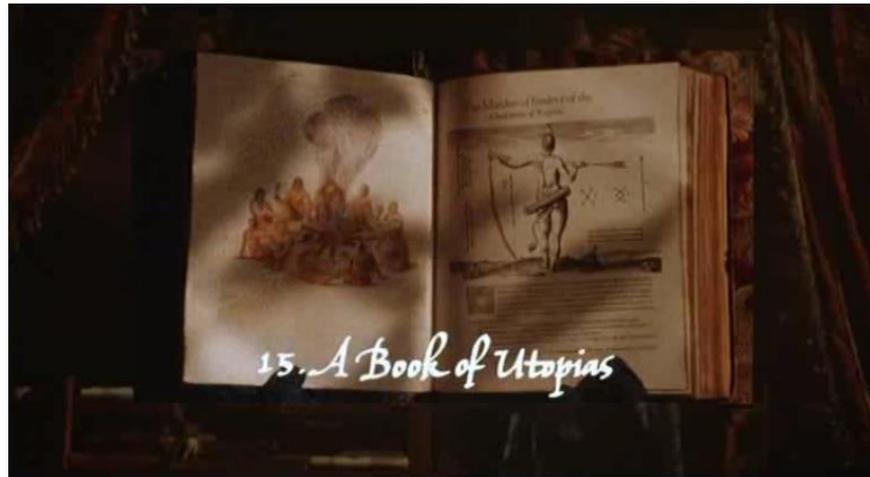


FIGURA 3.26: Livro das Utopias.

Após a visualização deste livro (Figura 3.26), é projetada a imagem de Próspero-Shakespeare consultando-o:



FIGURA 3.27: Próspero consulta o Livro das Utopias.

A partir da leitura do Livro das Utopias, Próspero-Shakespeare começa a elaborar a fala de Gonzalo sobre a sociedade ideal:

⁶³ No original: “This is a book of ideal societies. Every known and every imagined political and social community is described and evaluated, permitting a reader to sort and match his own utopian ideal.”

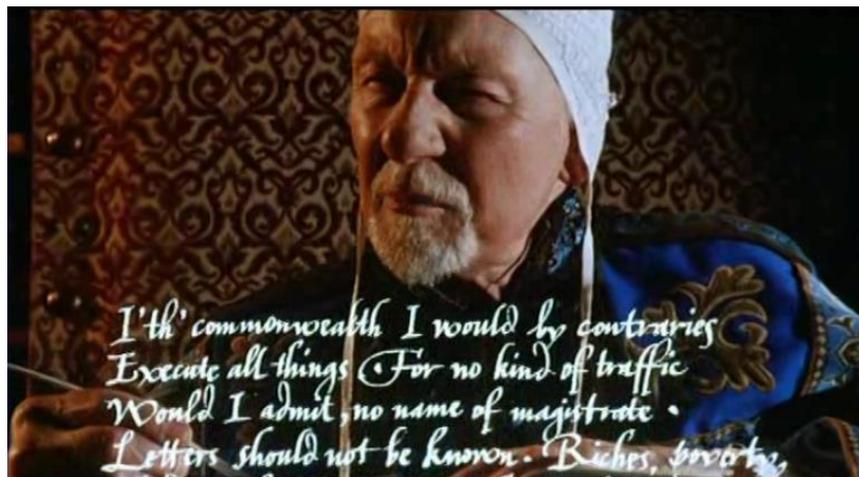


FIGURA 3.28: Próspero-Shakespeare compõe a fala de Gonzalo.

Na tela, as palavras que compõem este trecho da obra começam a se mover da base para o meio da tela. Ao mesmo tempo em que Gielgud vocaliza as palavras, elas surgem sobre a imagem. Este recurso permite que Greenaway exponha o processo de criação literária como motivo da cena. O conteúdo ficcional deixa de ocupar o centro da obra, para que o trabalho artístico seja visualizado.

Esta estratégia traz à superfície da obra um dos principais questionamentos de Greenaway ao planejar este filme: “Nós somos, de fato, o produto do que lemos?”⁶⁴ (GREENAWAY, 1991, p. 12). Ao se considerar esta sequência, bem como o fato de que todos os vinte e quatro livros servem ao protagonista como fonte de conhecimento e poder, a resposta seria positiva para este contexto fílmico, uma vez que a leitura determina quem Próspero é e o que ele produz. Os livros de Próspero representam uma fonte de poder e arte. Entretanto, sabe-se que o modo como os livros influenciam seus leitores é muito particular. Como o Livro dos Espelhos reflete imagens diferentes dependendo de quem o lê e como o lê, o conteúdo do Livro das Utopias subordina-se completamente às escolhas de seus leitores. Os caminhos interpretativos fornecidos por este volume são infinitos, pois ele permite que “o leitor escolha e combine seu próprio ideal utópico” (PROSPERO’S BOOKS, 1991).

A análise do Livro das Utopias é uma oportunidade para se observar a potencialidade do processo de adaptação cinematográfica. A partir do conteúdo da peça, Greenaway constrói elementos imagéticos e textuais que são capazes de acrescentar sentido crítico ao texto. Greenaway não está apenas contando uma

⁶⁴ No original: “Are we truly the product of what we read?”

história, mas discutindo o papel do leitor ou espectador na construção da interpretação, obviamente, dentre outros aspectos.

O próximo volume a ser inserido é o Livro de Contos dos Viajantes. Sem descrição verbal, esta obra participa do momento em que Antônio e Sebastian são surpreendidos com as espadas na mão, prestes a matar Alonso e Gonzalo, e tentam se explicar:

SEBASTIAN: 'Stando de guarda para o seu repouso,
Ainda agora ouvimos gritos roucos,
Quais touros ou **leões**. Não despertaram?
O impacto em meus ouvidos foi terrível.
ALONSO: Não ouvi nada.
ANTÔNIO: Foi um barulho para assustar um monstro,
Um terremoto! E por certo o rugido
De um bando de leões. (SHAKESPEARE, 1999, p. 64, minha ênfase)

O Livro de Contos dos Viajantes traz em suas páginas justamente os leões que os traidores dizem ter escutado. Neste processo irônico, Antônio e Sebastian se transformam nos autores do volume, pois a história fantástica que utilizaram para explicar o motivo de suas espadas estarem prontas para atacar é representada nas páginas desse livro.



FIGURA 3.29: Livro de Contos dos Viajantes.

Seguindo a trilha das conspirações, surge Caliban com seu plano de matar Próspero pelas mãos de Estéfano. Para convencê-lo, Caliban, inebriado pelos efeitos do vinho, promete que será seu escravo:

CALIBAN: Eu juro, por essa garrafa, ser seu súdito fiel; pois este licor não é deste mundo.

(...)

Eu mostro pro senhor todos os recantos férteis da ilha, e beijo os seus pés. Por favor, seja o meu deus.

(...)

Mostro as melhores fontes, colho frutas,

Pesco para o senhor, carrego lenha.

Que a peste leve o tirano que sirvo!

Não dou lenha pra ele, só pr'ocê,

Que é homem maravilhoso. (SHAKESPEARE, 1999, p. 70-72)

No filme, esta conspiração é antecedida pela apresentação do volume denominado Amor em Ruínas. Este é “um manual antiquário, uma lista de controle do mundo antigo para o humanista renascentista, cheio de mapas e planos dos sítios arqueológicos do mundo. Um volume essencial para o historiador melancólico que sabe que nada dura⁶⁵.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991)

De acordo com Barbara Mowat, as ruínas dos grandes monumentos expõem toda a presunção existente na constituição dos impérios, pois estes surgem e desaparecem em um ritmo regular (MOWAT, 2000, p. 36). Quando suas grandes construções são contextualizadas em sua época, eles se revelam tão transitórios e frágeis quanto o próprio globo e tudo o que há nele (ibid., p. 36). Neste contexto, Caliban assume a posição do bárbaro que a civilização tenta subjugar (ibid., p. 36).

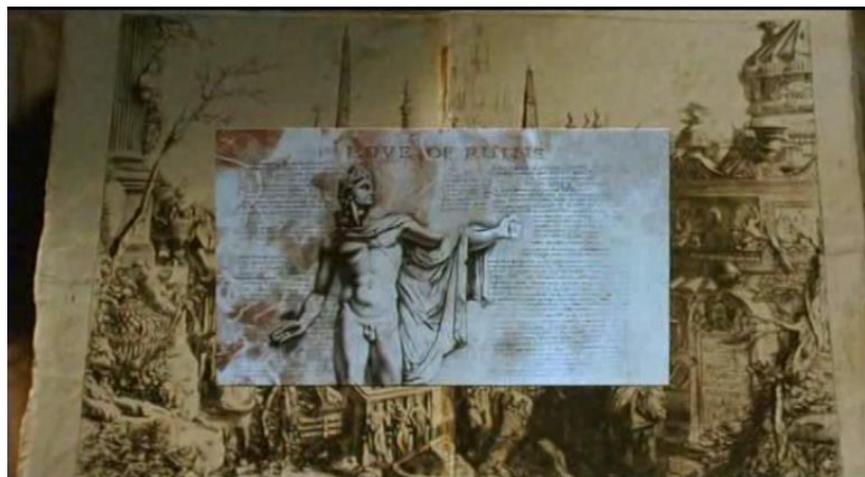


FIGURA 3.30: Amor em Ruínas.

⁶⁵ No original: “An antiquarian’s handbook, a checklist of the ancient world for the Renaissance humanist, full of maps and plans of the archeological sites of the world. An essential volume for the melancholic historian who knows that nothing endures.”

Esta inserção sinaliza o fato de Próspero estar ciente da conspiração e do risco de perder seu poder e a própria vida. Na verdade, ele sabe por sua própria experiência que nenhum império, nenhum poder será eterno:

PRÓSPERO: (...) As torres e os palácios encantados,
Templos solenes, como o globo inteiro,
Sim, tudo que a ela [a trama] envolve, vai sumir
Sem deixar rastros. Nós somos do estofado
De que se fazem os sonhos; e esta vida
Encerra-se num sono. (...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 103)

Embora os planos de Caliban pareçam apenas um espelhamento cômico dos planos de Antônio e Alonso no passado, e de Antônio e Sebastian no presente, Próspero tem consciência de que Caliban é uma ameaça que não pode ser desprezada e ele deve permanecer atento para que não atrapalhe seus planos.

No texto shakespeariano, após entregar a mão de Miranda a Ferdinando, Próspero demonstra preocupação extrema no sentido de que não haja contato sexual entre eles antes da cerimônia de casamento:

PRÓSPERO: Presente meu, mas sua aquisição,
Com mérito comprada, eis minha filha;
Mas se quebrar o nó da virgindade
Antes que o santo cerimonial
Como todo rito seja ministrado,
Que os céus retenham a doce aspensão
Que torna a boda fértil; o ódio estéril,
O negro olhar do desdém e a discórdia
Cubram de tais horrores o seu leito
Que a ele ambos odeiem: pela luz
Do Himeneu, tome tento. (SHAKESPEARE, 1999, p. 95-96)

A preocupação de Próspero, segundo Linda Hotchkiss, deve-se ao risco de se gerar um filho antes do casamento, um filho que nestas condições seria ilegítimo (HOTCHKISS, 2002, p. 109). Herdeiros legítimos garantem a Próspero uma sucessão dinástica pura que suplantará a aliança política entre Antônio e Alonso com uma união entre duas famílias reinantes (ibid., p. 109). Neste sentido, a restauração do poder de Próspero (e de sua linhagem) é dependente da contenção da sexualidade.

Na adaptação fílmica estudada aqui, esta preocupação do ex-Duque é enfatizada por meio da apresentação de dois livros: as Autobiografias de Semiramis

e Pasiphae e as Noventa e Duas Concepções do Minotauro. O primeiro “é um volume escurecido e com marcas de dedos cujas ilustrações deixam pouca dúvida sobre o conteúdo do livro.⁶⁶” (PROSPERO’S BOOKS, 1991). Embora este conteúdo não seja explicitado, a imagem de um touro se aproximando por trás de uma figura humana que está se apoiando nas mãos e nos pés, parece sugerir práticas sexuais bizarras que produzem seres híbridos como o minotauro – um monstro que tem a cabeça de touro e o corpo de homem.



FIGURA 3.31: Autobiografias de Semiramis e Pasiphae.

O segundo livro, embora não apresente uma descrição inserida no filme, foi concebido como uma obra que discorre sobre noventa e dois seres híbridos. De acordo com Greenaway, este livro despertaria o interesse de Caliban que – assim como os centauros, as sereias, harpias, a esfinge, os vampiros e os lobisomens – também é filho da bestialidade (GREENAWAY, 1991, p. 21).

⁶⁶ No original: “It is a blackened and thumbed volume whose illustrations leave small ambiguity as to the book’s content.”



FIGURA 3.32: Noventa e Duas Concepções do Minotauro.

Estes livros de sombras e monstros funcionam como um recurso de ameaça a Ferdinando. Se o casal cumprir seus deveres e aguardar o momento certo para se encontrar sexualmente, suas vidas serão abençoadas e as expectativas que nasceram no primeiro encontro serão concretizadas. Porém, se o casal desobedecer aos desígnios de Próspero, suas vidas serão um pesadelo.

Com promessas estabelecidas e um casamento ideal prestes a se realizar, Próspero começa a preparar um espetáculo para os noivos. Em um grande salão, uma multidão de espíritos trajando roupas com temas mitológicos se prepara para entrar em cena. Próspero age como um grande diretor que supervisiona os trabalhos de sua equipe. Os espíritos demonstram certa ansiedade para entrarem em ação. Neste momento de contenção, surge o volume nomeado Livro do Movimento. Sua descrição é a seguinte:

Este livro rufe contra a prateleira e como ele está sempre prestes a se abrir por sua própria vontade, ele tem que ser contido por um peso de bronze. Ele descreve como o olho altera sua forma quando se olha para objetos distantes, e como uma gargalhada muda o rosto. Explica como as ideias perseguem uma à outra na memória e aonde o pensamento vai quando ele é concluído. Todas as possibilidades de dança para o corpo humano são codificadas e explicadas por meio de desenhos animados⁶⁷. (PROSPERO'S BOOKS, 1991)

⁶⁷ No original: "This book drums against the bookcase and because it is always bursting open of its own volition, it has to be held down with a brass weight. It describes how the eye changes its shape when looking at great distances, and how laughter changes the face. It explains how ideas chase one another in the memory and where thought goes when it is finished with. Codified and explained in animated drawings, are all the possibilities for dance in the human body."

Tal como a ansiedade demonstrada pelos espíritos-atores enquanto aguardam o momento certo para entrar em ação, este livro precisa de um peso de bronze sobre ele, pois parece ter vontade própria. Seus conteúdos versam sobre diversos processos vinculados ao movimento. A inclusão deste livro antecedendo a mascarada parece evidenciar os conhecimentos necessários para que Próspero possa comandar o show oferecido a Miranda e Ferdinando.

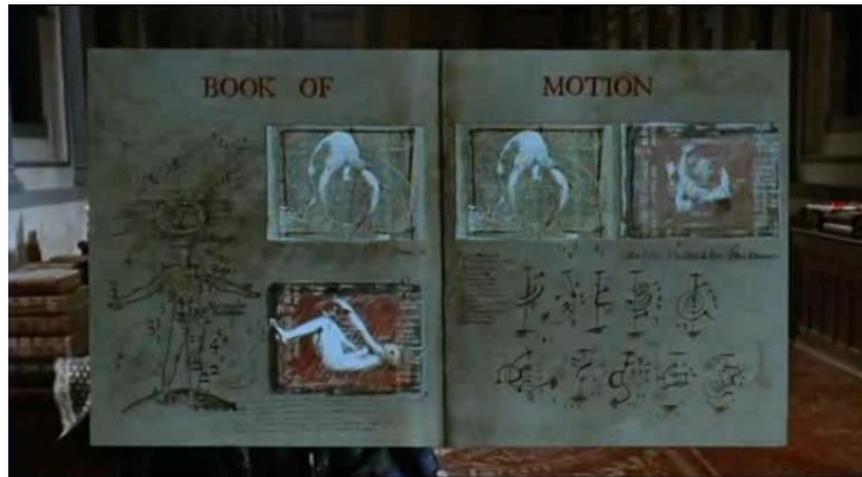


FIGURA 3.33: Livro do Movimento.

Além de esclarecer sua finalidade na biblioteca de Próspero, a descrição do Livro do Movimento pode ser interpretada como um comentário direcionado ao espectador, pois ela se ocupa justamente do movimento dos olhos do espectador ao focar o palco e segue pelas mudanças geradas na face pela reação ao espetáculo artístico. Além disso, este volume explica (ou, talvez, tenta explicar) como algumas ideias e situações observadas levam o espectador a remexer sua memória em busca de outras ideias, de outros textos.

Finalmente, a comentário sobre os tipos de dança parece revelar nas suas entrelinhas toda a gama de movimentos que o corpo é capaz de realizar sejam estes externos e vinculados à expressão corporal, ou internos, vinculados ao pensamento.

Quando Próspero ordena aos espíritos-atores que sigam em frente e iniciem a mascarada, surge o vigésimo primeiro livro, o Livro das Mitologias:

Este é um livro grande. Com uma capa feita de um tecido amarelo brilhante que, quando polido, brilha como um metal. É um compêndio de mitologias com todas as suas variações e narrativas alternativas; ciclo após ciclo de contos interconectados sobre deuses e homens de todas as partes conhecidas do mundo, do norte glacial aos desertos da África, com leituras explicativas e interpretações simbólicas.⁶⁸ (PROSPERO'S BOOKS, 1991)

Provendo a mascarada com figuras alegóricas e assumindo a função de abertura do espetáculo, este volume enfatiza não só a variedade e o alcance dos contos mitológicos, mas também as diferentes leituras que podem ser realizadas a partir deles. Com esta descrição, torna-se possível incluir **A tempestade** em suas páginas, pois assim como os contos mitológicos, esta peça abriga diversas leituras e formas alternativas de apresentação.



FIGURA 3.34: Livro das Mitologias.

De acordo com Douglas Keeseey, este livro reflete o propósito de **Prospero's Books** como um todo, que é realizar um estudo arqueológico do palimpsesto representado por Próspero (KEESEY, 2006, p. 102). Quando Greenaway se pergunta “O que havia naqueles livros que fizeram Próspero não só poderoso, mas um moralista, um pequeno vingador, um déspota benevolente, um pai enciumado e um mestre da música e da dança?”⁶⁹ (GREENAWAY, 1991, p. 12), ele oferece não apenas uma representação da peça shakespeariana, mas trabalha por meio de

⁶⁸ No original: “This is a large book. It is bound in shining yellow cloth that, when polished, gleams like brass. It is a compendium of mythologies with all their variants and alternative tellings; cycle after cycle of interconnecting tales of gods and men from all the known world, from the icy North to the deserts of Africa, with explanatory readings and symbolic interpretations.”

⁶⁹ No original: “What was it, in those books, that made Prospero not only powerful but also a moralising scold and a petty revenger, a benevolent despot, a jealous father and also a master designer of song and dance?”

permutações e superimposições sobre uma única figura (John Gielgud) as diversas facetas que Próspero adquiriu ao longo da história literária e teatral (KEESEY, 2006, p. 102).

O posicionamento de Keesey é bastante pertinente, principalmente, se for levado em consideração o momento em que este volume é inserido na trama. A mascarada em si, na peça, já representa o teatro dentro do teatro (KERMODE, 1958, p. xxxi). A inserção de um livro que espelha o próprio filme não só intensifica os valores propostos na peça, mas participa de um movimento de transformação que culmina em um novo objeto de reflexão, o próprio filme.

3.3.4 O jogo de Greenaway

Próspero reuniu todos os seus inimigos e irá perdôá-los. Depois de libertá-los de seus encantamentos, o protagonista de **A tempestade** se prepara para um grande espetáculo, a volta de Ferdinando – o príncipe que os cortesãos pensavam estar morto. Esta grande revelação é construída como em um show de mágica. Três camadas de cortinas se abrem até que o casal de namorados seja avistado enquanto joga xadrez.



FIGURA 3.35: Os cortesãos reencontram Ferdinando.

Na figura 3.35 há uma composição de fotogramas que demonstra a sucessão de enquadramentos que antecede a revelação de que Ferdinando está vivo e vai se casar com Miranda. Como cada enquadramento recebe o nome de uma estação do ano, esta sucessão de imagens pode ser interpretada como a passagem do tempo e o futuro de Ferdinando e Miranda como rei e rainha. A revelação do casal de namorados atrás de diversas cortinas é um verdadeiro espetáculo promovido por Próspero para convencer seus inimigos de que a única alternativa é a reconciliação. O conjunto de molduras utilizado nesta cena sublinha a intenção de Peter Greenaway de expor tanto os artifícios de Próspero quanto os seus próprios artifícios de cineasta. Neste sentido, há uma sugestão de que o futuro, assim como o passado, é uma visão manipulada pela fantasia e é, na verdade, uma ficção.

O jogo de xadrez é a deixa para que o vigésimo segundo livro seja apresentado, o Livro dos Jogos.



FIGURA 3.36: Livro dos Jogos.

O Livro dos Jogos é projetado sobre a imagem das mãos de Miranda e Ferdinando. Nas laterais da imagem (Figura 3.36) é possível ver os punhos das roupas dos noivos. Este tabuleiro de xadrez que representa o livro ganha movimento quando as peças pulam casas como se alguém as movesse. Embora o filme não apresente uma descrição verbal, em sua concepção, este livro foi imaginado como:

um livro infinito de jogos de tabuleiro. Xadrez é um dos jogos dentre os mil presentes neste volume e ocupa apenas duas páginas, páginas 112 e 113. O livro possui jogos de tabuleiro para serem jogados com fichas e dados, com cartões e bandeiras e pirâmides em miniatura, imagens pequenas de deuses olímpicos, os ventos em vidro colorido, profetas do Antigo Testamento em osso, bustos romanos, os oceanos do mundo, animais exóticos, pedaços de coral, putti⁷⁰ dourados (escultura tradicional de meninos pequenos e rechonchudos na cor de ouro), moedas de prata e pedaços de fígado. Os jogos representados neste livro dão conta de tantas situações quanto há de experiências. Existem jogos de morte, ressurreição, amor, paz, fome, crueldade sexual, astronomia, cabala, astúcia de estadista, as estrelas, destruição, o futuro, fenomenologia, mágica, retribuição, semântica, evolução. Existem tabuleiros com bordas que possuem triângulos vermelhos e pretos, diamantes cinza e azuis, páginas de texto, diagramas do cérebro, tapetes árabes, tabuleiros no formato de constelações, animais, mapas, viagens para o inferno e jornadas para o céu.⁷¹ (GREENAWAY, 1991, p. 25)

O aspecto mais fascinante do Livro dos Jogos é que a sua descrição parece enfatizar que tudo que se viu até o momento está dentro dele, tanto os vinte e dois livros vistos até agora quanto todas as histórias que os cercam. Segundo este volume, **Prospero's Books** é um grande jogo sem fim, um jogo interpretativo, um jogo de fazer de conta, um teatro, uma ilusão.

Talvez esta descrição não faça parte da composição do filme para que os espectadores experimentem os desafios propostos pela obra de forma mais intensa e assistam ao filme diversas vezes, como Peter Greenaway imagina ser o ideal.

⁷⁰ Plural de putto, termo utilizado no campo da arte para se referir a um menino nu representado frequentemente com asas. Os putti aparecem, normalmente, em pinturas e esculturas mitológicas e religiosas dos períodos Barroco e Renascentista (PUTTO).

⁷¹ No original: "a book of board games of infinite supply. Chess is but one game in a thousand in this volume, merely occupying two pages, pages 112 e 113. The book contains board games to be played with counters and dice, with cards and flags and miniature pyramids, small figures of the Olympic gods, the winds in coloured glass, Old Testament prophets in bone, Roman busts, the oceans of the world, exotic animals, pieces of coral, gold putti, silver coins and pieces of liver. The board games represented in the book cover as many situations as there are experiences. There are games of death, resurrection, love, peace, famine, sexual cruelty, astronomy, the cabbala, statesman craft, the stars, destruction, the future, phenomenology, magic, retribution, semantics, evolution. There are boards of red and black triangles, grey and blue diamonds, pages of text, diagrams of the brain, Arabic carpets, boards in the shape of constellations, animals, maps, journeys to Hell and journeys to Heaven."

3.3.5 Dualidade confirmada

Próspero abdica da magia, e seus livros começam a ser destruídos.

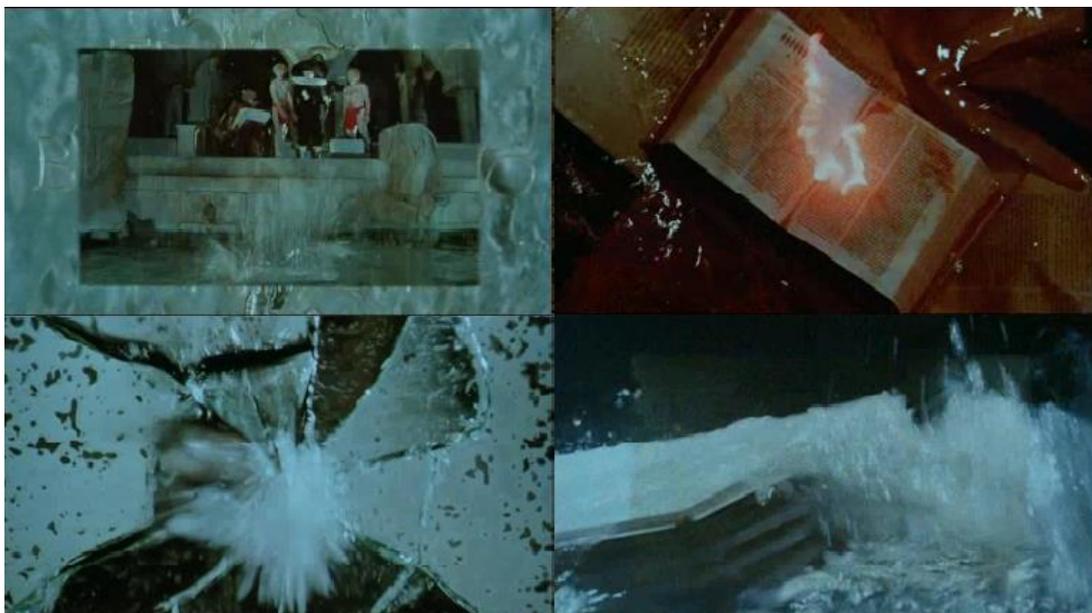


FIGURA 3.37: A destruição dos livros.

Fogo, espelhos quebrados, água e explosões destroem cada livro de Próspero. Nas imagens, livros agora conhecidos do espectador são aniquilados. Entretanto, dois livros ainda precisam ser apresentados.

O vigésimo terceiro livro surge nas mãos de Próspero segundos antes de ser atirado ao mar.

As iniciais na capa (Figura 3.38) sugerem um nome bastante conhecido, William Shakespeare. A descrição deste volume acompanha a visualização de suas páginas.

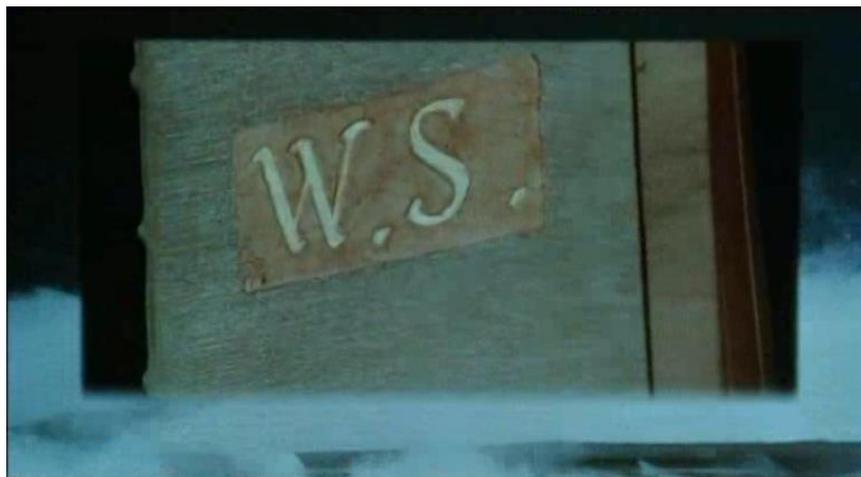


Figura 3.38: O vigésimo terceiro livro.

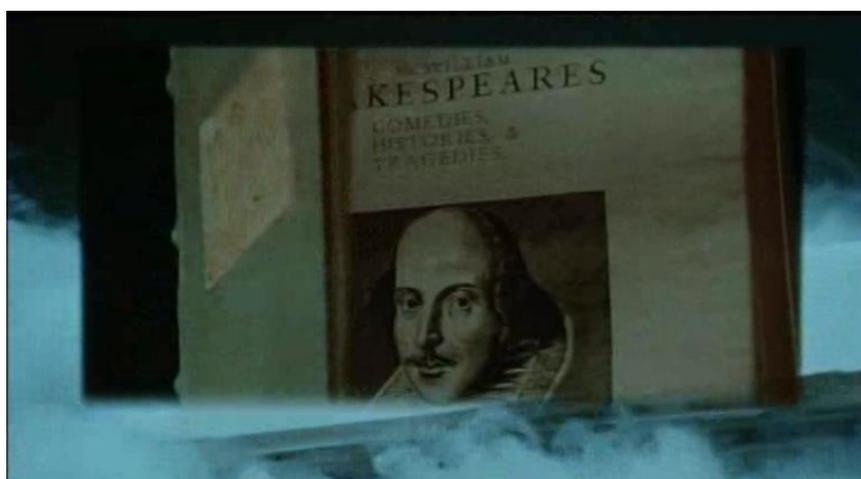


FIGURA 3.39: Livro com 35 peças.

De acordo com o filme, o Livro com 35 peças “é um volume grosso, no qual peças que datam de 1623 estão impressas. Existem trinta e cinco peças e espaço para mais uma. Dezenove páginas foram deixadas para sua inclusão, páginas localizadas no início do volume, logo após o prefácio.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991).

Enquanto Próspero abraça este volume com pesar, Ariel lhe passa outra encadernação mais fina. Este é o vigésimo quarto livro: Uma peça chamada A tempestade.

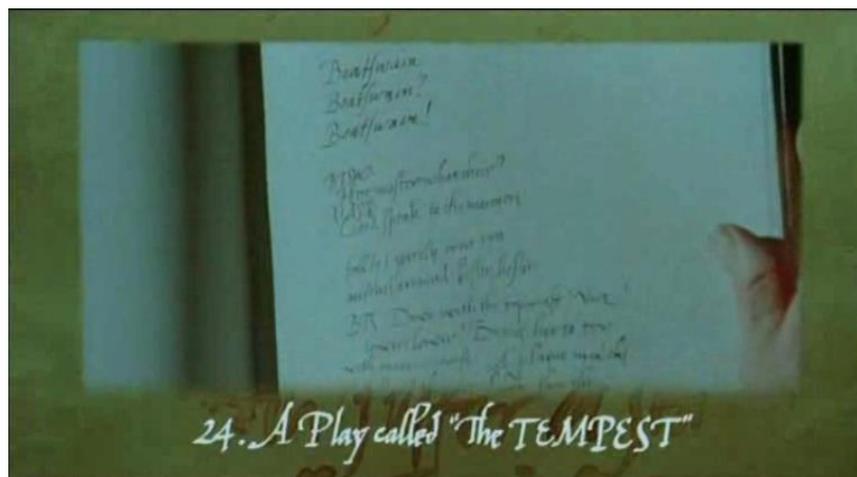


FIGURA 3.40: Uma Peça Chamada A Tempestade.

O último livro apresentado esteve presente em cena durante todo o filme. Na verdade, este manuscrito deu vida à ação e às imagens de **Prospero's Books**. Sua descrição é bastante simples: “e esta é a trigésima sexta peça, **The Tempest**⁷².” (PROSPERO'S BOOKS, 1991)

Estes dois últimos livros também foram jogados ao mar.



FIGURA 3.41: Folio e manuscrito de **A tempestade** no mar.

É neste momento que o narrador retorna para tranquilizar os espectadores contando que o Fólio e o manuscrito foram retirados do mar por Caliban e estão a salvo. O vigésimo terceiro e o vigésimo quarto livros concluem a proposta de Peter Greenaway. Com a adição destes dois livros, Greenaway reafirma e concretiza sua intenção de identificar Próspero com Shakespeare nesta obra. O manuscrito em que

⁷² No original: “And this is the thirty sixth play **The tempest**.”

Próspero trabalha e gera a ação do filme deverá ocupar as dezenove páginas deixadas em branco no Fólíio de 1623, de autoria de William Shakespeare.

Em 1623, como é de amplo conhecimento, foi publicada a primeira edição das obras dramáticas completas de Shakespeare. A imagem que aparece como o vigésimo terceiro livro é, de fato, a imagem do Primeiro Folio editado por John Heminge e Henry Condell. É justamente nesta obra que **A tempestade** é publicada pela primeira vez e ocupa precisamente suas dezenove primeiras páginas.

O Fólíio e o manuscrito de **A tempestade** são as peças que unem todo o projeto fílmico de Greenaway. Se a identificação entre o duque e o artista não havia ficado explícita com seus devidos nomes, Próspero e Shakespeare, a apresentação destes volumes funciona como uma epifania. A partir desta cena, toda a obra ganha um novo significado, e os espectadores podem confirmar ou não suas hipóteses.

Neste contexto interpretativo a função de peça dentro da peça de **A tempestade** é trazida para a tela do cinema. Pelo menos dois enredos se desenvolvem paralelamente. Há um filme em que Próspero é protagonista e outro no qual o próprio Shakespeare é o personagem principal.

3.4 UMA BIBLIOTECA REVISITADA

Este capítulo se deteve sobre o projeto fílmico de Peter Greenaway que foi intitulado **Prospero's Books: an Adaptation of The Tempest by William Shakespeare**. O principal objetivo desta abordagem foi analisar os vinte e quatro livros que o cineasta galês adicionou ao enredo de **A tempestade**. Neste sentido, o exame se concentrou sobre o momento de inserção de cada livro, suas descrições e suas construções imagéticas.

Para facilitar a análise de cada volume, estes foram divididos em cinco grupos denominados: Água, espelhos e papel: artifícios de um cineasta; Um filme do passado; A ilusão do presente; Os jogos de Greenaway; e Dualidade confirmada. Destes grupos, dois têm destaque especial na obra: o primeiro e o quinto grupo.

O conjunto de livros apresentados, por este trabalho sob o título Água, espelhos e papel: artifícios de um cineasta estão localizados na parte inicial do filme, ainda sob os créditos de abertura. Neste sentido, é importante observar que estes

volumes não só anunciam a tempestade preparada por Próspero, mas também aquela imaginada por Greenaway.

O segundo grupo de livros, aquele que foi analisado sob o título de Um filme do passado, estão os volumes que ilustram o *flashback* construído por Próspero. Nesta história dentro do filme, Próspero recria os eventos ocorridos em Milão e descreve Sycorax mesmo sem a ter conhecido. Este fato assinala a habilidade de Próspero de criar enredos de acordo com seus interesses e inspirado por seus preciosos volumes.

O terceiro grupo de livros, aqueles que são analisados sob o título de Ilusão do presente, contextualizam o encontro de Miranda e Ferdinando, bem como representam as provações que os cortesãos terão que vencer para, finalmente, serem perdoados por Próspero.

No quarto grupo, o jogo de Greenaway, há apenas um livro. Este único livro, no entanto, funciona como um espelho da proposta do cineasta. Assim como o Livro dos Jogos oferece um número interminável de jogos, **Prospero's Books** também propõe a seu espectador um enigma interpretativo, um jogo sem fim, no qual aprender a jogar significa aprender a caminhar em um labirinto sem respostas precisas.

Para concluir, em Dualidade confirmada, a inserção do Livro com 35 peças e do manuscrito de Uma Peça Chamada A Tempestade funciona como um elemento multiplicador de sentido. Próspero e Shakespeare, de fato, dividem o protagonismo de **Prospero's Books**. Entretanto, estes artistas não estão sozinhos nesta posição. No próximo capítulo, será realizado um exame minucioso das facetas projetadas sob Próspero e suas implicações sobre o projeto reflexivo de Greenaway.

CAPÍTULO 4 – PRÓSPERO, SHAKESPEARE, GIELGUD E GREENAWAY: QUATRO ARTISTAS NO ESPELHO

Este capítulo examina o processo de ampliação e intensificação do potencial reflexivo de **A tempestade** no filme **Prospero's Books** e as implicações de sentido decorrentes desta transformação. Como foi mencionado na introdução desta dissertação, Peter Greenaway não leva para a tela do cinema apenas a identificação entre Próspero e Shakespeare, mas propõe também a identificação do protagonista da trama com o renomado ator inglês John Gielgud e consigo mesmo. Esta iniciativa, na perspectiva desta pesquisa, mostra-se como um artifício central para a ampliação da reflexividade, pois constrói espaços onde outras artes, além do cinema, podem estar refletidas. Por esta razão, o principal objetivo deste capítulo é demonstrar como Peter Greenaway constrói os espaços paralelos de onde Shakespeare, Gielgud e o próprio cineasta emergem.

Como já foi mencionado na introdução desta dissertação, é importante enfatizar que, embora com objetivos distintos do presente trabalho, a identificação entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e Greenaway já foi citada por diversos teóricos que analisaram **Prospero's Books** nos vinte e dois anos que separam o lançamento do filme dessa dissertação de mestrado. No artigo “Drowning the Book: **Prospero's Books** and the Textual Shakespeare” (1996), Douglas Lanier analisa o filme de Peter Greenaway como um retrato da disputa entre texto (página) e performance (palco) (LANIER, 1996, p. 187). No ponto de vista deste estudioso, a identificação entre Próspero, Shakespeare e Gielgud no papel de quem escreve **A tempestade** foi uma estratégia de Greenaway para subverter o tradicional domínio do texto sobre a performance e fazer com que a performance gerasse o texto (ibid., p. 197).

Mariacristina Cavecchi, em seu artigo “Peter Greenaway's **Prospero's Books**: a Tempest Between Word and Image” (1997), concentra-se sobre a recorrência das molduras sobre molduras na composição das imagens fílmicas de **Prospero's Books** e sua relevância para um filme que é caracterizado pelo jogo contínuo entre criações paralelas, reflexos, sobreposições e duplicações (CAVECCHI, 1997, p. 84). Para esta teórica, as identificações de Próspero com

Shakespeare e Greenaway são essenciais para a construção de uma disputa fílmica entre palavra e imagem (ibid., p. 84).

Yong Li Lan, em seu artigo “Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation” (2001), compara os trechos finais de **Prospero’s Books**, **Hamlet** de Kenneth Branagh e **Romeo + Juliet** de Baz Luhrmann (LAN, 2001, p. 129). Neste contexto, sua única menção a identificação entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e Greenaway tem o objetivo de demonstrar que Greenaway se sobrepõe as outras facetas quando transforma a imagem final de Gielgud em uma tela de cinema dentro do enquadramento principal (ibid., p. 132)

Lia M. Hotchkiss, em seu artigo “The Incorporation of Word as Image in Peter Greenaway’s **Prospero’s Books**” (2002), faz uma breve referência à intenção de Greenaway de produzir uma identificação cruzada entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e si mesmo, entretanto, seu texto descreve e discute, de fato, **Prospero’s Books** como a projeção dos momentos finais da batalha entre teatro e cinema (ibid., p. 100-103). Para Hotchkiss, Greenaway traz para a tela os últimos momentos do teatro, quando este é ironicamente velado pelo cinema (ibid., p. 103).

Para que a presente pesquisa atinja o objetivo de explicar o modo como as identificações cruzadas entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e Greenaway foram construídas será realizada uma breve discussão do conceito de reflexividade e uma explanação do modo como este estudo compreende a transposição da reflexividade do texto dramático para a adaptação fílmica. Na sequência, como a diferença entre mídias é considerada central para o jogo de identificações refletido no personagem Próspero, os conceitos de relações intermediáticas e, mais especificamente, o conceito de referências intermediáticas propostos por Werner Wolf, em seu artigo “Intermediality” (2005), serão apresentados e utilizados como modelo teórico para que cada faceta atribuída a Próspero, bem como o espaço que cada uma delas habita, possa ser analisada em detalhes.

4.1 REFLEXIVIDADE E INTERMIDIALIDADE:

O termo reflexividade é utilizado, nesta pesquisa, para designar o processo por meio do qual os textos, ou produções culturais em geral, expõem sua própria

elaboração, autoria, influências intertextuais, recepção ou enunciação (STAM, 1992, p. xiii). Ao utilizar a expressão “potencial reflexivo” no primeiro parágrafo deste capítulo, este trabalho aceita as considerações de Mark Currie sobre o fato de que a reflexividade não é necessariamente uma característica inerente ao texto, mas é resultado de um modo de ler e interpretar este mesmo texto (CURIE, 1995, p. 5). Neste sentido, tal como ocorre com toda obra de arte, o texto de **A tempestade** pode ser lido de diversas maneiras. Há leitores que priorizam o estudo de temas como a vingança e a reconciliação; enquanto outros preferem discutir as questões patriarcais ou as questões pós-coloniais. A escolha de Greenaway na sua empreitada fílmica foi dar ênfase à reflexividade. Em uma entrevista concedida a Howard A. Rodman o cineasta galês fala de sua escolha:

Para mim, **A tempestade** é extremamente autorreferente, e eu tenho a propensão de simpatizar com este tipo de obra de arte que demonstra, de fato, certo autoconhecimento, que afirmam, basicamente: ‘Eu sou um artifício’. Eu aprecio muito a ideia de que quando alguém se senta no cinema para ver um filme meu, ele não encontra lá uma fatia de vida, uma janela sobre o mundo. É sempre uma preocupação minha fazer com que o espectador perceba esta quebra de ilusão⁷³. (RODMAN, 2000, p.121)

Neste contexto, o processo que parte da leitura do texto dramático para a produção cinematográfica de **Prospero’s Books** implica não só a transposição do enredo teatral para o filme, mas a adaptação do potencial reflexivo para um novo meio. A figura 4.1 foi criada para ilustrar este processo:

⁷³ No original: “For me, *The Tempest* is extremely self-referential, and I always tend to feel the most sympathy for those works of art which do have that sort of self-knowledge, that say, basically, ‘I am an artifice’. I very much like the idea that when somebody sits in the cinema and watches a film of mine, it’s not a slice of life, it’s not a window on the world. It’s a constant concern of mine to bring the audience back to this realization.”

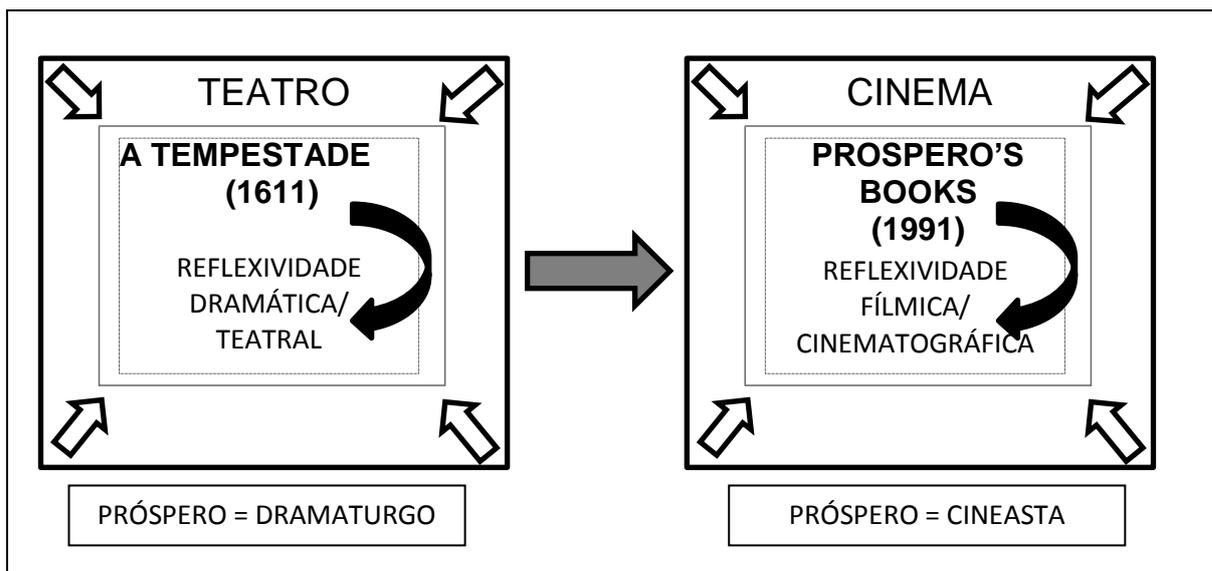


FIGURA 4.1: Transposição do potencial reflexivo⁷⁴.

O esquema apresentado na figura 4.1 demonstra como o potencial reflexivo de **A tempestade** foi transposto para **Prospero's Books**. Na construção reflexiva, é importante observar a centralidade da relação entre a obra e o meio no qual ela está inserida. Na peça, a reflexividade se evidencia na relação entre a obra e o meio teatral, um diálogo que resulta em uma reflexividade dramática, teatral. Para que a reflexividade se manifestasse no filme, foi necessário estabelecer uma nova relação, uma nova condição de autorreferência, um diálogo entre a adaptação e o meio cinematográfico. Este novo posicionamento resultou em uma reflexividade fílmica/cinematográfica. Se em **A tempestade** Próspero apresentava as características de um dramaturgo, a autorreferência no meio cinematográfico faz com que Próspero represente um cineasta.

Da mesma forma que a interpretação reflexiva de **A tempestade** propiciou a identificação entre Próspero e William Shakespeare, a construção reflexiva de **Prospero's Books** torna possível o espelhamento entre o protagonista do filme e Peter Greenaway. Esta nova identificação, no contexto fílmico, resultaria, a princípio, no apagamento da identificação entre Próspero e Shakespeare, pois com a mudança de mídia, a relação entre protagonista e dramaturgo perde sua mídia de referência, o teatro. A identificação resultante da relação Próspero-Teatro-Shakespeare na peça se transforma em Próspero-Cinema-Greenaway no filme.

⁷⁴ Imagem criada pela autora desta pesquisa.

Para manter a identificação entre Próspero e Shakespeare, outro artifício adaptativo precisou ser utilizado. Embora a identificação entre Próspero e Shakespeare tenha se estabelecido na história crítica e interpretativa de **A tempestade** como lugar comum, sua inserção na obra não ocorreu de maneira gratuita graças ao mecanismo de referência a outras mídias que é empregado pelo cineasta. Greenaway recriou por meio de imagens e sons o meio literário, um espaço onde Próspero e Shakespeare se confundem. Esta mesma estratégia se repete com o objetivo de adicionar a identificação entre Próspero e Gielgud à sua equação. A diferença, neste último caso, reside na natureza do mundo recriado. Enquanto o espaço da literatura é habitado por Shakespeare, Gielgud habita um espaço teatral. Antes de prosseguir com esta análise, é importante sublinhar que estas facetas não são estanques, mas paralelas. São facetas em constante movimento, que algumas vezes se sobrepõem e outras se anulam.

Para esclarecer o modo como se dá a referência à literatura, ao teatro e ao próprio cinema – referência esta essencial não só para configurar cada uma das facetas refletidas em Próspero, mas também para o processo reflexivo se estabelecer – será utilizado o aparato teórico oferecido por Werner Wolf em seu artigo “Intermediality” (2006) e por Irina O. Rajewsky no artigo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation” (2005).

A compreensão do processo de referência a outro meio artístico ou a outra mídia depende, em primeiro lugar, de uma definição adequada para o que é mídia. Para Werner Wolf, mídia é o meio que possibilita a transmissão de conteúdos culturais entre homens e mulheres (WOLF, 2005, p. 253). As mídias se distinguem, segundo este autor, por meio do sistema semiótico que a subjaz, por exemplo: linguagem verbal, signos pictóricos, música, etc (ibid., p. 253). E, nos casos de mídias compostas, como o cinema ou a ópera, a especificidade surge da combinação de diversos sistemas semióticos de acordo com cada situação (ibid., 253). Neste contexto, a intermedialidade é decorrente da participação direta ou indireta de mais de uma mídia no significado ou na estrutura de uma dada entidade semiótica (ibid., 253).

Para dar conta do imenso número de fenômenos intermediários, Wolf propõe a distinção entre intermedialidade extracomposicional e intermedialidade intracomposicional (WOLF, 2005, p. 253). A forma extracomposicional pode se

apresentar de duas maneiras. A primeira é a transmidialidade – fenômeno caracterizado pela repetição de temas e modelos que pertencem a uma determinada estética ou época em diferentes mídias (ibid., p. 253). Um exemplo de manifestação de transmidialidade pode ser a reflexividade como um traço estético recorrente nos romances e filmes do final do século XX ou a repetição de modelos que compõem as histórias de amor em diversas mídias. A segunda maneira seria a transposição intermediária que ocorre quando conteúdos ou formas similares aparecem em entidades midiáticas distintas que se relacionam porque uma deu origem à outra (ibid., p. 254). Neste contexto, **Prospero's Books** é uma transposição intermediária de **A tempestade**, porque a peça shakespeariana representa a origem, a inspiração para a adaptação fílmica. Werner Wolf enfatiza que a forma extracomposicional de intermidialidade é necessariamente um produto da abordagem do crítico que aproxima duas obras independentes e autônomas para realizar um estudo comparativo (ibid., p. 254). Como a intermidialidade, neste caso, configura-se externamente aos trabalhos artísticos que são contrastados, sua presença não altera, necessariamente, o sentido de cada obra em separado.

A intermidialidade intracomposicional pode ser representada, genericamente, por duas formas: a plurimidialidade ou multimedialidade e a referência intermediária (WOLF, 2005, p. 254). A plurimidialidade ou multimedialidade possui diversas configurações que vão desde a justaposição de mídias relativamente separadas – por exemplo, um livro que contém ilustrações – até a complexa síntese de componentes midiáticos que originam, por exemplo, o balé que é uma mistura de dança, drama não verbal e música (ibid., p. 254). A referência intermediária, por sua vez, surge em ambientes que são homogêneos em termos semióticos e midiáticos, o que gera uma referência dissimulada ou indireta a outro meio (ibid., p. 254). Neste contexto, a referência é construída por meio de significantes (expressões) e significados (representações mentais das coisas) que sugerem a presença conceitual de outro meio sem incorrer na transformação da natureza do meio base onde ocorre (ibid., p. 254). Por exemplo, quando Peter Greenaway faz referência a tela de Antonello da Messina, **Saint Jerome in his Study**, na construção da imagem da biblioteca de Próspero (Figuras 3.1 e 3.2), a referência intermediária não é realizada por meio da presença real da tela de Messina, mas apenas por sua presença conceitual. Além disso, esta referência não

produz qualquer alteração do meio cinemático onde ela ocorre, o filme continua sendo filme e não uma nova mídia híbrida.

A referência intermediária à tela **Saint Jerome in his Study** é um exemplo de referência a um trabalho específico, mas esta relação intermediária também pode se dar em relação a um sistema inteiro, uma determinada mídia ou gênero como um todo (WOLF, 2005, p. 254). A referência ao chiaroscuro barroco realizada por meio da construção de imagens semi-obscuras (GUIMARÃES, 2008, p. 65) em **Prospero's Books** é exemplo de referência intermediária não a uma tela especificamente, mas à pintura como sistema e ao barroco como gênero.

Segundo Werner Wolf, a referência intermediária pode se apresentar como referência explícita ou tematização intermediária e como referência implícita. O primeiro tipo de manifestação pode ser observado quando, por exemplo, um texto menciona ou discute outro trabalho (WOLF, 2005, p. 254). Na obra que é analisada aqui, o texto de **A tempestade** é mencionado, visualmente, inúmeras vezes. Além disso, a referência explícita pode se configurar por meio da presença de representantes de outra mídia (ibid., p. 254). Em **Prospero's Books**, há um representante da literatura, William Shakespeare, e um representante do teatro, John Gielgud, que são um exemplo claro de referência intermediária explícita. Para finalizar, Wolf destaca o fato de que nas mídias visuais a referência explícita, normalmente, resume-se a tematizações metafóricas (ibid., p. 255). Neste sentido, a imagem de uma pessoa lendo um livro é uma tematização intermediária da literatura.

No que concerne às referências intermediárias implícitas, Wolf propõe três categorias: mimesis, evocação e imitação intermediária formal (WOLF, 2005, p. 255). Nestes três grupos, a referência intermediária é o efeito resultante de algum tipo de imitação de outra mídia ou artefato heteromidiático que leva a uma representação imaginativa do meio imitado na mente do receptor (ibid., p. 255). Na mimesis há a referência por meio de uma reprodução parcial de outro produto. Na evocação, há a imitação dos efeitos produzidos por outro meio (ibid., p. 255). É importante observar que enquanto a referência explícita aponta para outro meio de maneira objetiva e denotativa, o modo implícito é mais sutil e requer a habilidade imaginária do receptor para se configurar. No entanto, Wolf enfatiza que as evocações intermediárias, normalmente, são combinadas com marcadores

explícitos para que parte do sentido da obra as contêm não seja perdido (ibid., p. 255). O último subtipo das referências intermediáticas implícitas é a imitação intermediática formal. Este fenômeno, de acordo com Wolf, é particularmente interessante porque o sentido intermediático neste caso deriva do uso patente de símbolos icônicos (ibid., p. 255). O traço característico da imitação formal consiste na tentativa de moldar o material do complexo semiótico em questão de maneira que ele atinja uma semelhança formal aos traços ou estruturas características de outro meio.

De acordo com Irina O. Rajewski, a referência intermediática, quando utilizada em uma obra, provoca o surgimento de uma diferença midiática, uma característica identificada por ela pela expressão “as if”, em português “como se” (RAJEWSKI, 2005, p. 54). Esta “diferença midiática” é, no ponto de vista desta pesquisa, o elemento determinante para a criação dos espaços habitados por Shakespeare e Gielgud em **Prospero’s Books**. Além disso, estes espaços diferenciados trazem a superfície da obra fílmica a discussão das características específicas da literatura e do teatro o que intensifica o processo reflexivo proposto pela obra.

Embora Rajewsky tenha sido a primeira teórica a discutir extensivamente a noção de *referência intermediática*, a proposta de Werner Wolf oferece mais suporte para a análise realizada neste capítulo. É por esta razão que a explanação do modelo de Wolf foi realizada em profundidade.

Em **Prospero’s Books**, quando o espectador se depara com o texto de **A tempestade** sendo escrito gradualmente, o filme evoca, por meio de suas imagens, a criação literária. O espectador não tem o livro em suas mãos, mas por vezes pode acompanhar o texto “como se”, ao invés de estar assistindo a um filme, estivesse lendo um livro. Nos termos de Wolf, este procedimento fílmico pode ser descrito como uma *referência explícita* ou *tematização intermediática* da literatura por meio da imagem da mão escrevendo o livro. Este modo explícito é seguido pela referência implícita do sub-tipo *mímesis*, pois há a reprodução parcial do texto de **A tempestade** sobre o papel que é enquadrado pela câmera. Esta combinação de referências é um exemplo de como a referência explícita pode funcionar como um marcador para a referência implícita. Como Wolf mencionou em sua abordagem teórica, para que a referência implícita não se perca, muitas vezes, ela depende de

um sinal explícito para não causar perda de sentido para a obra da qual faz parte (WOLF, 2005, p. 255).

A evocação literária descrita acima contribui de maneira determinante para o sentido total da obra fílmica, pois é esta estratégia que colabora com a sugestão de que Próspero pode ser interpretado como William Shakespeare a partir da relação Próspero-Literatura-Shakespeare. Neste sentido, o contexto fílmico construído por Greenaway garante que a identificação entre Próspero e Shakespeare se justifique dentro de sua proposta fílmica. Em outras palavras, a identificação entre escritor e personagem não é apenas uma ideia emprestada da crítica, mas uma circunstância que nasce das estratégias fílmicas adotadas.

O papel da *referência intermediária* em **Prospero's Books** não se esgota na função de justificar a identificação entre Próspero e Shakespeare, mas é também a manobra utilizada para a adição de mais uma faceta ao protagonista, a do próprio ator John Gielgud. A composição cênica do filme em conjunto com alguns enquadramentos cinematográficos que lembram o ponto de vista do espectador na plateia de teatro e a interpretação de John Gielgud produzem uma clara referência ao ator no ambiente teatral. Neste sentido, quando **Prospero's Books** se apresenta “como se” fosse teatro, ele adiciona mais uma relação de identificação que será definida neste trabalho como Próspero-Teatro-Gielgud.

Para que as relações estabelecidas por meio da adaptação cinematográfica de Peter Greenaway possam ser compreendidas adequadamente, um esquema que demonstra a transformação da relação de referência foi desenvolvido:

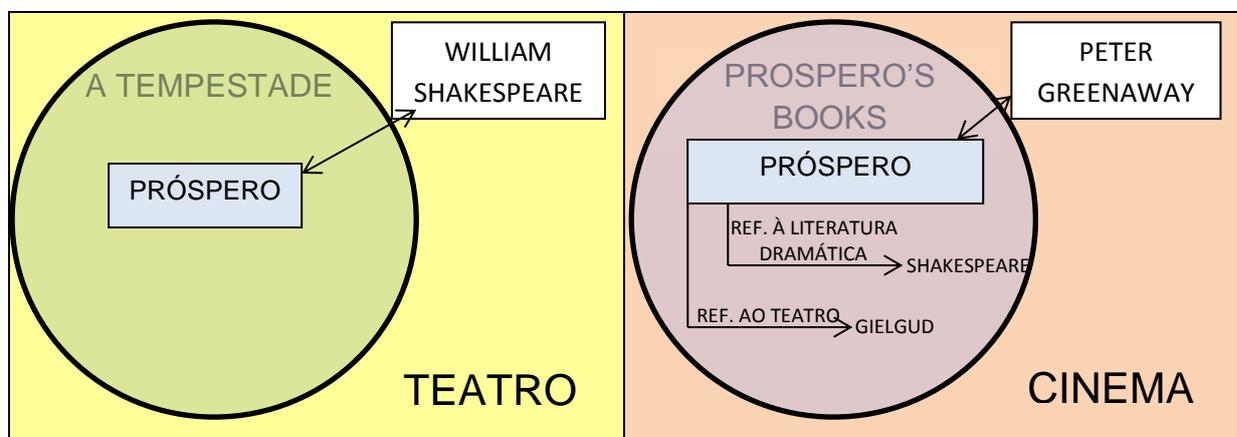


FIGURA 4.2: Transformações intermidiáticas⁷⁵.

⁷⁵ Figura elaborada pela autora desta pesquisa.

O esquema apresentado na figura 4.2 compara as estruturas reflexivas da peça shakespeariana **A tempestade** e da adaptação fílmica **Prospero's Books** de Peter Greenaway. Como pode se depreender a partir do contraste entre as estruturas, a relação Próspero-Teatro-Shakespeare vinculada à peça é substituída no filme pela relação Próspero-Cinema-Greenaway. Ao realizar esta transformação, no entanto, o cineasta evita a supressão da identificação entre Próspero e Shakespeare por meio da estratégia de referência a outras mídias. Desta maneira, ao realizar a referência à literatura, Greenaway renova a identificação entre protagonista e seu criador por meio da relação Próspero-Literatura-Shakespeare. Além disso, e não menos importante para o sentido total do filme, a referência intermediática ao teatro é responsável por instaurar objetivamente identificação entre Próspero e o renomado ator inglês Sir John Gielgud por meio da relação Próspero-Teatro-Gielgud.

Neste contexto, a obra shakespeariana é recriada como um livro de espelhos no qual Próspero serve de anteparo não só a William Shakespeare, mas também ao próprio cineasta Peter Greenaway e a John Gielgud. Assim como o recurso da sobreposição de imagens constrói mundos paralelos e simultâneos nesta adaptação cinematográfica, a intensificação da reflexividade por meio das *referências intermediáticas* possibilitou a presença de quatro protagonistas em cena, em uma espécie de “protagonismo palimpséstico”.

Obviamente, a sugestão da presença de Shakespeare, Gielgud e Greenaway espelhados na figura de Próspero não foi gratuita. Tal recurso revela uma manobra crítica que remete os espectadores e estudiosos ao exame do processo de criação artística de maneira geral, além de levantar questões específicas que se referem aos criadores-artistas que estão sendo evocados: como William Shakespeare escrevia suas peças? Como Gielgud compunha seus personagens? E, como Greenaway constrói seus filmes? Questões gerais sobre a criação literária, o ofício do ator, a composição cinematográfica, entre outras questões relacionadas a outras formas de arte são presença crítica constante em **Prospero's Books**.

Na próxima seção será realizada uma análise da composição de cada uma das três facetas evocadas por Próspero no contexto fílmico ao qual esta pesquisa se

dedica. Além disso, será realizada uma discussão sobre a relação entre estas facetas e os vinte e quatro livros inseridos por Peter Greenaway.

4.2 OS LIVROS DO PROTAGONISTA

“Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor como ele seria em um ano, como ele seria se fosse uma criança, um monstro, ou um anjo.” (PROSPERO’S BOOKS, 1991)

Nesta seção serão analisadas as três facetas projetadas sobre a figura de Próspero: o dramaturgo William Shakespeare, o ator John Gielgud e o cineasta Peter Greenaway. Para que este estudo seja compreendido adequadamente, alguns aspectos fílmicos devem ser esclarecidos. É importante observar que as identificações entre os criadores-artistas e Próspero ocorrem de maneira alternada. Em determinadas cenas Próspero é apenas o ex-Duque de Milão, em outras este protagonista se parece com um dramaturgo, um ator ou um cineasta. Em acréscimo a isso, é necessário considerar que as três facetas são inferidas a partir de Próspero no desenrolar da trama. Neste sentido, o enredo de **A tempestade** é multiplicado por quatro níveis de interpretação que podem ser denominados: Prospero’s Books (Os livros de Próspero), Shakespeare’s Books (Os livros de Shakespeare), Gielgud’s Books (Os livros de Gielgud) e Greenaway’s Books (Os livros de Greenaway).

Como o capítulo três já abordou a relação dos livros de Próspero com a trama central da obra cinematográfica, esta seção se trata das facetas que são evocadas pelo protagonista na construção fílmica e suas implicações crítico-interpretativas. É importante considerar que quando a análise que se desenvolve nesta sub-seção utiliza termos como *evocar*, *tematizar*, *imitar* e *simular* ela está se referindo diretamente ao processo de *referência intermediática* apresentado na introdução teórica para a discussão deste assunto. Ao invés de procurar encaixar cada fenômeno de referência intermediática nas categorias oferecidas por Wolf, este estudo dará preferência ao exame das implicações interpretativas produzidas por elas.

4.2.1 Shakespeare's Books: a criação literária sob o olhar do cinema

O protagonista de *A tempestade* é um príncipe e mago poderoso, mas também é, sem sombra de dúvida, um grande dramaturgo – manipulando personagens, idealizando relações entre eles, forjando cenas memoráveis. Com efeito, seu poder de príncipe é exatamente o poder do dramaturgo de determinar o destino de suas criaturas, e seu poder mágico é exatamente o poder do dramaturgo de alterar o espaço e o tempo, criar ilusões convincentes, enfeitiçar. É raro que as peças de Shakespeare sejam abertamente autorreferentes: ele escrevia como se achasse que havia na vida coisas mais interessantes (ou pelo menos mais dramáticas) do que escrever peças. Embora, de quando em quando dê a impressão de querer surgir de algum lugar situado no interior de Ricardo III, ou Iago, ou Autólico, ou Paulina, na maior parte das vezes ele se mantém escondido. Mas pelo menos em *A tempestade* ele chega, se não à superfície, pelo menos tão perto dela que sua silhueta meio indistinta pode ser divisada.”

Stephen Greenblatt

A tradicional identificação entre Próspero e Shakespeare, conforme já enfatizado anteriormente, foi o ponto de partida para a concepção cinematográfica de **Prospero's Books**. Gradualmente, a escritura do texto de **A tempestade** em cena sugere a ambiguidade de identidade de Próspero nesta obra fílmica. Este processo ambíguo culmina com a apresentação do manuscrito de **A tempestade** e do Fólio de 1623 na parte final de **Prospero's Books**.

A inserção do dramaturgo como personagem na trama cinematográfica – uma referência intermediária explícita, pois Shakespeare é um representante da Literatura – promove a tematização do processo de criação literária, bem como a discussão do papel das fontes literárias utilizadas pelo bardo na composição de suas obras. O desdobramento deste texto em imagem na tela transforma o processo de adaptação da peça para o cinema em um tema que é sempre retomado pela obra fílmica em estudo. Paralelamente a estas questões, a recriação de Shakespeare como personagem, ou seja, como ficção, estabelece um diálogo irônico com as pesquisas que tentam recompor o verdadeiro Shakespeare a partir de sua obra.

No que concerne à tematização do processo de criação literária, é possível afirmar que a produção do texto de **A tempestade** em cena funciona como um

motor que impulsiona a ação cinematográfica de **Prospero's Books**. As palavras escritas sobre o papel têm o poder mágico de dar origem a Próspero e ao seu mundo que se tornou um comentário sobre o processo de adaptação da página para a tela.

Como se pode observar na montagem de fotogramas (figura 4.3) que compõem a parte inicial desta obra cinematográfica, assim que é utilizado o *close-up* sobre a escritura da palavra *boatswain* (contra-mestre), Próspero surge em ação em uma moldura sobreposta.



FIGURA 4.3: Escritura dá início à ação fílmica.

Esta ênfase sobre o processo de composição textual desloca a atenção do espectador da história de Próspero para o processo de criação artística. De acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon, este procedimento fílmico pode ser considerado reflexivo na medida em que a atividade da escritura se transforma em um evento dentro da obra, um evento que é tão significativo quanto os outros acontecimentos da história que está sendo contada (HUTCHEON, 1980, p. 12).

O domínio do texto sobre a ação e as imagens sobrepostas criadas na tela impedem uma percepção realista da obra que apresenta a literatura como um artifício que é manipulado. Assim como os romances metaficcionais, **Prospero's Books** passa a refletir sobre sua própria criação e desenvolvimento. Este posicionamento reflexivo enfraquece a noção tradicional de realismo que cede seu

lugar a um nível de representação da realidade mais introvertido (HUTCHEON, 1980, p. 12). Desta forma, a atenção do espectador se desloca do mundo ficcional construído pelo enredo de **A tempestade** para o processo de produção textual e sua transformação em imagens.



FIGURA 4.4: Próspero-Shakespeare escreve o texto de **A tempestade**.

A figura 4.4 explicita de quem é a mão que escreve o texto de **A tempestade**. Cercado por livros, Próspero-Shakespeare trabalha. Esta construção imagética parece dialogar com o prefácio de uma obra crítica de 1904, que oferece um título bastante sugestivo no contexto do presente trabalho, **Shakespeare's Books: A Dissertation on Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Work**. Neste volume Henry R. D. Anders (1873-1938) escreve: "Nada pode ser mais interessante e instrutivo que uma hora gasta no estúdio de Shakespeare, onde nós podemos observá-lo enquanto trabalha efetivamente sobre seus materiais⁷⁶." (ANDERS, 1904, p. xx) O desejo de Anders parece ter sido ouvido por Greenaway, pois a imagem de Próspero-Shakespeare consultando suas fontes e escrevendo sua obra é recorrente durante toda a projeção de **Prospero's Books**.

Para justificar sua preocupação com as fontes shakespearianas, Anders comenta a possibilidade de este tipo de pesquisa fornecer subsídios para se entender a genialidade shakespeariana. Segundo Anders, as mesmas fontes que serviram a Shakespeare estavam disponíveis a todos os seus contemporâneos e

⁷⁶ No original: "Nothing can be more interesting and instructive than an hour spent in Shakespeare's studio, where we can watch him actually at work upon his materials."

nem por isso a época gerou outros escritores com tamanha habilidade artística⁷⁷ (ANDERS, 1904, p. xix). Neste sentido, Anders compara Shakespeare a um arquiteto que, com talento, dá beleza aos materiais, traz harmonia ao caos (ibid., p. xvii).

Coincidentemente, Greenaway também oferece aos espectadores a imagem do escritor como arquiteto. O tema da arquitetura, como já apresentado no capítulo III, é introduzido em **Prospero's Books** por meio do Livro da Arquitetura e outras Músicas. A partir da inserção deste livro, objetos arquitetônicos passam a compor não só o cenário do filme, mas são representados por miniaturas sobre a mesa de Próspero-Shakespeare:



FIGURA 4.5: Próspero entre livros e miniaturas arquitetônicas.

Em concordância com a perspectiva de Anders, esta imagem tematiza a criação literária como um tipo de arquitetura de ideias. O livro que está sob o manuscrito e aquele que está aberto mais distante de Próspero-Shakespeare podem ser considerados fontes que estão sendo transformadas pelo escritor.

Nesta empreitada que envolve o desnudamento do trabalho literário na sua relação com a experiência de leitura, Anders ainda oferece um retrato bastante interessante da experiência criativa shakespeariana como é proposta em **Prospero's Books**. Para o teórico, Shakespeare

⁷⁷ O fato de certos críticos tratarem William Shakespeare como um gênio, muitas vezes, os impede de perceber que os procedimentos criativos utilizados pelo bardo são comuns aos escritores de maneira geral. Além disso, os resultados distintos que escritores diferentes obtêm a partir do emprego de uma mesma fonte é apenas uma decorrência natural da criação literária.

é o herdeiro de uma língua pronta, herdeiro de séculos de literatura e de cultura e arte de sua ilha [Londres]. Embora tenha sido um artista celestial, ele teve que aprender bastante de seus predecessores, muitos deles gênios e homens de primeira classe. E ele nunca desprezou suas lições. Ele estudou seus textos com cuidado e diligência, até que se tornou um homem pronto de fato.⁷⁸ (ANDERS, 1904, p. xvii).

Embora Greenaway possa desconhecer o estudo de Henry R. D. Anders, ele oferece considerações válidas sobre a presença, a função e a trajetória do personagem William Shakespeare no contexto fílmico de **Prospero's Books**. Próspero-Shakespeare é justamente este intelectual que se dedica ao aprimoramento artístico por meio do estudo de obras que o antecederam. Além da tematização do trabalho de composição textual, a relação entre Próspero-Shakespeare com sua biblioteca expõe o diálogo perpétuo entre as obras do passado, do presente e do futuro e retoma o questionamento fundamental de Greenaway na composição desta adaptação fílmica: “Nós somos, de fato, o produto do que lemos?”⁷⁹ (GREENAWAY, 1991, p. 12).

Como foi apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, a curiosidade sobre os livros que inspiraram o trabalho artístico do bardo resultou em uma verdadeira caça às fontes shakespearianas. Diferentemente da maioria das peças que compõem o cânone shakespeariano, até hoje a fonte direta de **A tempestade** não foi descoberta. Esta indeterminação estimulou uma produção crítica intensa e extensa. De acordo com Howard H. Furness, apenas **Hamlet** e **Julio César** superaram a abundância de estudos críticos voltados para **A tempestade** (FURNESS, 1892, p. v). De maneira geral, segundo Frank Kermode, a ansiedade dos caçadores de fontes, na grande maioria das vezes, impediu uma análise objetiva das possíveis fontes (KERMODE, 1958, p. lxx). Tanta especulação resultou, obviamente, em um conjunto caótico de informações, fragmentado e irrelevante para o estudo de **A tempestade**.

Ao contrastar este contexto crítico profuso com a empreitada enciclopédica representada pelos livros de Próspero na obra fílmica de Greenaway, novas implicações interpretativas podem ser traçadas. A coleção de livros imaginados pelo

⁷⁸ No original: “[he] is the inheritor of a language readymade, to all the literature of centuries, and of the culture and art of the Island. A heaven-born artist though he was, he had to learn much from his predecessors, many of them geniuses and man of the first rank. Their lessons he did not despise. He studied their writings carefully and diligently, until he became a truly well-read man.”

⁷⁹ No original: “Are we truly the product of what we read?”

cineasta galês pode justamente estar simulando a imensa produção crítica gerada pelos caçadores de fontes.

No artigo “Peter Greenaway’s Encyclopaedism” (2006), Maria Esther Maciel discute o modelo enciclopédico que é apropriado e subvertido por Greenaway em seus filmes e destaca a natureza múltipla, incompleta, dialógica e conjectural deste tipo de construção (MACIEL, 2006, p. 51). Em **Prospero’s Books**, a enciclopédia é retratada de maneira irônica. A sua intenção totalizante, presente na descrição de cada livro, soa como uma brincadeira, pois afinal como os livros podem trazer em suas páginas — “tudo o que pode se associar à água”, “o espectro de cores em tons finamente diferenciados”, “mapas do inferno”, “cada comunidade política e social conhecida ou imaginada”, “uma lista de controle do mundo antigo”, “todas as possibilidades de dança para o corpo humano”, “um compêndio de mitologias com todas as suas variações e narrativas alternativas”, “tantas situações quanto há de experiências” — conhecimento suficiente para explicar todas as coisas do mundo? Se a experiência mundana é algo incontável e ilimitado, como um conjunto de livros poderia dominá-la? Como a investigação literária poderia determinar precisamente as fontes e os conhecimentos necessários para que Shakespeare compusesse sua obra?

A volumosa produção crítica que tentava determinar as fontes shakespearianas encontrou o mesmo destino do projeto enciclopédico, ou seja, a falência. Segundo Maria Esther Maciel, a arbitrariedade dos assuntos abordados, a subjetividade e o caráter provisório determinam a inviabilidade deste tipo de empreitada (MACIEL, 2006, p. 59). Aparentemente organizadas, a busca por fontes estava limitada ao ponto de vista do crítico que, na ansiedade de ter seu nome vinculado a uma grande descoberta, recortava as possíveis fontes de forma subjetiva e parcial. Ao discutir os resultados obtidos pelos caçadores de fontes, Frank Kermode ressalta a incapacidade dos pesquisadores em realizar um estudo objetivo. Para este teórico, as buscas pelas fontes sempre implicaram recortes parciais e paráfrases tendenciosas que eram disseminados por críticos pouco criteriosos (KERMODE, 1958, p. lxx).

Tanto a enciclopédia de Greenaway quanto o conjunto volumoso de tentativas críticas de explicar a origem de **A tempestade** podem ser apreendidos como construtos linguísticos que, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 164), forjam

uma realidade que só pode ser conhecida por meio de textos. Neste sentido, Peter Greenaway demonstra por meio de **Prospero's Books** que o passado, as fontes e, também, William Shakespeare resultam da textualização da História e enfatiza a impossibilidade de se separar a ficção da realidade.

Patricia Waugh, em sua obra **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Fiction** de 1984, afirma que os autores dos romances metaficcionalis são retratados como um construto produzido por meio de textos literários e sociais (WAUGH, 1984, p. 16). Em **Prospero's Books**, o autor de **A tempestade** também parece ser exibido desta maneira, como um produto direto do texto ou “um sujeito constituído pela linguagem”, como afirma Erika Viviane Costa Vieira, em sua tese de doutorado, **Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação** (VIEIRA, 2012, p. 171). Ao expor a figura de William Shakespeare como uma ficção, Peter Greenaway enfatiza a impossibilidade de recuperar uma única verdade. Assim como os artistas produzem seus mundos possíveis, seus universos fantásticos, a crítica é retratada na obra de Greenaway como uma atividade que, norteadas por seus próprios interesses, recria a realidade e reconstrói Shakespeare e seu mundo por meio de seus textos.

A partir deste arrazoado, é possível afirmar que o procedimento de referência à literatura não só possibilitou a tematização do processo de criação literária, mas a reavaliação de sua recepção e interpretação crítica. De maneira jocosa, Greenaway conduz o espectador ao exame da relação entre literatura e crítica e demonstra que os mundos que parecem ter inspirado **A tempestade**, na verdade, surgem a partir dela.

4.2.2 Gielgud's Books: o ator e sua última tempestade

When I first became ambitious to play some of the great Shakespearean parts, I tried to profit by reading all I could about them. I have read voraciously all my life, though I have always been apt to gallop far too quickly through the enormous quantity of material that I ought to have taken time to digest fully. But I think I did manage to pick up a certain amount of information. My shelves are crammed with theatre books of every kind – Brandes and Bradley, Caroline Spurgeon, and especially the Granville-Barker prefaces, which I have always found so infinitely useful and constructive. I still delight in reading many of the critics who have written so finely on Shakespeare (...) – besides countless biographies of Irving and Ellen Terry, Kean, Garrick, Macready, and many others.

Sir John Gielgud

Nesta subseção será discutido o modo como a referência ao teatro foi construída em **Prospero's Books (1991)** e como esta referência possibilita a evocação do terceiro nível de interpretação, no qual Sir. John Gielgud é o protagonista. Se a referência à literatura tinha como centro o processo de criação literária de Shakespeare, a referência ao teatro possibilita a tematização do processo por meio do qual o ator constrói seus personagens.

Sir John Gielgud nasceu Arthur John Gielgud em 14 de abril de 1904 na cidade de Londres e morreu em 21 de maio de 2000, aos 96 anos⁸⁰ (CROALL, 2000, p. 7, 530). Durante sua vida, Gielgud trabalhou como ator e diretor em um grande número de produções artísticas no teatro, no rádio, na televisão e no cinema. Considerado o ator shakespeariano mais requintado, Gielgud teve atuações inesquecíveis como Romeu na produção de 1924 da RADA (The Royal Academy of Dramatic Art) no Regent Theatre, quando seu nome passou a ser conhecido; e como Hamlet na produção que chegou até a Broadway nos anos 1930 (CROALL, 2000, p. 534-536). No cinema, sua carreira teve início em 1924, como o personagem Daniel, no filme **Who Is the Man?**, que foi dirigido por Walter Summers. No que concerne aos papéis shakespearianos no cinema, é possível citar filmes como: **Julius Caesar**

⁸⁰ Ele foi o terceiro filho do corretor de ações Frank Gielgud e Kate Terry. Sua carreira de ator teve início em 1923, no teatro londrino Old Vic, no papel de soldado na peça shakespeariana **Henrique V** (CROALL, 2000, p. 534).

(1953), **Richard III** (1955), **Hamlet** (1964), **Julius Caesar** (1970), **Richard II** (1978) e **Looking for Richard** (1996), nos respectivos papéis de: Cassius, Clarence, Ghost (voice), Caesar, John of Gaunt and em interviewee (MORLEY, 2002, p. 497-500).

O envolvimento de John Gielgud com **A tempestade** e, mais especificamente, com o papel de Próspero supera o de qualquer outro profissional de teatro no século XX (MCMULLAN, 2007, p. 331). Antes de encarnar Próspero em **Prospero's Books**, John Gielgud desempenhou este papel em quatro produções teatrais diferentes. A primeira foi em 1930 sob a direção de Harcourt Williams, no teatro Old Vic em Londres. A segunda experiência aconteceu sob a direção de George Devine e Marius Goring, em 1940, também no Old Vic. Em 1957, sob a direção de Peter Brook, Gielgud desempenhou o papel de Próspero em Stratford e, depois, em Drury Lane. E, em 1974, como integrante da companhia de Teatro Nacional, Gielgud voltou ao Old Vic, para seu último Próspero no teatro (ibid., p. 332-333).

Durante toda sua carreira, Gielgud teve a ambição de atuar como Próspero no cinema, porém foi difícil encontrar um diretor que compartilhasse de seus objetivos (GIELGUD & MILLER, 1999, p. 96). Akira Kurosawa não lhe deu resposta, Giorgio Strehler não falava inglês e preferiu trabalhar com seus próprios atores, Alain Renais simplesmente não se interessou, Peter Hall preferiu ficar apenas com o teatro e Ingmar Bergman recusou sua proposta (ibid., p. 96). Derek Jarman o convidou para ser Próspero, mas as ideias deste cineasta não o atraíram (ibid., p. 97).

Em 1990, Peter Greenaway e John Gielgud entraram em um acordo para filmar **A tempestade**. Em poucos meses, Greenaway havia providenciado o roteiro e, na primavera de 1990, em Amsterdam, as filmagens foram iniciadas (GIELGUD & MILLER, 1999, p. 98-99). Greenaway tinha, então, sob sua direção Sir John Gielgud, um ator que foi, ao longo de sua carreira, se misturando a Próspero. Aos 86 anos de idade, Gielgud se apropria da peça que é considerada a despedida de Shakespeare da vida teatral, para também se despedir.



FIGURA 4.6: O nome de John Gielgud nos créditos do filme.

A Figura 4.6 traz a imagem de John Gielgud cercado por outros atores na parte inicial de **Prospero's Books**. O destaque desta imagem fica por conta da centralidade do nome do ator nos créditos iniciais do filme. Sua figura é enquadrada integralmente “como se” o espectador estivesse em um teatro a vislumbrá-lo. Este posicionamento da câmera é essencial para a compreensão do processo de referência intermediária ao teatro e para o entendimento das muitas faces assumidas por ele durante a projeção de **Prospero's Books**.

O enquadramento utilizado por Greenaway nesta imagem é conhecido como *long-shot* e simula a distância entre um espectador sentado na primeira fila da plateia até o palco (COURSEN, 1997, p. 94). Por meio desta escolha, o cineasta cria uma impressão de teatro que será reforçada por outros aspectos fílmicos como as experimentações vocais de John Gielgud, os cenários móveis, as cortinas vermelhas distribuídas pelos cenários do filme, as trocas de figurino, as plataformas que simulam o patamar superior tradicionalmente ocupado pelo palco e as palmas ouvidas no final da obra.

Para demonstrar com maior clareza os artifícios utilizados por Peter Greenaway para evocar o teatro e sua relação com John Gielgud, este estudo realizará a análise de alguns fotogramas de **Prospero's Books**. Certamente, as imagens escolhidas para este comentário não esgotam os recursos utilizados no filme, apenas contribuem para que os objetivos desta pesquisa sejam alcançados.

A primeira imagem a ser discutida (figura 4.7) faz referência ao teatro por meio da combinação do *long-shot* com as cortinas vermelhas e os espíritos que arrastam o estúdio de Próspero. Os espíritos trabalham como técnicos teatrais. O

diferencial em **Prospero's Books** é a quebra de ilusão, pois o espectador presencia esta ação “como se” visualizasse os bastidores do teatro. Enquanto os técnicos normalmente efetuam as mudanças no palco por trás das cortinas ou na penumbra do palco, estes espíritos exibem o seu trabalho como parte da trama. Este procedimento reforça a intenção reflexiva do cineasta. Ao construir uma impressão de teatro e ressaltar a diferença midiática entre cinema e teatro, Greenaway expõe os artifícios destas mídias.



FIGURA 4.7: Espíritos arrastam o estúdio de Próspero.

Este mesmo tipo de quebra de ilusão é retomado na parte final do filme quando os espíritos trazem uma escada móvel, similar às escadas que dão acesso aos palcos tradicionais, e a encaixam no estúdio de Próspero.



FIGURA 4.8: Espíritos encaixam escada no estúdio de Próspero.

A mobilidade do cenário também fica explícita quando a ilha de Próspero é apresentada pelo protagonista. Quando Próspero diz: “Arribamos por fim a esta ilha” (SHAKESPEARE, 1999, p. 26), a tela mostra o cenário em movimento.



FIGURA 4.9: Cenário giratório.

Este cenário giratório evoca procedimentos comuns à cena teatral. Por meio deste artifício, **Prospero's Books** simula o mundo em que a identificação entre Gielgud e Próspero pode ser atribuída de forma objetiva.

A imagem a seguir (figura 4.10) é composta por quatro fotogramas de **Prospero's Books** que exemplificam a utilização de cortinas como um elemento que estabelece um diálogo direto com o ambiente teatral.



FIGURA 4.10: Algumas cortinas.

No fotograma um, dois dos Ariels aguardam o momento certo de abrir as cortinas para iniciar a mascarada. No fotograma dois, a cortina é aberta e já se pode visualizar o início do espetáculo. No fotograma três, a cortina compõe o cenário para o canto de Ceres especialmente dedicado a Ferdinando e Miranda. Por último, Próspero sai de dentro das cortinas para a grande cena de reconciliação.

Pode-se concluir, a partir da análise desta pequena amostra de imagens, que as cortinas, que são símbolos icônicos do teatro, representam uma moldura teatral, na mesma medida em que as telas e os espelhos representam molduras cinematográficas. Neste sentido, as cortinas, não só constroem a referência ao teatro, mas produzem, como as telas, o efeito reflexivo denominado *mise en abyme*.

A figura 4.11 oferece uma construção interessante. Sua relação com o teatro e com Gielgud se dá por meio da história das encenações de **A tempestade**. Ariel é definido nesta peça shakespeariana como um espírito do ar e sua habilidade de voar é uma questão a ser resolvida pelo adaptador. O cinema oferece recursos suficientes para que esta característica de Ariel não se torne um problema. Entretanto, a opção de Peter Greenaway foi utilizar cordas que funcionam como trapézios e que possibilitam a movimentação de seus quatro Ariels.



FIGURA 4.11: Ariel preso a cordas.

Um recurso similar a estas cordas foi utilizado na encenação de **A tempestade**, dirigida por Peter Hall em 1974 (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 116). Nesta empreitada teatral, na qual John Gielgud também participava como Próspero, um único Ariel aparecia suspenso em uma espécie de trapézio (ibid., p. 116). Aparentemente, Greenaway adaptou a técnica de Hall e a ampliou com a presença de diversos Ariels espalhados pela tela.

Com este procedimento, Greenaway tematiza a história teatral de Gielgud. Há, neste caso, uma referência específica à experiência de Gielgud. Ao expor o maquinário do teatro, o cineasta galês dá mais uma pincelada reflexiva em sua obra e demonstra sua habilidade de dialogar com o passado e transformá-lo.

Para seguir a análise das imagens que constroem referências ao teatro, será necessário retomar a figura 4.3, que é uma montagem de fotogramas de **Prospero's Books**. Por questões de formatação, a mesma figura receberá um novo número neste trecho do trabalho.

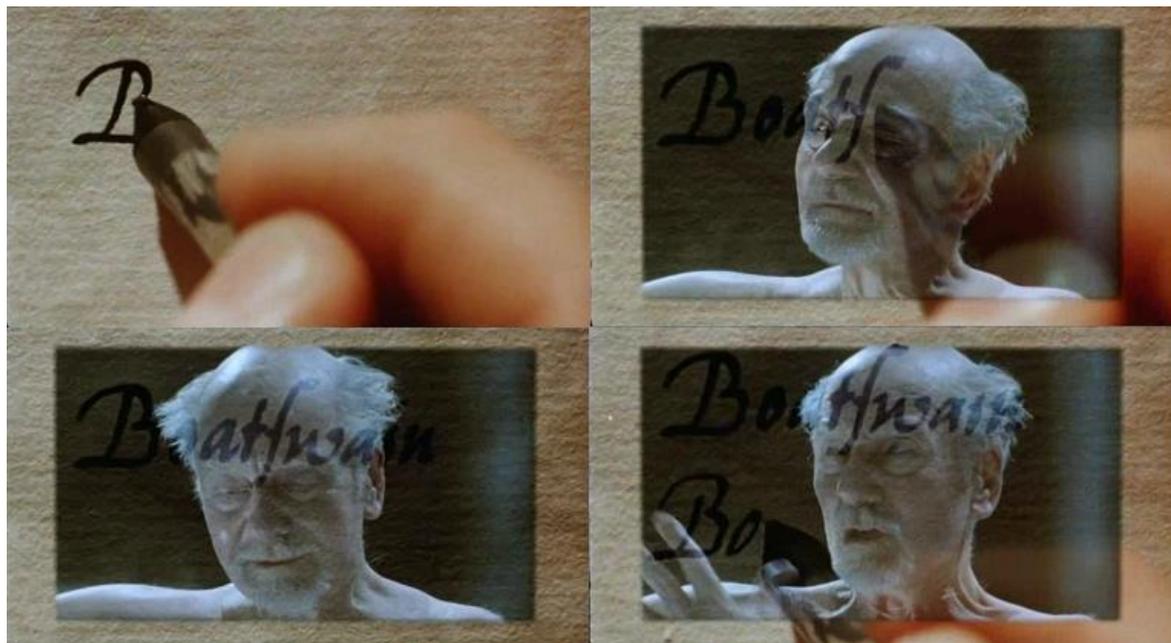


FIGURA 4.12: Experimentações de Gielgud.

Neste conjunto de imagens, é possível observar as expressões faciais de Gielgud enquanto ele repete a palavra *boatswain* com entonações que vão da seriedade à brincadeira, esta última acompanhada pela risada de Ariel. Este “ensaio” parece ser acompanhado pelo texto da peça pois, na composição da imagem, há o *close-up* da palavra *boatswain* enquanto Gielgud lê e repete a mesma palavra como pode ser observado na figura 4.13.

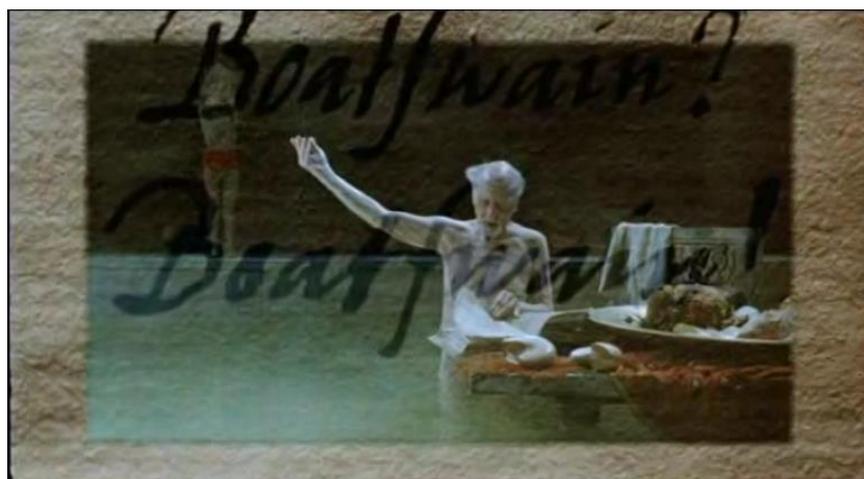


FIGURA 4.13: Gielgud estuda seu papel.

A partir da análise desta imagem é coerente afirmar que Gielgud é o personagem principal desta cena. Despido de qualquer figurino, o ator estuda a peça

shakespeariana e compõe seu personagem. Há ainda outras cenas em que Gielgud, o ator, parece se sobressair. Na figura 4.14, Próspero e seus espíritos se preparam para representar a mascarada ao casal de noivos. Este é o momento que antecede o espetáculo. Em alguns instantes, Próspero e seus atores passarão por uma cortina e darão início à ilusão. Nesta cena, Próspero e Gielgud compartilham a experiência do teatro, a concentração e a expectativa dos bastidores.



FIGURA 4.14: Preparação para mascarada, o ator estuda.

As cenas em que Gielgud parece estudar para atuar retomam o conteúdo da citação que inicia esta subseção. Sua voracidade pela leitura fazia parte de seu trabalho de composição dos personagens shakespearianos e neste contexto a biblioteca que Greenaway construiu para Próspero representa também a biblioteca de Gielgud, uma coleção de livros que acompanhou sua carreira e iluminou seu trabalho artístico.

Como já foi sugerido nesta parte do trabalho, **Prospero's Books** pode ser interpretado como a despedida de Gielgud dos “palcos” e do papel de Próspero. Quando Gielgud está prestes a atirar o Fólio de 1623 ao mar, a projeção mostra o ator abraçado ao volume, uma manifestação de afeto pelo livro que o acompanhou durante toda sua carreira artística.



FIGURA 4.15: Gielgud e o Fólho de 1623.

Já sem o figurino de Duque, Gielgud segura o Fólho de 1623 com o pesar da despedida. Abrir mão de sua mágica se faz necessário, mas não parece fácil. Atirar o Primeiro Fólho ao mar, para um dos mais reconhecidos atores shakespearianos, é abrir mão de uma obra que passou a representar a sua própria vida. Além disso, atirar os livros ao mar é a última ação que Gielgud desempenha como Próspero.

Ironicamente, em uma obra que contesta qualquer evidência de realidade, o epílogo que segue o “afogamento” dos livros traz um discurso real do ator em sua última grande empreitada. O *close-up* e a interpelação direta do espectador, demonstrada por meio da figura 4.16, são elementos decisivos na constatação de que a despedida de Próspero se transformou na despedida de Gielgud.

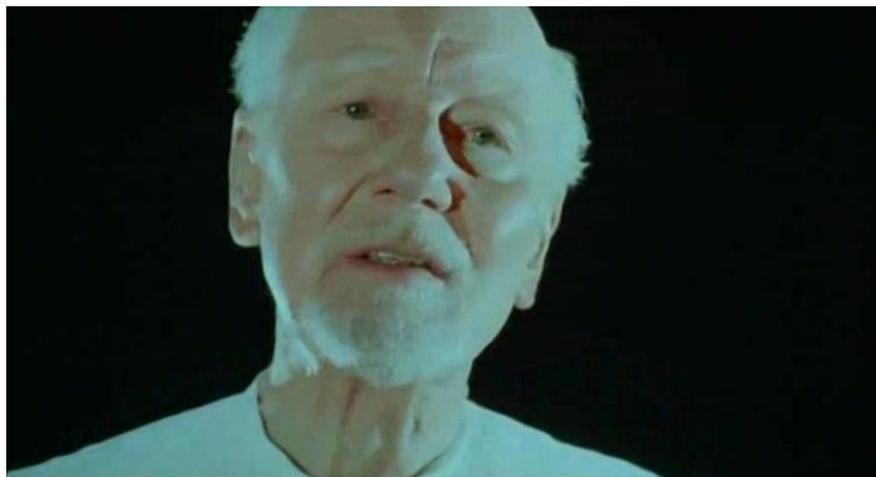


FIGURA 4.16: Interpelação do espectador no Epílogo.

Esta despedida, no entanto, foi eternizada, pois se transformou em um filme, como pode ser depreendido a partir da figura 4.17.

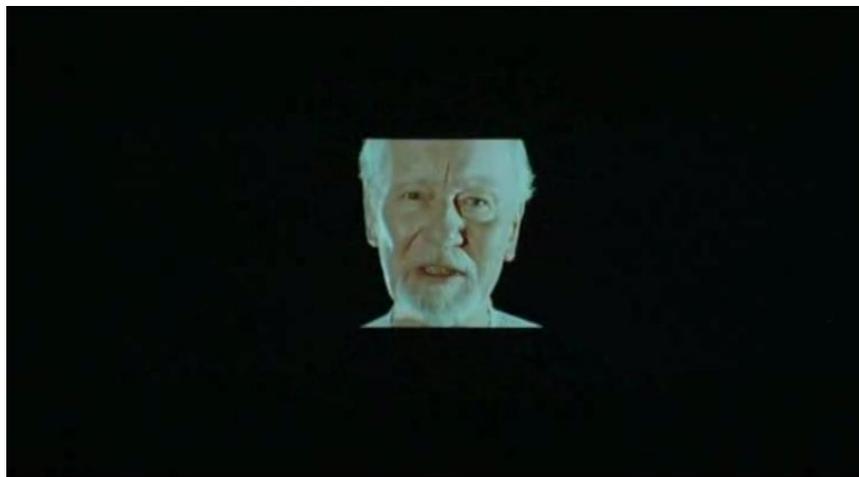


FIGURA 4.17: Ao término do epílogo, Gielgud vira cinema.

Por meio de **Prospero's Books**, a trajetória teatral de John Gielgud foi retomada e eternizada, ao utilizar como pano de fundo a história de um dos seus personagens mais marcantes.

4.2.3 Greenaway's Books: de palavras e imagens

O objetivo desta etapa é demonstrar como Próspero representa um cineasta em **Prospero's Books**. Basicamente, esta subseção irá apontar de que maneira Próspero pode ser interpretado como o reflexo de Peter Greenaway e como suas atitudes se relacionam com o cinema e com o processo de adaptação da página para a tela.

É importante destacar que o processo de reflexividade que possibilita a identificação entre Próspero e Greenaway é diferente daquele que possibilita a identificação do protagonista com Shakespeare e com Gielgud. Nestas duas primeiras situações, a referência intermediária é o recurso que possibilita o discurso reflexivo. É a estratégia central para a construção de dois tipos de *mise en abyme*: a literatura no cinema e o teatro no cinema.

No processo de identificação entre Próspero e Greenaway não há como construir a referência intermediária, pois personagem e cineasta participam do

mesmo contexto midiático – Próspero se mostra inserido no meio fílmico como personagem-cineasta, como um espelho de Greenaway, o cineasta, de fato. Neste caso, é possível afirmar que **Prospero's Books** se utiliza de um mecanismo de referência intramidiática para construir este terceiro nível de reflexividade, ou seja, um *mise en abyme* representado pelo filme dentro do filme.

A identificação entre Próspero e Greenaway tem início quando na composição do roteiro para o cinema, o cineasta defende a utilização dos recursos tecnológicos mais avançados, afirmando que, se Próspero estivesse ali, ele não faria diferente (GREENAWAY, 1991, p. 28). Como um mago e estudioso do século XVI, Próspero certamente utilizaria na invocação de sua arte os recursos mais inovadores (ibid., p. 28). Neste sentido, pode-se dizer que Greenaway emprestou a Próspero recursos de um tempo futuro e transformou o mago das palavras em também um mago das imagens como é Peter Greenaway.

Próspero só pode ser considerado o mestre manipulador e origem de toda a ação, como descreve Greenaway (GREENAWAY, 1991, p. 9), se esta posição for compreendida como um espelhamento do verdadeiro manipulador cinematográfico que é Peter Greenaway. Se as telas comandadas por Próspero sustentam não só o filme dentro do filme, mas o comentário sobre o modo como o cinema de modo geral opera, esta mágica não é de Próspero, mas de Greenaway.

É por meio da incorporação de espelhos na diegese fílmica que Próspero pode colocar seus planos em ação. Estas telas comandadas pelo poderoso mago não mostram somente os enredos da ilha, mas também trazem os filmes do passado. Se, na peça shakespeariana, Próspero é o dono do destino de todos os outros personagens, no filme, ele mostra seu domínio sobre a história de todos por meio de suas telas.



FIGURA 4.18: O filme do naufrágio.

A primeira aparição de Próspero como cineasta se dá na cena da tempestade (Figura 4.18). Próspero examina o enquadramento, a atuação dos personagens que estão sob o seu desígnio e então comanda a chuva e os efeitos especiais. Embora os personagens pensem fazer parte de uma tragédia, o cineasta sabe que tudo não passa de ilusão. Uma ilusão necessária para que seu projeto suceda.

Enquanto comanda a cena, Próspero observa a si mesmo no espelho. Sua imagem projetada na tela sugere uma atitude de autoconsciência artística. Ao mesmo tempo em que Próspero, o cineasta, compõe sua cena, ele observa a si mesmo enquanto trabalha. Desta forma, este exame auto-reflexivo que envolve Próspero funciona de maneira similar ao trabalho crítico que Greenaway realiza em **Prospero's Books** pois, para o cineasta galês, o enredo é apenas um modo de trazer os elementos e os artifícios da composição fílmica ao centro da discussão. Como ele mesmo afirmou em entrevista a Howard A. Rodman, **A tempestade** é um meio ideal para colocar o jogo da reflexividade em ação (RODMAN, 2000, p. 126).



FIGURA 4.19: O destino de Claribel.

Na figura 4.19, é possível observar o mesmo processo. Próspero projeta a história de Claribel, a filha de Alonso, que se casou com o Rei de Túnis. O modo como o seu reflexo se posiciona no espelho permite a inferência de que Próspero imagina o enredo e o projeta no espelho, a tela do cineasta Próspero.



FIGURA 4.20: O passado em Milão.

Em outro investimento cinematográfico, Próspero constrói um filme sobre o seu passado (4.19). Sua principal espectadora é Miranda. Uma espectadora que se envolve com a história a ponto de não questionar a veracidade dos fatos. Neste sentido, o filme do passado serve como artifício para que o enredo de Próspero não fuja de seu controle.

Esta mesma estratégia é utilizada para controlar Ariel. Quando este cobra sua liberdade, Próspero projeta o tenebroso passado do espírito do ar sob o comando da temida bruxa Sycorax (Figura 4.19).



4.21: O passado de Ariel como escravo de Sycorax.

Como Próspero não conheceu sua rival, a construção desta imagem demonstra o poder do cinema de projetar um passado inventado. Próspero é este artista que se apropria de instrumentos e artifícios cinematográficos para colocar em cena a sua trama. Neste sentido, Greenaway e Próspero representam uma parceria que une passado e presente em um novo produto decorrente da transformação e adequação dos poderes da arte. É justamente esta parceria que implica o compartilhamento explícito dos três primeiros livros de Próspero: o Livro da Água, o Livro dos Espelhos e o Livro de Arquitetura e outras Músicas, pois estes volumes são elementares para a transposição do potencial reflexivo de **A tempestade** para **Prospero's Books**. Estes volumes concedem ao cineasta a água/tinta que compõe o texto que gera a ação (Livro da Água), as telas que compõem praticamente todas as imagens fílmicas e são um tema constante em seu questionamento reflexivo (Livro dos Espelhos) e, os cenários grandiosos envoltos em música (Memória Técnica de Arquitetura e Outras Músicas).

Desta forma, Greenaway não é só cineasta, mas um adaptador do texto shakespeariano. Por este viés, quando por feitiço ou magia cinematográfica o texto de **A tempestade** se transforma gradualmente em imagem, Próspero se transforma em Greenaway, o adaptador. É relevante sublinhar que esta transformação gradual faz com que palavra e imagem dividam o mesmo espaço na tela até que a imagem

predomine. É importante perceber que a convivência entre palavra e imagem na tela reforça, mais uma vez, a ambiguidade entre Próspero e Greenaway.

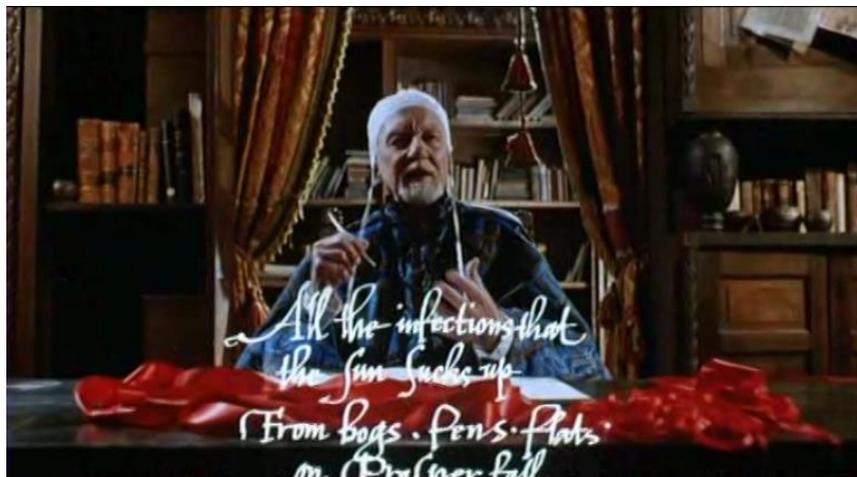


FIGURA 4.22: Palavras se transformam em imagens.

Adaptar Shakespeare, no entanto, tornou-se uma atividade bastante complexa. Se, no início da História do cinema, o texto shakespeariano servia como instrumento de legitimação da sétima arte (ver capítulo 2), a história de Shakespeare na tela se mostrou um território de disputas pelo verdadeiro espírito shakespeariano. Adaptar Shakespeare se transformou em uma empreitada de risco devido à expectativa crítica criada em torno de suas peças.

Neste contexto, o adaptador se vê encurralado entre a multiplicidade de recursos oferecidos pelo cinema, os limites interpretativos impostos pela crítica shakespeariana em seus quatrocentos anos de exercício e a expectativa do leitor/espectador, sobretudo em se tratando de uma obra canônica. Seguindo esta perspectiva, é coerente interpretar os vinte e quatro livros de Próspero como os livros que cercaram Greenaway durante o processo de adaptação de **A tempestade**. Neste sentido, Greenaway propõe um novo espelho crítico no qual ele pode demonstrar as qualidades muitas vezes arbitrárias e subjetivas de textos críticos consagrados. Novamente, o retrato caótico associado à construção enciclopédica relacionada a estes livros vem demonstrar a impossibilidade de se estabelecer um retrato único e fiel do mundo.

Se Próspero abdica de seus livros e de sua magia para retomar seu ducado e se preparar para a morte, Shakespeare e Gielgud o fazem em razão de suas aposentadorias – da dramaturgia e dos palcos, respectivamente. Peter Greenaway,

no entanto, tem outro motivo para destruir seus livros. No caso do cineasta, a abdicação e destruição dos livros sinaliza uma atitude crítica que proclama a liberdade do adaptador. Neste sentido, a sobrevivência do manuscrito de **A tempestade** e do Fólho de 1623 não foi gratuita, mas o elemento central de seu posicionamento crítico. Para que o mar de livros que circunda a obra shakespeariana não ameace afundar toda independência de pensamento, é necessário ter em mente, primordialmente, o texto de Shakespeare. O resto é conjectura, pois:

não é necessário conhecer todos os comentários para uma compreensão inteligente de Shakespeare, assim como não é pré-requisito o aprendizado teológico para o entendimento adequado da Bíblia. Às vezes, é melhor não saber nada. Shakespeare fala ao Shakespeare que está dentro de nós e, se não possuímos esta alma compreensiva e perspicaz, nenhum comentário trará Shakespeare mais perto de nós⁸¹ (ANDERS, 1904, p. xv).

Em **Prospero's Books**, Peter Greenaway usa Próspero como seu porta-voz. Em ação, como faz Greenaway, Próspero exercita sua capacidade crítica e sua habilidade de observar os artifícios e os procedimentos de sua própria arte. Além disso, Próspero e Greenaway trazem o texto de **A tempestade** para o centro das atenções. É justamente o texto, não os livros, que comanda o espetáculo de imagens.

4.2.4 Mais um protagonista: o espectador

Neste capítulo foi realizada uma investigação sobre processo de transposição de **A tempestade** para a obra fílmica **Prospero's Books**. O principal questionamento deste percurso recaiu sobre a transformação do potencial reflexivo da peça para o filme. Neste sentido, foi utilizado o aparato teórico proposto por Werner Wolf no artigo "Intermediality" (2005).

⁸¹ No original: "it is not necessary to know all the comments for an intelligent understanding of Shakespeare, any more than it is requisite to acquire all the theological learning for a healthy understanding of the Bible. It is better not to know it. Shakespeare speaks to the Shakespeare in us, and unless we have this apprehensive and sympathetic soul, no comment will bring him nearer to us."

A partir do processo de referência intermediária a outras mídias foi possível compreender como as identificações entre Próspero e Shakespeare e entre Próspero e Gielgud foram construídas e quais foram as implicações interpretativas geradas por estas ambiguidades.

A referência à literatura traz à superfície de **Prospero's Books** a tematização do processo de criação literária. Neste sentido, a obra fílmica discute o papel das fontes na composição de **A tempestade** e, paradoxalmente, a irrelevância de se estabelecer a fonte direta desta peça, pois todas as buscas, ao final desta adaptação fílmica se perdem, restando apenas o texto da peça.

A referência ao teatro permite que o trabalho de composição de Gielgud seja eternizado por meio do cinema. Seus ensaios, suas experimentações com o texto shakesperiano e o estudo de seus livros chamam a atenção do espectador para o trabalho que o ator desenvolve fora de cena.

No que concerne à identificação entre Próspero e Greenaway foi possível reconhecer um processo de referência diferenciado, a referência intramidiática – a referência de uma mídia a ela mesma, a auto-reflexividade propriamente dita. Por este viés, Próspero incorporou o cineasta e o adaptador. Como cineasta, Próspero-Greenaway criou seus eventos e suas intrigas por meio de seus filmes e, não obstante, analisou a si mesmo em suas empreitadas. Como adaptador, Próspero-Greenaway deu prioridade ao texto e descartou os livros que ameaçavam sua liberdade criativa.

Construído como o Livro de Espelhos, **Prospero's Books** reflete, em cada uma de suas páginas, imagens em constante transformação. Dividindo a atenção do espectador entre Próspero, Shakespeare, Gielgud e Greenaway, esta obra fílmica possibilita a apreensão de, pelo menos, quatro níveis interpretativos que se combinam, se mesclam e até se opõem em um grande quebra cabeça para o espectador. É importante observar que a exacerbação da instabilidade de sentido provocada pela identificação ambígua do protagonista é mais um artifício que Peter Greenaway utiliza para enfatizar a polissemia inerente à recepção de qualquer obra de ficção e, mais genericamente, a qualquer ato de comunicação humana. Nesse sentido, Greenaway se mostra extremamente coerente com sua escolha de fazer um “cinema que, ao invés de fingir que dá respostas, faz perguntas.” (GREENAWAY citado em GARCIA, 2000, p. 24)

CONCLUSÃO

O percurso percorrido por esta pesquisa se iniciou no estudo de **A tempestade** por acreditar que uma análise adequada de uma adaptação precisa conhecer, em primeiro lugar, o ponto que deu origem ao processo de recriação artística para o cinema, bem como suas principais interpretações críticas.

Na etapa seguinte, foi realizada uma pesquisa no sentido de estabelecer os pressupostos teóricos que norteiam os estudos sobre adaptações da página para a tela. Neste sentido, foi constatado que uma das principais noções envolvidas no processo de adaptação é a intertextualidade (Kristeva) ou a transtextualidade (Genette). A adaptação é, desta forma, uma manifestação que se insere em um processo maior de constante retomada e renovação de textos. A análise de outras adaptações de **A tempestade** para o cinema demonstrou que não há uma forma ideal para se adaptar, mas que o trabalho artístico de transposição para a tela resulta de um processo de re-criação que goza de toda liberdade para a construção de uma nova perspectiva do texto fonte a partir de um novo contexto sócio-histórico-cultural.

A proposta de Greenaway mostrou, em cada procedimento fílmico adotado, sua intenção deliberada de discutir os artifícios empregados pelo cinema para criar uma ilusão de realidade. Neste sentido, convenções cinematográficas como o uso de miniaturas, modelos tridimensionais, telas e espelhos foram expostas como o centro de um projeto que quer se mostrar como ficção.

A análise dos vinte e quatro livros que o cineasta inseriu na trama shakespeariana demonstrou que adaptar não é copiar ou repetir, mas questionar. A especulação sobre o que havia de tão importante nos livros que Próspero levou para o exílio se transformou em uma proposta imagetivamente ousada e rica em detalhes sobre o passado renascentista. Além disso, a centralidade dos livros de Próspero promove uma relação complexa entre palavra e imagem no contexto cinematográfico.

Adaptar um texto canônico para o cinema é disputar em cada imagem a atenção com a página. A consciência deste fato fez com que o cineasta trouxesse propositalmente a imagem do texto para a tela como um tema recorrente. As palavras que se transformam em imagem são um lembrete constante do processo

de transposição midiática que subjaz **Prospero's Books**. É relevante observar, no entanto, que a relação entre palavra e imagem não é apresentada por Greenaway como uma disputa, mas como uma articulação natural entre diferentes mídias, entre diferentes níveis de interpretação.

No capítulo 4 foi proposto que os diferentes espaços midiáticos construídos por Greenaway geraram uma arquitetura complexa para o enredo de **Prospero's Books**. Além da trajetória de Próspero, a referência intermidiática à literatura e ao teatro, permitiu que o filme também possa ser interpretado como o processo de criação literária shakespeariano e a preparação e despedida de Gielgud dos palcos, respectivamente. Em acréscimo a isso, a reflexividade cinematográfica se constitui como um quarto espaço interpretativo, pois por meio dela é possível vislumbrar a audaciosa aventura de Greenaway ao coordenar todas as telas e enredos distintos propostos pela obra fílmica.

Ao finalizar esta pesquisa, comprova-se que Peter Greenaway não só adaptou a peça shakespeariana **A tempestade** para o cinema como construiu por meio desta obra um instrumento para falar sobre o próprio processo de adaptar Shakespeare para o cinema. Neste sentido, além da presença fantasmagórica de William Shakespeare e do texto de **A tempestade** como imagem, Greenaway utilizou a biblioteca de Próspero como uma metáfora para a imensa quantidade de obras críticas que cercam o trabalho daquele que pretende adaptar uma obra canônica.

O cineasta galês parece construir um emaranhado de enredos e possibilidades para demonstrar o infinito número de interpretações que podem ser geradas a partir de um único texto. Este posicionamento faz com que **Prospero's Books** questione o construto teórico denominado “espírito shakespeariano”, ou seja, um conjunto de expectativas que devem ser satisfeitas para que uma adaptação seja reconhecida pela crítica shakespeariana.

O fato de Greenaway comentar sobre a própria condição de **Prospero's Books** como adaptação revela a intenção do cineasta de demonstrar para o público que uma adaptação não precisa carregar consigo a expectativa de repetir o que já foi dito com o objetivo de se encaixar em um determinado modelo. A adaptação, como qualquer obra fílmica, constitui-se como uma obra genuína que, apesar de

possuir raízes na tradição literária anterior, tem a liberdade de subverter as ideias prévias e apresentar um novo olhar sobre o já estabelecido.

Ao relacionar **A tempestade** com a sua história crítica, a sua história adaptativa e **Prospero's Books**, esta pesquisa deflagrou a existência de um diálogo incessante e contínuo entre as diferentes artes e culturas – um palimpsesto que vem se atualizando através das gerações. Neste sentido, **Prospero's Books** não traz para a tela apenas **A tempestade**, mas todos os textos que informam o percurso que se inicia na peça e culmina no filme.

REFERÊNCIAS

ALLEN, G. **Intertextuality**. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2006.

ANDERS, H. R. D. **Shakespeare's Books: A Dissertation on Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Works**. Berlin, DE: Publisher & Printer Georg Reimer, 1904.

AUMONT, J. & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2006.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. São Paulo: Martins, 2004 [1993]

BATE, J. & RASMUSSEN, E. (Eds.) **The Royal Shakespeare Company: The Tempest by William Shakespeare**. New York, US: The Modern Library, 2008.

BEZERRA, P. Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. (trad.) Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENNETTS, L. Paul Mazursky Brews a 'Tempest'. In: **The New York Times**. 30 de Agosto de 1981. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1981/08/30/movies/paul-mazursky-brews-a-tempest.html>. Acesso em: 05 Jul 2013.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BLOOM, H. (ed.) **Bloom's Shakespeare Through the Ages: The Tempest**. New York: Infobase Publishing, 2008.

BORDWELL, D. & THOMPSON, K. **Film Art: An Introduction**. 8th Ed. New York: McGraw-Hill, 2008.

BROWN, S. A. Ovid, Golding, and The Tempest. In: **Translation and Literature**. Volume 3, 1994, p. 3-29.

BUCHANAN, J. **Shakespeare on Film**. Essex, EN: Pearson Longman, 2005.

BULLOUGH, G. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Volume VIII Romances: Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest**. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

CAMPBELL, T. (Ed.) **The Dramatic Works of William Shakspeare**. London, George Routledge and Sons, 1838.

CARTMELL, D. & WHELEHAN, I. **Screen Adaptation: Impure Cinema**. New York, US: Palgrave Macmillan, 2010.

CAVECCHI, M. Peter Greenaway's **Prospero's Books**: A Tempest between Word and Image. In: **Literature Film Quarterly** 25, n. 2 (1997), p. 83-90.

CHAMBERS, E. K. **William Shakespeare**: A Study of Facts and Problems, vol. I. London, UK: Oxford University Press, 1930.

COLERIDGE, S. T. **Lectures and Notes On Shakspeare And Other English Poets**. Boston, Massachusetts: Elibron Classics, 2005.

COLLIER, J. P. & HAZLITT, W. C. **Shakespeare's Library**: a collection of the plays, romances, novels, poems and histories employed by Shakespeare in the composition of his works, Volume the First. 2nd Edition. London: Reeves and Turner, (1874) 1875.

COURSEN, H. R. **Teaching Shakespeare with Film and Television**: a guide. US: Greenwood Press, 1997.

CROALL, J. **Gielgud: A Theatrical Life 1904-2000**. New York: Continuum, 2000.

CURRIE, M. (Ed.) **Metafiction**. London and New York: Pearson Longman, 1995.

DAVENANT, W. & DRYDEN, J. **The Tempest or the Enchanted Island**. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004 [1667].

DE PEROT, J. The Mirroure of Knighthood. In: **The Romanic Review**. Vol. IV – October-December, 1913 – nº 4, p. 397-402.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DURHAM, W. H.; MACCRACKEN, H. N. & PIERCE, F. E. **An introduction to Shakespeare**. New York: The Macmillan Company, 1910.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (trad.) Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ESOLEN, A. M. "The Isles Shall Wait for His Law": Isaiah and **The Tempest**. In: **Studies in Philology**, Vol. 94, Nº. 2 (Spring, 1997), p. 221-247.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008

FISCHLIN, D. & FORTIER, M. (eds.) **Adaptations of Shakespeare**: a critical anthology of plays from the seventh century to the present. London and New York: Routledge, 2009.

FORBIDDEN PLANET. Direção Fred M. Wilcox. Warner Home Video, 1956 (2000). 1 filme (98 min.): son., color.

FRYE, N. "Something Rich and Strange": Shakespeare's Approach to Romance. In: GRANDE, T. Y. & SHERBERT, G. (Eds.) **Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance**. Toronto, CA: University of Toronto Press, 2010, p. 425-439.

_____. **Sobre Shakespeare**. (trad.) Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FURNESS, H. H. **A New Variorum Edition of Shakespeare The Tempest**. Philadelphia & London: J. B. Lippincott Company, 1892.

GARCIA, W. **O cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume, 2000.

GAY, P. **The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies**. New York, USA: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. (trad.) Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2 ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. (Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>. Acesso em 07 out 2010.

GREENAWAY, P. **Prospero's books: a film of Shakespeare's The Tempest**. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.

GREENBLATT, S. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. (trad.) Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIELGUD, A. J. & MILLER, J. **Acting Shakespeare**. New York: Applause Books, 1999.

GUIMARÃES, D. A. D. Inscrições renascentistas sob a "pele" barroca: uma leitura de **Prospero's Books**, de Greenaway. In: ARAÚJO, D. C. & BARBOSA, M. C. (Org.). **Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridização**. Porto Alegre: editorialplus.org, 2008, p. 53-74. Disponível em: <http://acervo-digital.espm.br/e-books/249781.pdf>. Acesso em: 10 mai 2012.

_____. Trans/re/criação de peça de Shakespeare em "**Prospero's Books**, de Peter Greenaway. **Eletras – Revista Eletrônica do Curso de Letras (UTP)**, v. 13, nº 13, dezembro/ 2006, p. 1-13. Disponível em: http://www.utp.br/eletras/ea/eletras13/artigos13_6.doc . Acesso em: 30 jan 2011.

HAYWARD, S. **Cinema studies: the key concepts**. 3 ed. London and New York: Routledge, 2006.

HENRY, J. **The Scientific Revolution and the Origins of Modern Science**. 2nd edition. New York: Palgrave, 2002.

HILLEGASS, C. S. **The Tempest**: Complete Study Edition. Lincoln, NE USA: Cliff Notes Inc., 1966.

HILLMAN, R. Chaucer's Franklin's Magician and **The Tempest**: An Influence Beyond Appearances? In: **Shakespeare Quarterly, Vol. 34, Nº 4 (Winter, 1983)**, 426-432.

HINDLE, M. **Studying Shakespeare on Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

HOLDERNESS, G. & MCCULLOUGH, C. Shakespeare on the Screen: a Selective Filmography. In: DAVIES, A. & WELLS, S. (Eds.) **Shakespeare and the Moving Image**: The Plays on Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 18-49.

HOMERO. **Odisséia**. (trad.) Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

HOPKINS, L. **Screen Adaptations**: Shakespeare's **The Tempest**: a Relationship between Text and Film. London, UK: Methuen Drama, 2008.

HOTCHKISS, L. M. The incorporation of word as image in Peter Greenaway's **Prospero's Books**. In: LEHMANN, C. & STARKS, L. S. (eds.) **The reel Shakespeare**: alternative cinema and theory. Cranbury: Rosemont Publishing, 2002, p. 95-117.

HULME, P. & SHERMAN, W. H. (Eds.) **The Tempest**: sources and contexts, criticism, rewritings and appropriations (A Norton Critical Edition). New York, US: W. W. Norton & Company, 2004.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. (trad.) Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JACKSON, R. Shakespeare's Comedies on Film. In: DAVIES, A. & WELLS, S. (Eds.) **Shakespeare and the Moving Image**: The Plays on Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 99-120.

KEESEY, D. **The Films of Peter Greenaway**: Sex, Death, and Provocation. USA: McFarland, 2006.

KERMODE, F. Shakespeare's Language. New York, USA: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

_____. (ed.) **The Arden Shakespeare The Tempest**. 6th ed. London: Methuen & Co., 1958.

KIRSCH, A. Virtue, Vice, and Compassion in Montaigne and **The Tempest**. In: **Studies in English Literature, 1500-1900**, Vol. 37, No. 2, Spring, 1997, p. 337-352. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/450837?uid=2&uid=4&sid=21102276772161>. Acesso em: 10 Set 2012.

KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. (trad.) Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. The **Aeneid** and **The Tempest**. In: **Arion**, New Series, Vol. 3, No. 4 (1976), pp. 424-451.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. (trad.) Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, J. **Escritos**. (trad.) Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAN, Y. L. Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation. In: **Literature Film Quarterly** 29, n. 2 (2001), p. 128-134.

LANGBAINE, G. **Account of the English Dramatick Poets. Or, Some Observations and Remarks**. Oxford: George West and Henry Clements, 1691, p. 453-468.

LANIER, D. Drowning the Book: **Prospero's Books** and the textual Shakespeare. In: BULMAN, J. C. (Ed.) **Shakespeare, Theory, and Performance**. London and New York: Routledge, 1996, p. 187-209.

LAWRENCE, A. **The Films of Peter Greenaway**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LEMAIRE, A. **Jacques Lacan**. (trad.) David Macey. London: Routledge, 1977.

LINDLEY, D. (Ed.) **The New Cambridge Shakespeare: The Tempest**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

LOOMBA, A. *From Gender, Race, Renaissance Drama*. In: GRAFF, G. & PHELAN, J. (eds.) **The Tempest**. (Case Studies in Critical Controversy series) Massachusetts, USA: Bedford/ St. Martin's, 2009, p. 388-401.

LUCE, M. (Ed.) **The works of Shakespeare: The Tempest** (*The Arden Shakespeare*). Second Edition. London: Methuen and Co. Ltd., 1919.

MACIEL, M. E. Peter Greenaway's Encyclopaedism. In: **Theory, Culture & Society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, v. 23(4), 2006, p. 46-69.

MARTINDALE, C. & MARTINDALE, M. **Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

MCEVOY, S. **Shakespeare: the basics**. London, UK: Taylor & Francis e-Library, 2001.

MCLEAN, M. **The cosmographia of Sebastian Münster: describing the world in the reformation**. Cornwall, GB: Ashgate, 2007.

MCMULLAN, G. **Shakespeare and the Idea of Late Writing: authorship in the proximity of death**. Cambridge, UK: CUP, 2007.

METZ, C. Impersonal Enunciation, or the Place of Film (extracts). (trad.) Cormac Deane. In: **New Review of Film and Television Studies**, 8:4, 2010, p. 348-371.

_____. **O significante imaginário**. (trad.) Antônio Durão. Lisboa, PT: Livros Horizonte, 1980.

MNEUMONIC (MEMORY AID). **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/386631/mnemonic>. Acesso em: 15 ago 2012.

MONTAIGNE, M. Of Crueltie. In: MONTAIGNE, M. **Montaigne's Essays: Book II** (Florio's Translation). Disponível em: <http://www.luminarium.org/renascence-editions/montaigne/2xi.htm>. Acesso em: 20 Ago 2012.

_____. **Os ensaios: uma seleção**. (trad.) Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Ensaio 3**. (trad.) Sérgio Millier. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília/ Hucitec, 1987.

MORLEY, S. **John Gielgud: The Authorized Biography**. New York: Simon & Schuster, 2002.

MOWAT, B. A. & WERSTINE, P. (Eds.) **Folger Shakespeare Library: The Tempest** by William Shakespeare. New York, US: Simon & Schuster, 2009.

MOWAT, B. A. "What's in a name?" Tragicomedy, Romance, or Late Comedy. In: DUTTON, R. & HOWARD, J. E. (Eds.) **A Companion to Shakespeare's Works, Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003, p. 129-149.

_____. 'Knowing I loved my books': Reading **The Tempest** Intertextually. In: HULME, P. & SHERMAN, W. **The Tempest and its Travels**. London, UK: Reaktion Books, 2000, p. 27-36.

METZGER, S. **Cliffnotes on The Tempest**. Disponível em:

www.cliffnotes.com/study-guide/literature/id_130.html. Acesso em: 15 Ago 2011.

MUIR, K. **The Sources of Shakespeare's Plays**. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

NEILSON, W. A. & THORNDIKE, A. H. (eds.) **The Tudor Shakespeare: The Tempest**, Volume 28. New York: Macmillan, 1913.

ORGEL, S. (Ed.) **The Oxford Shakespeare The Tempest**. Great Britain: Oxford, 2008 (1987).

_____. **The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage**. London, UK: Routledge, 2002.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. (trad.) Arthur Golding. 1567. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Ov.%20Met.%207.178&lang=original>
Acesso em: 02 Abr 2013.

_____. **Metamorfoses**. (trad.) Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PASTER, G. K. Dido, and The Tempest: "How came that Widow in? In: **Shakespeare Quarterly**, Vol. 35, No. 1 (Spring, 1984), pp. 91-94.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. (trad.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLON, M. & ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. (trad.) Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

POPE, A. **The Works of Shakespeare: volume the first**. London: J. Knapton & Co., (1725)1747.

PROSPERO'S BOOKS. Direção Peter Greenaway. Lume Films, 1991. 1 filme (119 min.): son., color.

PUTTO (ART). **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/484410/putto>. Acesso em: 30 Jun 2013.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: **Intermedialités**, nº 6, Automne, 2005, p. 43-64. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Acesso em: 30 Nov 2011.

RODMAN, H. A. Anatomy of a Wizard. In: GRAS, M. & GRAS, V. (Eds.) **Peter Greenaway: Interviews**. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2000, p. 120-128.

ROTHWELL, K. S. **A History of Shakespeare on Screen: a Century of Film and Television**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.

SAID, E. On Originality. In: SAID, E. **The Word, the Text, and the Critic**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 126-139.

SAINTSBURY, G. Shakespeare: Life and Plays. In: WALLER, A. R. & WARD, A. W. **The Cambridge History of English Literature – Volume V: The Drama to 1642**, part one. Cambridge, England: University Press, 1910, p. 189-249.

SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge/ Taylor & Francis, 2006.

SANTOS, M. S. dos. A dramaturgia shakespeariana. In: SANTOS, M. S. dos & LEÃO, L. C. (orgs.) **Shakespeare sua época e sua obra**. Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008, p. 165-206.

SCHLEGEL, A. W. **Dramatic Art and Literature**. (trad.) John Black. London: Harrison & Co., 1846.

SCHMIDGALL, G. **The Tempest and Primaleon: A New Source**. In: **Shakespeare Quarterly**, Vol. 37, Nº 4 (Winter, 1986), p. 423-439.

SHAKESPEARE, W. **The Tempest**. London: Arden, 2011.

_____. **A tempestade**. (trad.) Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SHAPIRO, J. **Quem escreveu Shakespeare?** A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria. (trad.) Christian Schwartz e Liliana Negrello. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

SMITH, E. **The Cambridge Companion to Shakespeare**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. (trad.) Fernando Mascarello. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, jul/dez, 2006, p. 19-53.

_____. **Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992.

TAYMOR, J. **The Tempest**. New York: Abrams, 2010.

TEMPEST. Direção de Paul Mazursky. Columbia Pictures Industries, 1982. 1 filme (142 min.): son., color.

THE TEMPEST. Direção de Derek Jarman. London Films, 1979. 1 filme (95 min.): son., color.

THE TEMPEST. Direção de Percy Stow. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=EtKJ_W0iHMk. Acesso em: 10 Julho 2012.

THE TEMPEST. Direção Julie Taymor. Touchstone Home Entertainment, 2010. 1 filme (110 min.): son., color.

THOMPSON, A. "Miranda, Where's Your Sister?": Reading Shakespeare's **The Tempest**. In: GRAFF, G. & PHELAN, J. (eds.) **The Tempest**. (Case Studies in Critical Controversy series) Massachusetts, USA: Bedford/ St. Martin's, 2009, p. 402-412.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? (trad.) Fátima Saadi. In: **Folhetim**, nº 13, abr./jun. 2002, p. 08-37.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VAUGHAN, A. & VAUGHAN, V. **The Tempest** (The Arden Shakespeare – Third Series). London: Bloomsbury, 2011.

VICO, G. **The new Science of Giambattista Vico**. (trad.) Thomas Goddard Bergin e Max Harold Fisch. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

VIEIRA, E. V. C. **Espectros de Hamlet**: questões de adaptação e apropriação. (Tese de doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8URFXN/tese_v5.0.pdf?sequence=1 Acesso em: 15 jul 2013.

VIRGÍLIO, P. **Eneida**. (trad.) Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

VITKUS, D. "Meaner Ministers": Mastery, Bondage, and Theatrical Labor in **The Tempest**. In: DUTTON, R. & HOWARD, J. E. (Eds.) **A Companion to Shakespeare's Works, Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003, p. 408-426.

WALKER, E. Getting Back to Shakespeare: Whose Film is it Anyway? In: HENDERSON, D. E. **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**. Oxford, UK: Blackwell, 2006, p. 8-30.

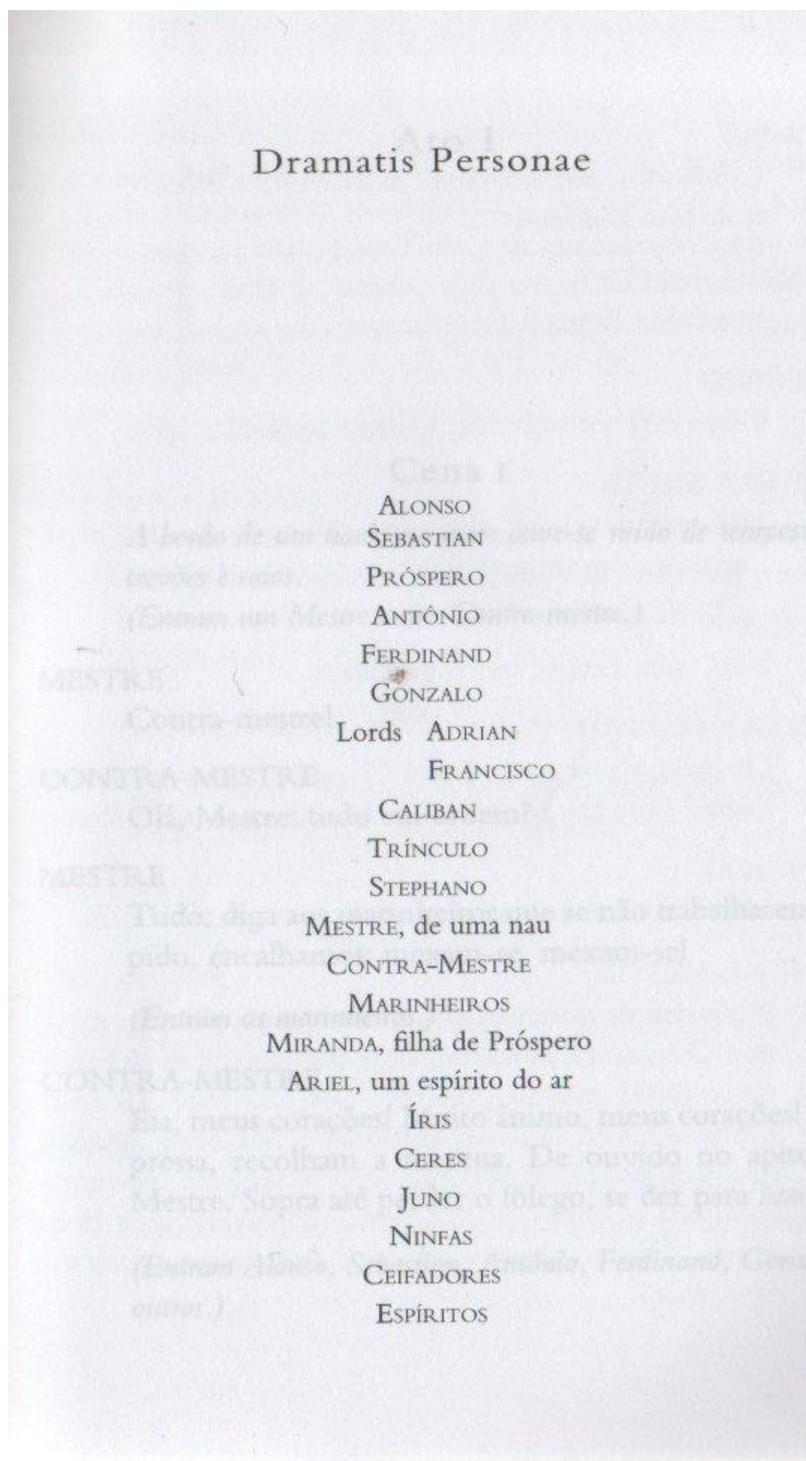
WAUGH, Patricia. **Metafiction**: The Theory and Practice of Self-Fiction. London and New York: Methuen, 1984.

WILLIAM SHAKESPEARE – WESTMINSTER ABBEY. Disponível em: <http://www.westminster-abbey.org/our-history/people/william-shakespeare>. Acesso em 14 ago 2012.

WOLF, W. Intermediality. In: HERMAN, D.; JAHN, M. & RYAN, L. (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. New York, NY: Routledge, 2005, p. 252-256.

ANEXOS

ANEXO 1 – DRAMATIS PERSONAE.....	178
ANEXO 2 – LIST OF ROLES.....	179
ANEXO 4 – CAST LIST.....	180
ANEXO 3 – ADAPTAÇÕES DE A TEMPESTADE PARA A TELA	181

ANEXO 1: Dramatis Personae⁸²

⁸² SHAKESPEARE, 1999, p. 11

ANEXO 2: LIST OF ROLES⁸³

LIST OF ROLES	
NAMES OF THE ACTORS	
ALONSO	<i>King of Naples</i>
SEBASTIAN	<i>his brother</i>
PROSPERO	<i>the right Duke of Milan</i>
ANTONIO	<i>his brother, the usurping Duke of Milan</i>
FERDINAND	<i>son to the King of Naples</i> 5
GONZALO	<i>an honest old councillor</i>
ADRIAN and FRANCISCO	<i>lords</i>
CALIBAN	<i>a savage and deformed slave</i>
TRINCULO	<i>a jester</i>
STEPHANO	<i>a drunken butler</i> 10
MASTER	<i>of a ship</i>
BOATSWAIN	
MARINERS	
MIRANDA	<i>daughter to Prospero</i>
ARIEL	<i>an airy spirit</i> 15
IRIS	} <i>spirits</i>
CERES	
JUNO	
Nymphs	
Reapers	
	20

0] The Scene, an vn-inhabited Island 3+ Milan] (Millaine) 4+ ANTONIO] (Anthonio) 6
councillor] (Councillor) 8 savage] (saluage) 12 BOATSWAIN] (Boate-Swaine) 15 ARIEL] (Ariell)

⁸³ SHAKESPEARE, 2011, p. 162

ANEXO 3: Cast List⁸⁴

CAST LIST

<i>PROSPERO</i>	John Gielgud
<i>CALIBAN</i>	Michael Clark
<i>ALONSO</i>	Michel Blanc
<i>GONZALO</i>	Erland Josephson
<i>MIRANDA</i>	Isabelle Pasco
<i>ANTONIO</i>	Tom Bell
<i>SEBASTIAN</i>	Kenneth Cranham
<i>FERDINAND</i>	Mark Rylance
<i>ADRIAN</i>	Gerard Thoolen
<i>FRANCISCO</i>	Pierre Bokma
<i>TRINCULO</i>	Jim Van De Woude
<i>STEPHANO</i>	Michael Romeyn
<i>ARIEL</i>	Orpheo, Paul Russell, James Thierree and Emil Wolk
<i>IRIS</i>	Marie Angel
<i>CERES</i>	Ute Lemper
<i>JUNO</i>	Deborah Conway

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY	Sacha Vierny
PRODUCTION DESIGNERS	Ben Van Os & Jan Roelfs
MUSIC	Michael Nyman
PRODUCTION SOUND	Garth Marshall
INFOGRAPHY	Eve Ramboz
EDITOR	Marina Bodbijn
DUBBING EDITOR	Chris Wyatt
ASSOCIATE PRODUCERS	Masato Hara and Roland Wigman
EXECUTIVE PRODUCERS	Kees Kasander and Denis Wigman
CO-PRODUCERS	Philippe Carcassonne and Jean Louis Piel
PRODUCER	Kees Kasander
DIRECTOR	Peter Greenaway

⁸⁴ GREENAWAY, 1991, p. 166

ANEXO 4: Adaptações de **A tempestade** para a tela^{85 86}.

TÍTULO	ANO	DIRETOR	TIPO
The Tempest	1905	Herbert Beerbohm Tree	Cinema mudo
The Tempest	1908	Percy Stow	Cinema mudo
The Tempest	1911	Edwin Thanhouser	Cinema mudo
The Tempest (French Version)	1912	Éclair	Cinema mudo
The Tempest	1921	Robert N. Bradbury	Cinema
The Tempest	1939	Dallas Bower	Filme para TV
Yellow Sky	1948	William A. Wellman	Cinema
The Tempest	1951	Rex Tucker	Filme para TV
Forbidden Planet	1956	Fred M. Wilcox	Cinema
The Tempest	1956	Ian Atkins e Robert Atkins	Episódio de TV
The Tempest	1960	George Schaefer	Filme para TV
The Tempest (BBC Play of the Month)	1968	Basil Coleman	Episódio de TV
Der Sturm	1969	Stefan Meuschel e Fritz Kortner	Filme para TV
The Tempest	1979	Derek Jarman	Cinema
The Tempest	1980	Audrey E. Stanley	Teatro filmado
The Tempest	1980	John Gorrie	Filme para TV
The Tempest	1982	Paul Mazursky	Cinema
The Tempest	1983	John Hirsch e Herb Roland	Filme para TV
La Tempestad	1983	William Woodman	Cinema
The Tempest	1986	Jeffrey Horowitz	Teatro Filmado (peça dirigida por Julie Taymor)
Myrsky	1987	Riitta Degerholm e Lisbeth Landefort	Filme para TV
Resan till Melonia	1989	Per Åhlin	Animação
Prospero's Books	1991	Peter Greenaway	Cinema
The Tempest (Shakespeare: The Animated Tales)	1992	Dave Edwards e Stanislav Sokolov	Animação – Episódio de TV
Stormen	1998	Göran Stangertz	Filme para TV
The Tempest	1998	Jack Bender	Filme para TV
The Tempest	2001	Carmella Cardina	Cinema
The Tempest	2004	Jonathan Haswell	Filme para TV
The Tempest	2010	Julie Taymor	Cinema
The Tempest	2012	Rob Curry e Anthony Fletcher	Documentário

⁸⁵ Esta lista não tem a intenção de esgotar o assunto, mas de oferecer um panorama geral das adaptações de **A tempestade** para a tela do cinema e da televisão.

⁸⁶ Informações obtidas no site: <http://www.imdb.com/keyword/shakespeare's-the-tempest/>. Acesso em: 05 jul 2013