

**O Próspero de Shakespeare na adaptação cinematográfica de Peter Greenaway:
intertextualidade e intermedialidade em *A última tempestade***

Enéias Farias Tavares¹

Juliana de Abreu T. Werner²

RESUMO: O objetivo deste ensaio é estudar a adaptação da peça de Shakespeare por Greenaway e comentar algumas das estratégias cinematográficas usadas por ele na concepção, direção e montagem do seu *A última tempestade*, de 1991. Num nítido exercício intertextual, o diretor criou uma descrição dos famosos livros mágicos da protagonista, que dialogam com o próprio enredo da peça de Shakespeare. Ainda, a técnica fílmica do diretor une os signos textuais, pictóricos e cinematográficos numa obra múltipla do ponto de vista interpretativo e midiático.

Palavras-chave: Shakespeare; Adaptação cinematográfica; Intertextualidade.

Introdução

A partir dos estudos e conceitos do linguista russo Mikhail Bakhtin, como “polifonia”, “carnavalização” e “dialogismo”, a francesa Julia Kristeva chega ao conceito de “intertextualidade” que, em sua visão, seria um modo de abordar o “mosaico de citações” que constitui todo e qualquer texto literário, em verdade, todo e qualquer discurso humano. Assim, “texto”, para a pensadora, não seria apenas a palavra escrita e registrada, mas sim o discurso que constitui a sociedade e a cultura.³ Dentro dos estudos literários, o conceito de Intertextualidade ampliou as pesquisas que anteriormente abordavam os autores em seus núcleos ficcionais fechados, além de ampliar as perspectivas dos estudos de Literatura Comparada e também dos Estudos Culturais, ao privilegiar não apenas a relação texto/texto como também a relação texto/linguagem oral.

Além do conceito de intertextualidade, também nos será útil o termo “intermedialidade”, o uso de duas ou mais mídias numa obra cultural. Esta, embora estivesse

¹ Mestre e Doutorando em Literatura Comparada pela UFSM

² Educadora Física formada pela UFPel e Integrante do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre

³ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 98.

fundamentada num meio apenas – literário, ou teatral, ou cinematográfico – faria uso de outras estruturas de signos para potencializar ou dinamizar sua própria concepção. Em resultado, a obra não seria todas essas mídias que apresenta, embora mantivesse as características de uma apenas, diretamente modificada ou ampliada pela presença de uma ou mais mídias. Se a intertextualidade representaria uma mistura de diversos discursos textuais, a intermedialidade significaria um diálogo de diferentes mídias, tanto textuais quanto visuais.

Para exemplificarmos, quando examinamos a poesia de William Blake, ela pode ser estudada sobre sob a ótica dos dois termos. Quando o poeta inglês remete diretamente, tanto no enredo de seus livros iluminados quanto ao estilo empregado neles, a outros gêneros ou obras literárias, como a Bíblia, a poesia de Milton ou as profecias de Swendemborg, tem-se um exemplo da noção de Kristeva para intertextualidade. Por outro lado, ao examinarmos o uso que o autor faz do signo textual em sua poesia contrapondo-a com o signo visual das ilustrações de suas páginas, ter-se-ia então um exemplo de intermedialidade.

No caso do cineasta inglês Peter Greenaway, em específico, a união que o autor faz em *A última tempestade*, da peça de Shakespeare com os seus vinte e quatro livros de Próspero, além de uma série de menções a outros textos pertencentes à tradição ocidental, seria um exemplo de tratamento intertextual que o diretor daria ao seu filme. Mas não apenas isso. Na sua mistura de várias mídias como o cinema, as artes plásticas, a encenação teatral, a coreografia de números de dança, a sobreposição de imagens digitais, entre outras, o autor estaria apresentando em sua película um caráter intermediático. Nesse artigo nos concentraremos nesse amálgama textual e midiático na obra de Greenaway, em específico no filme *A última tempestade*. Para tal estudo usaremos uma metodologia comparativa entre os autores, além de referirmos às interpretações de críticos como Steven Marx, Cláudio da Costa, Jack Miles e Anthony Holden, entre outros.

1. Shakespeare no cinema e as aproximações da obra do dramaturgo com o registro bíblico

Depois de uma série de interpretações cinematográficas das obras de Shakespeare⁴, a década de noventa foi conhecida por apresentar a obra do dramaturgo a uma audiência mais acostumada com a linguagem mais rápida e uma montagem inspirada na linguagem do videoclipe, como indicam o *Romeu + Julieta* de Luhrmann e o *Hamlet 2000* de Almereyda. Entretanto, antes das experimentações propostas por esses e tantos outros diretores, o diretor inglês Peter Greenaway, levou às telas uma visão muito peculiar da última peça de Shakespeare, *A tempestade*.

Na visão de Greenaway, o protagonista Próspero não seria apenas um mago que corresponderia ao *Fausto* de Marlowe, interpretação mais corrente, como igualmente se relacionaria, em poder e personalidade, com a divindade criadora do antigo testamento. Sobre essa relação entre o cânone do dramaturgo inglês e o conjunto de livros que formam a bíblia judaica e cristã, foi comum por décadas a pretensa certeza de não haver relações possíveis entre os dois conjuntos de textos. Contrariando essa interpretação, o crítico americano Steven Marx escreveu um livro chamado *Shakespeare and the Bible*, visando demonstrar o quanto uma série de tropos dramáticos, estruturas e citações eram recorrentes entre os dois textos.

Marx iniciou sua argumentação, citando a segunda cena do segundo ato de *A tempestade*, na qual o milanês Estefânio, em conversa com o compatriota Trínculo e o nativo da ilha de Próspero, Calibã, usa a expressão corrente do período “Kiss the book”, ou “Beije o livro”, que possuía o mesmo sentido de jurar ou prometer diante da bíblia ou da religião vigente. Marx destaca que se a expressão, no período dizia respeito unicamente à bíblia, a partir de 1623, corresponderia em igual medida às obras completas de Shakespeare, visto os colonizadores ingleses terem levado para a América os dois conjuntos de livros, como sendo

⁴ Segundo Liana de Camargo Leão, em artigo sobre as adaptações cinematográficas de Shakespeare no livro *Shakespeare – Sua época e sua obra*, a relação das obras do autor com a mídia fílmica confunde-se com o próprio nascimento dessa última. Datado de 1899, quatro anos após a estréia dos irmãos Lumière, temos uma versão de quatro cenas de Rei João, gravadas numa apresentação teatral do ator Herbert Beerbohm Tree. Depois de mais setecentos filmes, destaca Leão, Shakespeare continua sendo um dos autores, se não o mais, adaptados da literatura (2008, p. 266). Dentro da corrente cinematográfica norte-americana tradicional, destacam-se nomes como Laurence Olivier, Orson Welles, Franco Zeffirelli e Kenneth Branagh. Numa outra corrente, de experimentação e adaptação européia, citamos os filmes de Grigori Kosintsev, Peter Brook e do oriental Akira Kurosawa. Nos últimos anos, as experimentações dos cineastas Baz Luhrmann, Michael Almereyda e **MacBeth 2000**, e mesmo o **Michael Manden** de *Shakespeare Apaixonado*, tem apresentado os textos de Shakespeare a uma audiência mais acostumada aos cortes rápidos e a montagem prolixa inspirada na linguagem do videoclipe.

seus grandes “patrimônios” culturais. O autor cita a carta de um colonizador, duas décadas mais tarde, que afirmava dedicar-se à leitura tanto da Bíblia quanto de Shakespeare.

Essa aproximação proposta por Marx, e outros autores, causou certo estranhamento sob a comunidade crítica. Estranhamento por duas razões. Em primeiro lugar, pela sugestão de uma possível aproximação entre a escrita secular do autor inglês com um texto tão marcadamente ideológico e religioso como as escrituras judaicas e cristãs. Entretanto, após estudos historiográficos e textuais (como os de Naseeb Shaheen) notou-se a proximidade do dramaturgo com uma das traduções do período, a Bíblia de Genebra. Em segundo lugar, porque tal estudo, assim como tantos de corrente historicista, poderia significar uma relativa “diminuição” da aula dedicada ao “gênio” de Shakespeare por apresentá-lo como um homem comum, religioso e imerso no seu contexto social como tantos no período.

Essa humanização de Shakespeare também correspondeu a uma valorização da narrativa bíblica como arte literária. Por parte do texto religioso, os estudos de Harold Bloom, Northrop Frye, Robert Alter, Jack Miles e Frank Kermode têm demonstrado a pertinência desse conjunto de textos milenares em relação ao corpus da literatura ocidental, vide sua influência direta em autores como Milton, Dryden, Blake, Hopkins, Mann, Kafka, Faulkner, Kazantzakis e Beckett.

No caso da última peça de Shakespeare, *A tempestade*, Marx insiste na interpretação de lermos a caracterização de sua protagonista como recriação poética e válida do caráter criador e também destruidor do deus judaico. Próspero da *Tempestade* possui mais atributos divinos do que qualquer outro personagem de Shakespeare. Ele é criador e destruidor, fundador de uma dinastia, senhor de pragas e tormentos e juiz final. Comparativamente, Javé no *Gênesis*, do mesmo modo cria e destrói o Éden, propicia a dinastia de Abrão, Isaque e Jacó, envia pragas e tormentos ao Egito, e julga no final dos tempos descrito no *Apocalipse*.

Entretanto, como tal interpretação seria perceptível numa adaptação de *A tempestade* para a mídia cinematográfica? Como esses possíveis atributos divinos de Próspero como deus criador, além de mago e também identificação subjetiva com o próprio autor, seria perceptível numa montagem da personagem? E ainda mais, seria possível também que tal adaptação, além de aludir ao texto bíblico e, logicamente, ao contexto da peça original, resultasse numa obra de arte que problematizasse elementos de nossa contemporaneidade? É o que responderemos em nossa leitura de *A última tempestade (Prospero's Books)*, filme de 1991.

2. A peça de Shakespeare como recriação dramática do Gênesis judaico

A *tempestade*, de Shakespeare, foi composta possivelmente em 1610, tendo sua primeira apresentação em 1611 para o próprio rei James no palácio de Whitehall e apresentando como protagonista Próspero, o antigo duque de Milão, traído e exilado numa distante ilha pelo irmão usurpador Alonso. Distante de seu ducado, Próspero dedicou-se às artes mágicas, aprendidas nos livros que levou consigo, livros que o ajudaram a dominar tanto o espírito do ar, Ariel, quanto o monstro primitivo da ilha, Calibã. Ao lado do mágico, sua filha Miranda também aguardava a libertação do cativo. A peça trata do naufrágio imposto por Próspero ao navio de seu irmão e de sua vingança contra a traição deste.

Visto como uma resposta à maior peça de seu precursor, o *Fausto* de Marlowe, por sua temática mística, ou ainda como um relato que problematiza as viagens de conquista pelo novo mundo, *A tempestade* é vista principalmente, por leitores e críticos, como a peça em que os elementos autobiográficos do autor mais se apresentam. Em 1610, possível ano de sua composição, *A tempestade* seria a última peça do dramaturgo – embora compusesse ainda mais duas ao lado de John Fletcher –, assim como o naufrágio do navio de Alonso seria o último feitiço de Próspero. Como já havia aparecido em outras comédias – *Como gostais* e *Muito barulho por nada*, entre outras – a relação entre pai e filha ganha destaque, especialmente no caso de Shakespeare, que havia perdido seu único filho homem e cuja filha mais velha já estava casada. (HOLDEN, 2001, p. 241) Porém, não é apenas nesses fatores familiares ou profissionais que *A tempestade* pode ser comparada à biografia do autor. Refletindo sobre essa tendência comparativa crítica, Park Honan, em *Shakespeare – Uma Vida*, aborda outro fator que reforçaria essa aproximação:

Mais ou menos como o dramaturgo, o mágico cria e disciplina um mundo quase ingovernável, conduz seu grupo ao longo de certas trilhas e põe os membros do grupo diante de situações às quais eles têm de reagir. A visão que o mágico tem da transitoriedade de todas as coisas, por exemplo, condiz com o ponto de vista que seu criador com frequência expressa, como quando Próspero pensa na dissolução do “próprio grande globo” e de nosso “espetáculo insubstancial”, que não deixará, por fim, “nem névoa atrás de si. Somos a matéria / de que os sonhos são feitos, e nossa vida breve / conclui-se no sono”. (2001, p. 447)

Como um mágico, como um feiticeiro, ou como um “anti-fausto”, para usarmos a expressão de Harold Bloom (2001, p. 803), Shakespeare e Próspero são respectivamente senhores de seus mundos imaginários e ficcionais. Shakespeare, ora autor ora diretor, no decorrer de sua experiência como homem de teatro em Londres, dirigiu sua própria companhia por mais de uma década, escrevendo, coordenando e, às vezes, também atuando. Mas assim como Próspero, Shakespeare renunciou com esta peça o fim de sua carreira dramaturgica. Fechando seu livro, *A tempestade* é a história de um mágico ou de um escritor que tem a ciência do quanto até mesmo o mais esplendoroso espetáculo precisa fechar suas cortinas.

Além disso, Próspero também seria a imagem de um deus que se sente cansado diante da autonomia de suas criaturas, como o próprio Javé bíblico. Sobre essa leitura específica da peça, recorreremos novamente a Marx. No artigo *Progeny: Próspero's Books, Genesis and The tempest*, o crítico menciona uma série de conexões entre a peça de Shakespeare e o primeiro livro da bíblia, Gênesis. Conexões que, à luz da montagem de Greenaway, tornam-se mais claras. Como exemplo, a peça inglesa e o primeiro livro do Pentateuco começam com um cenário tempestuoso que tem no elemento líquido a origem do seu enredo. No filme, essa liquidez corresponde à primeira cena da película em que a escrita do livro e o pingo caindo sobre a água representam o início do processo criativo.

Também é interessante perceber como o espírito criativo necessita de uma audiência para que possa existir. Em *Deus – Uma Biografia*, Jack Miles, ex-jesuita norte-americano, propõe um estudo da construção dramática de Deus no Tanakh – a Bíblia Judaica que corresponde ao Velho Testamento cristão – em comparação com um estudo crítico literário de personagens como Hamlet ou Dom Quixote. Em suas reflexões, Miles conclui que o Deus do antigo testamento está bem longe da figura paternal amorosa apregoada pelo cristianismo. Egotista, raivoso, caprichoso e completamente ignorante da sua real natureza, o Javé judaico, na interpretação de Miles, vive a crise do monoteísmo. Por estar só, tem conhecimento de sua identidade, justamente por só poder se estabelecer em contato com outros iguais. Diferentes dos deuses gregos ou dos conjuntos divinos politeístas, que tem seus pares como amigos e amantes, Javé só tem sua criação, precisa dela, é carente da atenção dela e daí seu sofrimento, angústia e julgamentos extremados. É justamente essa necessidade de autoconhecimento que

o leva a criação de outros seres, para que no olhar alheio possa ele encontrar uma determinada forma de representação que indique qual é a sua natureza.

Entretanto, tal propósito é despedaçado no primeiro instante em que o homem, auto-imagem divina, não corresponde à expectativa de seu criador. Renegando a ordem divina, a criatura humana, igualmente não satisfeita consigo, almeja a condição divina, simbolizada pela árvore do conhecimento. Como Miles reforça, o Javé judeu é “*a contradição, está preso nela. Está preso, como Hamlet está preso – em si mesmo. Deus, como Hamlet, é amor, ódio e punição, está preso em sua multiplicidade*”⁵. Segundo o crítico, essa é a dicotomia que torna o deus judaico tão humano, sua ambivalente capacidade para o amor e para o ódio. Mesma dicotomia que percebemos em algumas personagens de Shakespeare, como Hamlet pai, Próspero e, numa medida praticamente igualitária à divindade judaica em seu caráter sensível-terrível, Lear.

O ponto de Miles que nos interessa na leitura de *A última tempestade* é o quanto esse autoconhecimento pela presença do outro se configura de forma igualmente ambígua. Tanto pela relação que Próspero estabelece com suas criaturas como também por sua principal confidente, a filha Miranda. No filme de Greenaway, além desses correlativos humanos ou sobrenaturais, o monstro Calibã e o espírito Ariel, ele também possui um outro espelho no qual pode construir sua própria imagem: o livro no qual escreve. Por isso as diversas cenas, no filme de Greenaway, em que Próspero é expresso ocupado com seus escritos.

Essa dissociação do criador diante de suas criaturas, de Próspero diante de seus governados, é perceptível na longa tomada inicial, sem cortes, que corresponde aos créditos do filme. Nela, Greenaway caracteriza o que poderia ser a própria história da humanidade, como se originada na capa de Próspero. Ao redor deste, dançam bailarinos nus, que tanto atuam como seres primitivos da ilha dominada por Próspero quanto aludem ao ideal de beleza clássica. Numa outra acepção, a nudez também poderia corresponder ao estado primeiro de Adão e Eva ainda no Éden. Nessa primeira cena, que acompanha a caminhada de Próspero por danças primitivas, brincadeiras infantis e adultas, livros que passam de mãos em mãos, o próprio desenvolvimento dos homens por suas roupas, utensílios e objetos, o diretor parece montar uma possível imortalidade de Próspero que, assim como deus,

⁵ MILES, Jack. Deus – Uma Biografia. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 452.

perpassa a história, a cultura e as civilizações como caminhante passivo, testemunha dessas alterações sociais e humanas, porém não as acessando completamente. Entre as crianças que brincam com velhos e homens que dançam com mulheres, Próspero, um tanto trágico em seu isolamento, para usarmos a acepção de Frye do espírito trágico, é um deus sem irmãos, tendo em sua filha Miranda o único elo com uma humanidade que ele não mais compreende.

A análise de Marx se baseia na estrutura proposta por John Bender, no artigo *The day of the tempest*, que divide a peça em passado, presente e futuro, mesma divisão que o autor associa ao relato bíblico. Na peça de Shakespeare, o passado corresponderia a tudo o que aconteceu antes do enredo da peça, que é revelado por Próspero à sua filha Miranda. Esses eventos incluem tanto a morte de sua mãe, a traição do irmão Alonso e a rebelião anterior de Calibã. O presente apresentaria a própria ação da peça que inclui a vingança de Próspero e a relação de Miranda com seu primo Ferdinando. Já o futuro seria a deposição dos livros de magia do protagonista e o futuro retorno e eventual morte de Próspero.

Além dessas relações temporais – no caso bíblico o Gênesis seria o passado, o corpo de textos que compõem o velho e o novo testamento o “presente” de seus públicos originais, judeus cativos e cristãos do primeiro século, e o Apocalipse uma possível visão do futuro -, também há a relação entre a personagem Javé e Próspero. Este, assim como o criador judeu, é o criador de toda a ilha e dominador sobre os seres que nela já estavam. É também juiz e executor dos assuntos pendentes num senso de justiça nada neutro ou imparcial, algo que também lembra o deus bíblico. A estrutura presente da peça exhibe todas as personagens à frente e Próspero sempre observando tudo ao fundo, mesma relação com os feitos dos heróis israelitas que tinham a divindade como seu protetor divino.

Ao término de seu ensaio, que precederá o livro *Shakespeare and the Bible*, Marx menciona que a proximidade da peça de Shakespeare com a narrativa bíblica se dá porque ambas tratam de processo criativo, do duro conhecimento da independência da criação e de um julgamento do criador que, pelo menos em tese, pretenderia ser justo.

Genesis means beginnings, emergence, movement into time - from creator to creature, eternity to nature, word to flesh, signifier to signified, order to freedom. The divine gives way to the human, textual reproduction to sexual reproduction, omnipotence fantasies to power politics. *Genesis*, *The Tempest* and *Prospero's Books* all tell the story of an old magician creating a

world, seeing it is good, and not so good, fixing it as best he can, and then, with difficulty releasing it from his control.⁶

A partir dessa consideração de Marx, um adendo. Embora sejam lógicas e interessantes as relações que Marx traça entre as três obras em seu ensaio, parece que o objetivo final de seu estudo, mesma impressão sobre o livro *Shakespeare and the Bible*, visa apenas a comparação entre as obras. Que as estruturas da peça shakespeariana, que o livro bíblico e que o filme de Greenaway correspondam-se, relacionem-se, é fato, sobretudo após estudarmos a argumentação lógica e precisa do crítico. Entretanto, nossa questão vai ao encontro da reflexão sobre a pertinência de um estudo como esse. Questão que parece mais óbvia do que fato é.

Embora interesse a todo trabalho de crítica a comprovação de uma estrutura recorrente, devemos saber que a pertinência de um trabalho de crítica de arte está justamente, não em evidenciar as generalidades sobre determinadas obras, mas em aprofundar suas especificidades, aquelas características que fazem das três obras, obras autônomas, válidas e únicas em sua construção mítica, dramática e cinematográfica. Assim, ao invés de continuarmos nessa busca de possíveis relações, algo que nossa resenha dos comentários de Marx já efetuou, nos concentraremos naquilo que faz da película do diretor inglês uma obra que costure não apenas essa série de relações estruturais literárias, mas que igualmente apresente aspectos caros a nossa contemporaneidade.

3. A adaptação de Greenaway: o Próspero divino de a última tempestade

Peter Greenaway nasceu em 1942 em Newport, no País de Gales. Tendo vários filmes em seu currículo – dos quais se destacam *O livro de Cabeceira*, *8 mulheres e meia*, *O cozinheiro*, *A barriga do arquiteto*, *Afogado em número* e *O bebê santo de Mâcon* – é conhecido pela forma inovadora que trabalha tanto o roteiro de seus filmes, publicando-os

⁶ Site: <http://www.hull.ac.uk/renforum/v1no2/marx.htm>

Gênesis significa começo, emergência, movimento dentro do tempo – do criador para a criatura, da eternidade para a natureza, da palavra para a carne, do significante para o significado, da ordem para a liberdade. O divino dá lugar ao humano, a reprodução textual dá lugar a reprodução sexual, fantasias de onipotência dão lugar ao poder político. Gênesis, A tempestade e A última tempestade, todos contam a história de um velho mágico criando um mundo, vendo que sua criação é boa, e não tão boa, concertando-a, tão bem quanto pode, e então, com dificuldade, libertando-a do seu poder.

posteriormente como peças literárias, como também o aspecto plásticos de suas cenas. Antes mesmo de serem filmes, as obras de Greenaway são um estudo complexo das hibridizações possíveis entre diferentes mídias. Em todos eles, o diretor mistura técnicas cinematográficas, composições musicais inusitadas, imagens clássicas ou de composição própria, montagens digitalizadas, sobreposição de texto e imagem, entre outras, visando provocar em seu espectador um sentimento dissonante àquele produzido pelo cinema de massa, mais tradicional e linear.

O resultado é que, longe dos grandes públicos e festivais comerciais, os filmes de Greenaway são tidos como obras de arte, nunca facilmente acessíveis ou assimiláveis, mas sempre estimulantes. É o caso de *A última tempestade*, que mesmo sendo uma releitura da famosa peça de Shakespeare, foi criticado por seu “hermetismo” cinematográfico até pelos admiradores da peça de 1610. Entretanto, o que está em jogo num diretor como ele e num filme como *A última tempestade* não seria tanto o provocante e insuspeito anti-convencionalismo do diretor na escolha de cenário, enquadramento e mistura de várias mídias em sua película, e sim o despreparo do grande público face à uma película repleta de informações textuais e visuais que necessitaria de várias seções para ser basicamente compreendida.

Em sua adaptação, Greenaway usou boa parte do texto original. Embora tenha cortado determinadas falas de personagens coadjuvantes – que mais tinham a ver com a estrutura do drama e não com o desenvolvimento de personagens – o diretor foi exigente ao não diminuir as falas de suas protagonistas. Além do texto original, Greenaway sobrepôs a ele a descrição dos “misteriosos” vinte e quatro livros de Próspero, livros que dão título ao filme no original.

Na composição visual de seu filme, o diretor optou por uma estética teatral realista, na qual se percebe um cuidado primoroso com os cenários e com os ensaios dos movimentos e da coreografia das danças dos atores que interpretam os homens e mulheres da ilha bem como os espíritos como Ariel. Esse cuidado com o ensaio é perceptível nos planos-sequência em que os costumeiros cortes inexistem. Sobre a iluminação das cenas, há um barroquismo quase exagerado nos tons sempre fortes dos cenários e dos figurinos. Ao lado desse cuidado com os aspectos físicos mostrados no filme, várias cenas foram alteradas digitalmente criando um efeito de moldura dando a impressão ao espectador que está numa exposição de arte e não num filme. Em outras, houve uma sobreposição de texturas, cores e materiais visando ilustrar

as características dos vinte e quatro livros. Todas técnicas que reforçam o sentido narrativo, textual e pictórico do filme. Diante de *A última tempestade*, o espectador parece não compreender se vê um filme, uma série de quadros ou a escrita de uma obra literária na medida em que a película consegue, elegantemente, ser filme, pintura e livro. É também nessa sobreposição de diversos materiais que Greenaway reforça o subtexto de Próspero ser representado não apenas com um mago alquimista cercado de diferentes elementos, químicos e físicos, mas também como um criador soberano diante do cosmos criado por ele.

Essa relação do ato criador divino com o trabalho de composição artística é recorrente na obra do diretor. Em *O livro de Cabeceira*, por exemplo, filme de 1995, Greenaway abre a película mostrando uma cena em que sobre o rosto da protagonista, ainda criança, são escritos: “Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse [...] Se Deus aprovou Sua criação, Ele trouxe à vida o modelo pintado, assinando Seu próprio nome.” (COSTA, 2004, p. 409). Nesse exemplo, o diretor apresenta a divindade lado a lado com a figura do escritor, do pintor e também do diretor, ao compor imagens e signos textuais, assinando-os posteriormente com seu “nome”.

Em *A última tempestade* essa metáfora também é visível. A primeira cena do filme apresenta uma mão escrevendo em um livro. Este livro, com saberemos ao final, é o próprio livro da peça encenada. Assim, o que vemos já no início é o processo fílmico sendo retratado como um processo de escrita. Para o espectador, há a sugestão implícita de que a história a qual ele assiste está sendo, em tempo real, composta e registrada por esse escrivão.

Também é sintomático da proposta de Greenaway o ator John Gielgud fazer todas as vozes das personagens, mesmo as femininas. Em diferentes diapasões e variações sonoras, o famoso ator inglês dá voz a todas as angústias e ações de seus co-atores da ilha, com o poder não apenas de um diretor que dá instruções, mas de um múltiplo ser, divino ou mágico, que vivencia todas as experiências, que coloca uma parte de sua essência dentro de cada uma de suas criaturas. É como se o autor Próspero tivesse todo o controle de sua fábula, como se ele mesmo fosse o diretor desse espetáculo e interpretasse todos os papéis.

Embora apresente outros atores no elenco, são eles apenas coadjuvantes, todos eles, do grande espetáculo que está acontecendo dentro da mente do próprio escritor/demiurgo. Essa relação do controle lingüístico em consonância com o controle divino, já está sugerido no

primeiro relato da criação do Gênesis (1:1-2:3) quando deus cria todas as coisas ao ordenar-lhes oralmente. “E deus *disse*: ‘que haja luz’. E então houve luz”. A mesma relação entre a palavra e o ato criativo se dá no início do evangelho de João em que se escreve: “No início, era o Verbo”. Em *A última tempestade*, Próspero é apresentado com as principais características associadas à divindade cristã: a onisciência e a onipresença, a capacidade de tudo ver e de estar em todos os lugares, em todas as personagens, ao mesmo tempo. Algo já presente, mesmo que de forma indireta, na peça de Shakespeare.

Sobre esse fator, a presença da personagem como soberano divino da ilha é também uma forma de Greenaway aludir a capacidade criadora do próprio artista plástico, que faz uso de diversos materiais na composição de sua obra. O diretor faz isso por intensificar a presença de diferentes mídias presentes em sua película. Destaca-se que o que poderia ser apenas um mosaico caótico de diferentes materiais recebe, nas mãos de Greenaway, tratamento semelhante ao da composição alquímica ou mágica ou mesmo artística – palavras cuja raiz indica uso da técnica – ao construir esse grande painel, composto de inúmeras pequenas partes, que apenas reforçam a totalidade da imagem final. Na tradução dos *Livros de Próspero*, para uma edição especial da revista Zunai sobre a obra do diretor, Maria Esther Maciel, em nota introdutória escreve:

Os roteiros que o cineasta britânico Peter Greenaway escreve para seus filmes quase sempre incluem textos narrativos ou poéticos que desviam o leitor para um *topos* que escapa às demarcações do gênero e se abre para o campo da criação literária. Roteiros como, por exemplo, os de seus primeiros curtas ou o do longa-metragem *The Falls*, de 1980, chegam a ser inteiramente narrativos, configurando-se quase como novelas ou coleções de contos que, longe de apenas traçar textualmente as diretrizes para a realização dos filmes, assumem sua própria autonomia enquanto texto. O livro que se apresenta com roteiro do filme *Prospero's Books* (*A última tempestade*) é um compósito de diferentes modalidades textuais. Além de um ensaio do cineasta sobre o processo de criação do filme, pequenas narrativas ficcionais construídas a partir de alguns motivos shakespearianos extraídos da peça *A Tempestade*, na qual o filme é baseado, vêm compor o conjunto, ao lado de reproduções do próprio texto de Shakespeare e da presença de várias imagens extraídas do repertório canônico da história da arte ocidental.⁷ (2003, digital)

Evidentemente, Maciel alude tanto ao caráter intertextual do diretor, de privilegiar sempre uma leitura dialógica de seus textos fontes, que remete não apenas a seus próprios textos, mas a todo o corpus textual literário do ocidente. Também fica claro, o exercício

7

http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/fantasticos_livros_do_Prospero.htm

intermediático, contemporâneo, do diretor ao sobrepor diferentes artes, diferentes linguagens, num mesmo filme.

Além desses recursos usados por Greenaway, também é recorrente o uso de listas ou menções textuais numeradas, no decorrer de algumas de suas películas, visando estabelecer justamente o caráter linguístico de seus filmes. Essa característica foi estudada por Cláudio da Costa, no artigo *O livro e a escrita no cinema* (o caso Greenaway), publicado no compêndio *A historiografia literária e as técnicas de escrita – do manuscrito ao hipertexto*, organizado por Flora Sússekind e Tânia Dias. Em seu texto, Costa menciona que se em *O livro de cabaceira* (1995) o cineasta usou a numeração dos treze livros escritos sobre a pele, em *ZOO, um z e dois zeros*, fez uso das listagens alfabéticas e numéricas. Sobre a recorrência classificatória na obra de Greenaway, o crítico escreve:

São muitas as estruturas classificatórias, taxonômicas, catalogativas que um mesmo filme de Greenaway pode conter. Elas produzem diagramas que mapeiam um mundo que se desvia por via de falsas pistas e codificações problemáticas. A escrita diagramática de Greenaway envolve teatro, escrita alfabética, cinema, pintura, arquitetura; envolve diversos conhecimentos como a ciência natural, as matemáticas, os mitos. Ao mesmo tempo não é nenhuma dessas artes especificamente e não produz nenhum conhecimento de fato. A escrita da imagem em Greenaway é um complexo hipertexto que envolve, de maneira não-linear, todas as artes simultaneamente e pretende diagramar todo o conhecimento do mundo. (2004, p. 414)

Esse complexo hipertexto, segundo Da Costa, de Greenaway é ainda mais evidente quando estudamos as descrições dos vinte e quatro livros de Próspero. O que no texto de 1616 é nomeado num único verso de “Os livros de Próspero”, os quais ele não pode se afastar, no filme de Greenaway formam a própria estrutura da narrativa filmica na medida em que assistimos não apenas ao drama de Próspero, sua filha Miranda, o monstro Calibã e naufragos da ilha, mas também a composição de cada um desses livros.

São eles o *Livro da Água*, o *Livro de Espelhos*, o *Livro de Mitologias*, a *Cartilha das Pequenas Estrelas*, o *Atlas pertencente a Orfeu*, o *Livro Duro de Geometria*, o *Livro das Cores*, o *Livro da anatomia do nascimento*, de Vesalius, o *Inventário Alfabético dos Mortos*, o *Livro dos Relatos de Viajantes*, o *Livro da Terra*, o *Livro de Arquitetura e Outras Músicas*, o *Livro das Noventa e Duas Concepções do Minotauro*, o *Livro das Línguas*, o *Livro das Plantas Plenas*, o *Livro do Amor*, o *Bestiário de Animais do Passado, do Presente e do Futuro*, o *Livro das Utopias*, o *Livro da Cosmografia Universal*, o *Livro do Amor pelas*

Ruínas, as Autobiografias de Pasífae e Semíramis, o Livro do Movimento, o Livro dos Jogos e o Livro das Trinta e Seis Peças.

Todos eles possuem algumas características curiosas. Todos abarcam uma totalidade de conhecimento que pretensamente corresponderia ao próprio conhecimento divino sobre a terra, os elementos, as estrelas, os mitos, e outros conhecimentos necessários para o ato criativo. São saberes físicos, químicos, astronômicos, mitológicos, matemáticos, estéticos, mágicos, sobrenaturais, arquitetônicos, lingüísticos, biológicos, literários, históricos e também, Shakespearianos. O próprio Shakespeare aparece não apenas como o retratado no último livro, o *Das trinta e seis peças*, como também nas menções a peças como *Otelo* e *Sonho de uma noite de verão*.

Oito desses livros aludem diretamente ao uso que tal conhecimento teria na tarefa de Próspero de criar seu próprio cosmos na ilha em que está cativo. O terceiro deles, por exemplo, *O livro das mitologias* menciona que “Usando esse livro como um glossário, Próspero pode reunir, se assim desejar, todos os deuses e homens que alcançaram fama ou infâmia através da água ou através do fogo, através do engano, em associação com cavalos ou árvores ou porcos ou cisnes ou espelhos, orgulho, inveja ou gafanhotos”. Já com o décimo segundo, o *Livro da Arquitetura e outras músicas*, “Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as idéias arquitetônicas da Renascença”, justamente uma descrição que condiz apropriadamente com o cenário do filme de Greenaway.

Um outro aspecto interessante dos vinte e quatro livros é que eles abarcam praticamente todos os aspectos da literatura clássica, medieval e renascentista, ao lado também da mitologia bíblica. Assim, ao lê-los ou ao assisti-los, em meio à adaptação de *A tempestade*, acessamos as aventuras de Orfeu no mundo dos mortos, de Zeus nas Metamorfoses de Ovídio, a genealogia a partir do Adão bíblico e seu primeiro encontro com Eva, além das aventuras de heróis como Leda, Teseu, Dédalo, Ícaro e Ariadne e de deuses como Hera, Hermes e Hércules. Um exemplo dessa mescla cultural é penúltimo escrito, o *Livro dos Jogos*.

Este é um livro de tabuleiros de jogos com infinitas possibilidades de uso. O xadrez é um dentre os milhares de jogos do volume, ocupando apenas duas páginas, a 112 e a 113. O livro contém tabuleiros para serem jogados com fichas e dados, cartelas, bandeiras e pirâmides em

miniatura, pequenas reproduções de deuses do Olimpo, ventos em vidros coloridos, profetas do Antigo Testamento feitos de osso, bustos romanos, os oceanos do mundo, animais exóticos, peças de coral, cupidos de ouro, moedas de prata e pedaços de fígado. Os tabuleiros de jogos representados no livro abarcam tantas situações quantas experiências houver. Há jogos de morte, de ressurreição, de amor, de paz, de fome, de crueldade sexual, de astronomia, de cabala, de estratégias, de estrelas, de destruição, de futuro, de fenomenologia, de mágica, de retribuição, de semântica, de evolução. Há tabuleiros com triângulos vermelhos e negros, diamantes cinzas e azuis, páginas de texto, diagramas do cérebro, tapetes persas, tabuleiros em forma de constelações, animais, mapas, viagens ao Céu e viagens ao Inferno.

Como podemos perceber, há um esforço, ironicamente, enciclopédico por parte de Greenaway na composição desses volumes visando abarcar praticamente todos os conhecimentos humanos e não humanos da ficção ocidental. Intertextual em seu conteúdo e intermediário em sua forma, *A última tempestade* parece reunir em sua estrutura não apenas conhecimentos, mas também as técnicas possíveis de conjuração poética e fílmica.

Conforme Cláudio Da Costa, em seu filme Greenaway uniu belamente técnicas e composições passadas, até mesmo milenares, com a montagem e as técnicas digitais contemporâneas. O resultado é que no filme, passado e presente, tradição e experimentação tecnológica, estão amalgamados na criação de uma história que expressa tanto a fascinação pelo conhecimento dos antigos como também pela técnica contemporânea usada para expressar esse fascínio de sua protagonista. Na opinião do crítico, o filme criaria “elos e relações entre conhecimentos, técnicas e tempos distintos, como a pena e o computador, a escrita e a imagem, o cinema e o vídeo, fazendo surgir o movimento de pensamento que está entre as técnicas, nas dobras que o tempo da narrativa cria, nas pregas reticulares desse filme-hipertexto.” (2004, p. 410)

Retomando a noção de Nouvelle Vague, do fim da década de quarenta, Da Costa também argumenta que a técnica usada por Greenaway poderia ser chamada de “Câmera-Caneta”, técnica na qual imagens e palavras estão presentes na tela e geram não apenas estranhamento na observação do espectador como igualmente força-o a uma reflexão sobre a protuberância de imagens a que está assistindo. Entre o ler e o olhar, algo constante nos filmes de Greenaway, temos esse “filme-hipertexto”, em que uma mídia penetra a outra resultando numa expressão de arte moderna e criativa.

Se Próspero é o próprio Shakespeare, se aceitarmos a leitura um tanto ingênua apresentada anteriormente, também podemos dizer que ambos são o próprio diretor de *A última tempestade*. Essa distinção entre autor e personagem inexistente na obra de Greenaway,

na medida em que Próspero é autor, diretor, ator e cenógrafo de tudo aquilo que assistimos. Nessa acepção, também é colocada em cheque a distinção entre personagens literárias e a figuração do autor. Num século que matou o autor e que tentou, mas não conseguiu, matar igualmente a personagem, o diretor de *A última tempestade* nos apresenta uma obra em que processo artístico e resultado artístico se mesclam, dando origem aquilo que denominamos de “arte”.

Essa interpretação de um Próspero criador sendo criado por Shakespeare, ambos criados pelo próprio diretor do filme na adaptação fica evidente pela descrição do último dos livros de Próspero. *O Livro das trinta e seis peças*. Tendo a obra de Shakespeare o número de trinta e sete nos perguntamos por que aqui são trinta e seis. Falta uma. A primeira. Para ela “Dezenove páginas foram deixadas em branco para a sua inclusão. Ela é chamada ‘A tempestade’. O fólio é modestamente encadernado em linho verde-escuro, com uma capa de papelão onde se destacam as iniciais do autor, gravadas em ouro: W.S.”, revela o roteiro de Greenaway. *A última tempestade*, filme de Greenaway, agora virará a primeira das peças desse fólio, *A Tempestade*. Ironicamente, como a contemporaneidade pode ser, a última peça de Shakespeare foi a primeira a compor o folio de 1623. E ao término de seu filme, Greenaway assume a personalidade de Pierre Menard ou Borges, porém não como autor de Cervantes, mas como autor do próprio Shakespeare.

Referências Bibliográficas

- ALTER, Robert. KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DA COSTA, Cláudio. O livro e a escrita no cinema (o caso Greenaway). In: SÜSSEKIND, Flora. DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita – do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 409-423.
- FRYE, Northrop. *Código dos Códigos – A Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LEÃO, Liana de Camargo. Shakespeare no Cinema. in: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (org) *Shakespeare – Sua época e sua obra*. Curitiba, editora Beatrice, 2008, p. 265-300.

LEWIS, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. New York: Oxford University Press, 1971.

MARX, Steven. *Shakespeare and the Bible*. New York: Oxford University Press, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *O cinema é uma arte a ser inventada*. Disponível em:
<http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/index.htm> Acesso em:
01 set. 2009.

MARX, Steven. *Progeny: Prospero's Books, Genesis and the Tempest*. Disponível em:
<<http://www.hull.ac.uk/renforum/v1no2/marx.htm>> Acesso em: 01 set. 2009.

MILES, Jack. *Deus – Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

ABSTRACT: This paper will study the adaptation of the play *The tempest*, by Shakespeare, made by Peter Greenaway and will comment some of the movie strategies used by him in the conception, direction and edition of his *Prospero's Books*, of 1991. In a clear inter-textual exercise, the director creates a description of the famous Prospero's magical books, twenty-four documents that dialogue with the plot of the Shakespeare's play. In other hand, the filmic technique of him connects text, image and movie in a work that results multiple in our analyses.

Key-words: Shakespeare; Motion picture adaptation; Inter-textuality