
Literatura, imagem e mídias





Literatura, imagem e mídias

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura, imagem e mídias

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:

Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi e Antonio Barros de Brito Júnior.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

| | |
|-----------|--|
| L776 | Literatura, imagem e mídias [recurso eletrônico] / organizado por Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi, Antonio Barros de Brito Júnior. - Porto Alegre : Class, 2021. 532 p. ; PDF ; 3,2 MB. Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-75-0 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Pivetta, Rejane. II. Caimi, Claudia Luiza. III. Brito Júnior, Antonio Barros de IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81) |
| 2021-3517 | |

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Larissa Rezende

Equipe de revisão

Marcos Lampert Varnieri

Luisa Rizzatti

Bruna Vieira Dorneles

Como citar este livro (ABNT)

PIVETTA, Rejane; CAIMI, Claudia Luiza; BRITO JÚNIOR, Antonio Barros de (org.). *Literatura, imagem e mídias*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Do drama de Shakespeare ao caleidoscópio de Greenaway: a narrativa das imagens em *A última tempestade* (1991)

Luciana Morteo Éboli (UFRGS)¹

Introdução

O trabalho analisa a adaptação do drama *A Tempestade*, de William Shakespeare, pelo diretor de cinema britânico, Peter Greenaway, no filme “A última tempestade” (*Prospero's Books*), de 1991. Num primeiro momento, a análise parte da estrutura narrativa de ambas as obras, a saber, o drama em cinco atos escrito por Shakespeare no ano de 1611, período em que, segundo Bloom, “os ideais, tanto da sociedade como dos indivíduos, tinham uma importância suprema, pois os ideais renascentistas, fossem cristãos, filosóficos ou ocultistas, enfatizavam a união entre o pessoal e o espiritual”. Para o teórico, “Shakespeare se tornou o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e seus ideais” (BLOOM, 2000, p. 31).

Nesta narrativa de Greenaway, no contexto da década de 1990, quando muito dos recursos audiovisuais passam a fazer parte de construções fílmicas mais elaboradas em termos imagéticos, o cineasta reestrutura a narrativa do texto, não mais em atos, mas em vinte e quatro livros, ou seja, vinte e quatro breves narrativas da trama, e a essas narrativas somam-se um número considerável de quadros visuais e sobreposições, para dar conta de expressar o universo do drama do bardo inglês.

A partir dessas transposições, diversas relações se estabelecem no espaço da intermedialidade. Primeiro, a salientar a relação do personagem Próspero, o senhor da ilha, que num passado remoto foi usurpado pelo irmão na Itália, teve seu ducado roubado e viu-se banido e lançado numa viagem marítima, junto com a filha pequena, até a ilha longínqua onde ficariam exilados por anos.

Próspero é a personificação da figura humanista e do conhecimento do Renascimento. Possuía uma vasta biblioteca e muitos

1. Graduada em Artes Cênicas na UFRGS. Mestre e Doutora em Teoria da Literatura na PUCRS. Professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS na área de Teoria do Teatro.

saberes, em todas as áreas, o que fez com que confiasse seu o governo ao irmão em prol de seu interesse pelos estudos da ciência e da arte. Essa mesma sede de saber abre o espaço para que o irmão traidor lhe roubasse o reinado. Mas é esse mesmo saber que vai promover a vingança, através da magia e do ocultismo, e atrair os italianos para a ilha através de uma tempestade provocada por ele através de seus poderes sobrenaturais.

Para além das demais personagens e tramas paralelas do texto teatral, essa é a relação central estabelecida por Greenaway, ao criar sua versão cinematográfica para o drama: a narrativa de Próspero, o senhor da ilha, aquele que quer reparação, a figura que age em várias instâncias e detona variados conflitos. Não é por acaso que o título original do filme em inglês é *Prospero's books*. A partir disso, a peça elizabetana, originalmente escrita no século XVII, é atualizada através das relações que se estabelecem a partir de Próspero e se estendem a Miranda, Ariel, Caliban e os demais personagens do drama.

O modo do caleidoscópio

O filme de Peter Greenaway pode ser comparado a uma espécie de caleidoscópio, onde cada movimento, ou cada capítulo/livro, reúne uma quantidade de expressões imagéticas e referências que constroem visualmente a trama da peça. Sabe-se que o caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um tubo com pequenos fragmentos de vidro colorido que se refletem em pequenos espelhos inclinados, apresentando, a cada movimento, combinações variadas. Podemos dizer que Greenaway extrai as imagens do texto teatral como se fossem pequenos vidros coloridos: movimenta, reflete e transforma em imagens de cinema. A esses recursos acrescentam-se ainda os aspectos sonoros para a reconstrução sensorial.

Segundo Patrick Pavis (2017), teórico dos estudos de teatro, para o uso da éfrase nos estudos teatrais é importante lembrar desta noção da retórica clássica como a apresentação de uma imagem visual por meio de palavras. Assim, a *ekphrasis* era utilizada para descrever um acontecimento, batalhas, funerais, entre outros, e ainda para expor uma situação visual com detalhes. Posteriormente, seu uso passou a ser frequente na descrição de obras de arte e no metadiscurso.

Na intersecção do visual e do verbal, muitas mídias dependem da éfrase. Ela serve como instrumento para análise dos elementos visuais da representação. No caso do espetáculo teatral, este se transforma constantemente sob o efeito da lembrança e todo comentário se situa nas esferas da intertextualidade e da intermedialidade.

O que define a teatralidade?

De acordo com Pallottini: “Ninguém ignora que as teorias sobre arte se renovam sempre, revelando uma salutar evolução de pensamento e de factura que emerge dos próprios artistas e de seus estudiosos” (PALLOTTINI, 2015, p.11). Dessa forma, é como um salto no escuro: nunca sabemos como a arte move o teatro e, conseqüentemente, a perspectiva dada. Os signos são sempre reconfigurados, readaptados a uma nova realidade, a tempos, espaços, culturas, e, principalmente, a novos e diferentes públicos. Em termos de dramaturgia, hoje há uma gama infinita de termos que se direcionam à criação cênica: dramaturgia do ator, da cena, da luz, da sonoridade. Considera-se aqui o enfoque do texto dramático em relação à linguagem cinematográfica, independentemente de sua época, e este recai sobre suas especificidades e usos cênicos em comparação às demais formas artísticas.

A teórica Anne Ubersfeld (2005), estudiosa do texto dramático, afirma que a característica fundamental do discurso teatral é o fato de ser constituído por “uma série de ordens com vistas a uma produção cênica, uma representação, ser endereçado a destinatários-mediadores encarregados de retransmiti-lo a um destinatário-público.” (p. 164). Nessa mesma linha de raciocínio, Pallottini considera que, entre teatralidade e realidade, busca-se um ponto médio

entre a ilusão teatral e a verdade da vida, que todos nós conhecemos. O espectador sabe que, ao ir ao teatro, não poderá lá encontrar a pura verdade, o natural total; sabe, desde sempre, que vai ao teatro para encontrar uma ilusão, um fingimento, um faz de conta. Mas precisa de pontos de contato com o real, que lhe deem o apoio necessário, os elementos de ligação com o mundo em que vive, e que é o seu mundo conhecido (PALLOTTINI, 2015, p. 35).

Portanto, a partir destas perspectivas, temos como ponto em comum o fato de que a reflexão sobre o texto teatral traz consigo, inevitavelmente, a problemática da representação, seja na performance da cena, seja na transposição de linguagens. Ubersfeld (2005) parte do pressuposto de que existem no interior do próprio texto teatral as matrizes textuais de representatividade. Essas matrizes proporcionam possibilidades de análise que tornam mais visíveis os núcleos de representatividade no texto, atrelados ainda aos diferentes modos de leitura dele derivados.

Parte-se do entendimento de que o texto teatral tem como estrutura característica a sua composição em duas partes: o texto principal, composto pelos diálogos, e o texto secundário, composto pelas didascálias (ou rubricas) que são as indicações cênicas inseridas pelo autor e que dizem respeito aos elementos da representação – movimentação de personagens, intenções, definição de espaço, música, passagem de tempo, entre vários elementos -. A proporção na utilização, tanto de uma como de outra parte do texto, varia ao longo da história do teatro. Pode-se dizer que o diálogo está para a personagem da mesma forma que as rubricas estão para o autor- e estas últimas ocupam grande espaço no teatro contemporâneo, com textos compostos por imensas indicações cênicas e às vezes quase nenhuma fala.

O que as didascálias designam, pertencem ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação - onde não figuram como *falas*. (UBERSFELD, 2005, p. 6)

A escritura teatral não é subjetiva, ela é construída para dar voz e presença às personagens do texto, atrelada a determinadas ações, à organização das ações, a personagens em conflito e às tensões. Podemos afirmar que a leitura de um texto dramático é linear, porém sua conseqüente encenação abarca uma multiplicidade de signos simultâneos. O drama, portanto, é lacunar, e muito se responde durante a representação:

(...) as rubricas são, enfim, o esquema muito tênue daquilo que, inicialmente, afirmamos estar patente no espetáculo. É claro que continua a existir a possibilidade muito mais ampla e forte de se

mostrar os caracteres através da encenação. Mas, a rigor, a encenação está sendo pedida, sugerida, orientada pelas palavras do autor, primeiro criador daquele mundo. (PALLOTTINI, 2015, p. 95)

Para Bazin (2014), as relações entre o teatro e o cinema são mais antigas e mais íntimas do que em geral se pensa e, sobretudo, não se limitam ao que comumente chamava-se de teatro filmado. O teatro teve decisiva influência nos gêneros cinematográficos no que concerne aos repertórios e tradições. O autor enfatiza ainda, através da transposição das linguagens, a importância do fato dramático, ou seja, o drama ou ação, como característica do teatro que pode ser considerada como categoria dramática em outras mídias. O fato dramático, por sua vez, perde sua subjetividade ao agregar elementos diversos da arte, de suas diferentes formas e vozes artísticas e expressivas.

Na medida em que o discurso teatral é discurso de um sujeito-*scriptor*, ele é discurso de um sujeito imediatamente destituído de seu *Eu*, de um sujeito que se nega como tal, que se afirma como quem fala pela voz do outro, de muitos outros, como quem fala sem ser sujeito: o discurso teatral é *discurso sem sujeito*. (UBERSFELD, 2005, p. 168)

Há nisto a presença da ação como o impulso do drama, e isso se dará tanto no teatro como no cinema. É a situação que produz movimento, que acolhe a narrativa original e, no caso do cineasta Peter Greenaway, através de *A tempestade*, de Shakespeare, ele faz a multiplicação desta narrativa em acontecimentos visuais muitas vezes em proporções e ritmos alucinados. Os elementos do espetáculo teatral, explícitos ou não no próprio texto, em suas indicações além do diálogo, e depois no próprio diálogo,

(...) propõem informações de toda a espécie, de falas *de e sobre* qualquer personagem, pode-se ir montando essa personagem, nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao mostrar o que ela realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos. (PALLOTTINI, 2015, p. 99)

O conflito, então, como base dessa evolução da narrativa, seja no palco ou na tela de cinema, vê ampliada a presença de variados vetores no ser humano, do conflito interno ao externo. “A complicação

psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade” (PALLOTTINI, 2015, p. 106). Por outro lado, o conflito aparente nasce através da colisão, dos diálogos, das ações e das atitudes das personagens. Mas a multiplicação desses conflitos, através de uma construção que vai além dos preceitos aristotélicos, multiplica os recursos expressivos e imagéticos, próprios da linguagem cinematográfica, em maior ou menor grau.

A personagem

A personagem de Próspero é o ponto de partida da narrativa fílmica de Peter Greenaway. Para isso, todos os conflitos da trama e suas consequências, no desenvolver da ação, se voltam para ele. *Prospero's Books*, o filme, na função de retomar o pensamento humanista, centra na figura desta personagem todas contradições e objetivos que permeiam sua construção no drama original. Esta opção do cineasta abre um leque de possibilidades e liberdades narrativas, pois permite a leitura dos conflitos, internos e externos, não só da personagem, mas de diferentes contextos, de época, social, e mesmo, ao remeter aos tempos de Shakespeare, humanista. Para Pallottini (2015), o autor, na criação de uma personagem, se permite desenhar um ser humano, num primeiro momento, esquemático, para, a seguir, atribuir-lhe as características necessárias, as cores que o ajudarão a existir e também a fazer existir a sua ‘verdade’ ficcional - para além de uma personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. “Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um ser *que é*” (p. 25).

Portanto, temos aqui a personagem, esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral. (PALLOTTINI, 2015, p. 25-26)

A mesma autora lembra que a personagem dramática não é monolítica, possuidora de uma única vontade e desprovida de conflitos. A personagem tem consciência das circunstâncias em que se encontra, de sua situação e das consequências de seus atos. Sofre por seus impulsos e suas paixões e age, por diálogos ou por ações. No filme de Greenaway, a vida de Próspero, do passado e do presente, articula várias formas de contar e reconstruir dos fatos. Ao tratar da personagem definida por Hegel, Pallottini (2015) aponta que “naturalmente, o alvo de uma personagem, determinante de sua vontade e das suas ações, colide com o de outra ou outras personagens” (p. 44). Esta colisão é o que produz a ação e faz o drama avançar. Portanto, importa apresentar devidamente os caracteres, seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; importa o entendimento do caráter, não só de uma única personagem, mas do conjunto de personagens que constam na obra dramática. A autora enfatiza ainda que, na estrutura dramática Hegeliana,

o poeta não deve falar por si próprio, colocando-se sobre e quase à revelia das personagens, para defender seus próprios pontos de vista. É essencial que a personagem siga o seu caminho e aja com a coerência determinada pelo seu todo vivo, pelos seus fins e suas paixões. Mas, principalmente, é necessário que ela *aja*. Agir é a sua função. Não nos bastam caracteres muito bem desenhados, perfeitamente coerentes, cheios de força moral e de vontade, mas inativos. A uma decisão ou a um conflito (e a decisão é quase sempre precedida de conflito interno) deve-se seguir a objetivação: a ação dramática, que vai produzir consequências, novos conflitos, novas posições opostas, novos movimentos e, portanto, mais ação. (PALLOTTINI, 2015, p. 45)

Sobre a caracterização de personagens, destacam-se variados enfoques que demandam mais ou menos atenção na construção do drama, conforme o contexto, época e intenções do autor. Seja essa construção feita do ponto de vista físico, seja psicológico ou social – ou outros -, a caracterização estrutura um esquema humano através de traços organizados. É encargo do autor definir o aspecto que mais lhe interessa mostrar. A cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, com ênfases em aspectos diferentes. Com base nestas possibilidades podemos evidenciar a opção do cineasta em construir a trama através da visão

da personagem de Próspero, aquela que melhor poderia sintetizar e conduzir os principais discursos da obra de Shakespeare.

Há momentos altíssimos da criação dramaturgica em que o autor não está absolutamente interessado em perquirir o que se passa no interior, no íntimo, no subjetivo da personagem. Interessa-lhe o que ela faz, interessam-lhe as suas ações, interessam até mais as forças que a impelem a fazer o que faz. Forças sociais ou políticas, por exemplo. (PALLOTTINI, 2015, p. 91-92)

Ação e tempo na representação

Ao sustentar-se a ideia de que a ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, que pressupõe o evoluir constante dos acontecimentos, das vontades, dos sentimentos e das emoções, salienta-se, a partir de Pallottini (2015), que a *Ação* é um dos conceitos mais discutidos e analisados na história da dramaturgia. “E, uma vez que se consiga identificar a ação, diferente de puro movimento externo, diferente do simples enunciar de teorias ou de sentimentos, ter-se-á caminhado muito no conhecimento da estrutura do drama” (p. 23). Tanto no teatro como na transposição para o cinema, a ação expõe posições antagônicas, defendidas pelas palavras, sentimentos, emoções, atos das personagens. No caso do filme em questão, a reunião de recursos de tecnologia audiovisual, que compreende cortes, repetições e replicações, encontra novos caminhos para a reprodução da ação dramática.

O teatro, outrossim, não se limita à narrativa dos fatos passados e já acabados, nem ao recital de poemas líricos, ou ao mero canto, à simples dança – e nenhum desses outros tipos de arte são aqui menosprezados. Trata-se, no entanto, de outra coisa. O teatro de que falamos trata de, através de atores vivos – e não de gravação de imagens de atores, caso do cinema e, de certa forma, da televisão –, rerepresentar uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento. De novo e pela primeira vez, todas as vezes. (PALLOTTINI, 2015, p. 22)

Por outro lado, Ubersfeld (2005) afirma que o problema fundamental do tempo no teatro é que ele se situa em relação ao

aqui-agora, no presente do espectador, conclui-se que o teatro por natureza nega a presença do passado e do futuro. Dizer que a escritura teatral é uma *escritura no presente*, abre possibilidades para confrontar com a construção fílmica, com as possibilidades de reverter e trazer, através dos recursos narrativos, visuais e de desconstrução, um outro viés desse tempo.

Os livros de Greenaway

Dos vinte e quatro livros criados no roteiro cinematográfico de Greenaway, com todas as suas composições imagéticas e sonoras, que evidenciam sobreposições, cortes, angulações, misturas sonoras e efeitos visuais, podemos extrair vinte e quatro movimentos como variações do caleidoscópio. Destacam-se na obra, seis destes movimentos, intitulados: *O Livro da água*, *Um atlas pertencente a Orfeu*, *O libreto das pequenas estrelas*, *O livro da terra*, *O livro do amor* e *O livro das utopias*.

O primeiro deles, *O Livro da água*, está relacionado ao início do filme e ao início do drama de Shakespeare, a tempestade inicial. Tal acontecimento trará os naufragos à ilha, para que Próspero dê cabo à vingança planejada. No quadro cinematográfico, há a imagem da água pingando, tinta pingando, alternâncias rápidas entre uma grande piscina e o gabinete de Próspero, onde ele escreve o drama (uma espécie de Próspero – Shakespeare). Na piscina, cenas do naufrágio de um barco de papel afundando sob o jorro de urina de uma criança, personificação do espírito Ariel, que auxilia no naufrágio.

Muitos livros de armar se abrem e se transformam em construções reais. Efeitos de chuva artificial, com luzes, emolduram o quadro visual. Enquanto isso, o barco de papel afunda, ninfas no fundo da água brincam de jogar um barco de brinquedo e a imagem da caneta nanquim de Próspero escreve num papel a fala dos sobreviventes: “nós naufragamos, nós naufragamos, nós naufragamos”.

Em *Um atlas pertencente a Orfeu*, a personagem de Próspero narra o nascimento da filha Miranda e seu passado com a esposa falecida, enquanto o cineasta compõe imagens com mapas de anatomia, fotos, imagens de feto, de envelhecimento, de morte. Uma dissecação de um cadáver e de uma barriga de grávida, em cena bastante realista e forte, se alterna com a imagem de sua mulher sendo velada.

Já em *O libretto das pequenas estrelas* há um contraponto com a imagem do bebê no barco do exílio, Miranda, numa atmosfera de sonho e de paz, com a dor e preocupação de Próspero. Ela e seu pai navegam enquanto ela brinca no barco, tranquilamente, com um chapéu de papel na cabeça. No texto do Shakespeare, ele relembra à filha esse momento de contradições:

PRÓSPERO: (...) apressaram-se a acomodar-nos em uma embarcação, conduziram-nos por algumas léguas até o mar, onde nos esperava a carcaça podre de um barco sem equipamento: nem cordame, nem vela, nem mastro, e que os próprios ratos haviam por instinto abandonado. Foi dentro dessa casquinha que nos atiraram, para que ali ficássemos, gritando para o mar, que nos respondia rugindo; suspirando para o vento, que nos retrucava suspirando de volta, condoído, mas afastando-nos da costa (...) ah, um querubim foste tu, que me conservou vivo. Imbuída de uma coragem celestial, quando eu cobria o mar de gotas salgadas e gemia sobre o meu fardo, tu sorrias, o que em mim ressuscitava o fato de eu ter estômago para aguentar tudo o que viesse pela frente (...) alguma comida nós tínhamos e água para beber, que um nobre napolitano de nome Gonçalo, por caridade (e por ter sido designado executor do plano), nos deu, juntamente com ricas vestimentas, linhos, utensílios e coisas de primeira necessidade, o que nos foi e é de grande valia. Em sua bondade, sabedor que era de meu amor aos livros, supriu-me com volumes de minha própria Biblioteca, os quais eu prezava mais do que meu próprio Ducado. (SHAKESPEARE, 2002, p. 18-19)

O livro da terra, importante momento da obra de Greenaway, traz a presença da personagem de Caliban, o ser local, num ambiente de natureza. Ele é corpo, ele é dança, é movimento e é libido. Esta personagem é tudo que, para o pensamento renascentista, era considerado primitivo. Conserva uma subserviência a Próspero, seu amo. Daí derivaram perspectivas teóricas que metaforizam, no texto de Shakespeare, o período das expansões territoriais e da opressão nas colônias. A dança, o corpo, a presença de seres bailarinos, mostram este corpo vivo, dilatado, mas preso às convenções da dominação.

CALIBAN: Esta ilha é minha, pois herdei de Sicorax, minha mãe, e tu a roubaste de mim. Quando aqui chegaste, me acarinhavas, e me tinhas em alta conta; davas-me água com pinhões de cedro; e me ensinavas como nomear as duas grandes Luzes: a maior, que

governa o dia, e a menor, que governa a noite. E eu então te amava, e a ti mostrei todas as virtudes da Ilha, as fontes de água doce, as salinas, os pontos desérticos e as terras férteis. Maldito seja eu, que assim procedi. Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, baratas, morcegos, pousem em vocês, pois eu sou todos os súditos que o senhor tem, e antes era eu o meu próprio Rei. E aqui o senhor me prende, como porco confinado, nesta inóspita laje de pedra, enquanto tiras de meu alcance o resto da Ilha. (SHAKESPEARE, 2002, p. 26-27)

E, por fim, destacam-se *O livro do amor* e *O livro das utopias*. O primeiro vai mostrar imagens de plantas, pólen e polinização. Compara a presença do feromônio e do amor, e contrapõe com o encontro e apaixonamento de Miranda e Ferdinando, como parte do plano de Próspero para retomar seu antigo posto de duque. As figuras elizabetanas ficam evidentes no figurino dos estrangeiros, totalmente inadequados à realidade da ilha, numa relação direta entre a peça e o filme. E no *Livro das utopias* há uma projeção, por parte de Próspero, de como seria a ilha no caso de uma colonização. Vê-se o antigo duque pensando politicamente sobre sua posição roubada e a presença de um contraponto com o dito mundo civilizado europeu e a idílica vida na ilha.

PRÓSPERO: Faz doze anos, Miranda faz doze anos, e teu pai era o Duque de Milão, um príncipe com muito poder nas mãos. (...)

MIRANDA: Ah, meu Deus do céu. Por que traição fomos atingidos e tivemos de vir embora? Ou foi melhor assim, e tivemos foi sorte?

PRÓSPERO: Traição e sorte, minha filha, tanto uma como outra. Foi por traição, como dizes, que nos fizeram levantar âncora de lá, mas por sorte viemos parar aqui. (SHAKESPEARE, 2002, p. 14)

É possível perceber, conforme a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), a apropriação e recriação do universo artístico e narrativo, apoiado na mistura de linguagens realizada por Greenaway, para reunir teatro, artes visuais e cinematográficas. Ao abordar a problemática das adaptações, três perspectivas teóricas podem ser relacionadas à proposta de transposição cinematográfica para *A Tempestade* de Shakespeare: primeiro, a transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa transcodificação pode envolver mudança de mídia, de um poema para um filme, ou gênero, do épico para o romance, ou uma mudança de

foco e, portanto, de contexto. Consiste em recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, com a possibilidade de criar uma interpretação visivelmente distinta. A segunda traz o conceito de adaptação como um processo de criação ou de um ato criativo. Isso envolve tanto a (re) interpretação quanto a (re) criação, dependendo da perspectiva, e pode ser chamada de apropriação ou recuperação. Por último, há a adaptação como forma de intertextualidade, como se fossem palimpsestos que, por meio das lembranças de outras obras, ressoam como repetições com variações. Ainda que os três pontos estejam presentes, pode-se situar com mais evidência, nesta terceira perspectiva, a ponte entre *A tempestade* de Shakespeare e *Prospero's Books* de Greenaway.

Portanto, o cineasta dá ênfase a diferentes recursos narrativos de estrutura dramática e, a partir das mais variadas referências, num encontro crítico entre material, perceptivo e social, de circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas. Cria-se, assim, esse caleidoscópio de sobreposições visuais e sonoras, colagens e recriações imagéticas, a partir de interrelações e interações entre as mídias em diferentes culturas, épocas e artes. Dessa forma, os diversos modos de engajamento com o processo de transcodificação, em diferentes níveis, na medida em que se sobrepõem estéticas distintas de linguagens artísticas, pressupõem exercícios de diálogos, tensões, críticas e reinterpretação do texto de Shakespeare ao filme de Greenaway.

Considerações finais

Ao analisarmos as relações de interações entre as mídias, suas significações e suas materialidades, constatamos, a partir de suas manifestações, que a transposição da peça de teatro para o filme, neste caso estudado, se reforça a partir das semelhanças. As ligações que se estabelecem propõem diálogos entre diferentes categorias, mas provocam o reconhecimento desde o drama de Shakespeare, de sua época e de seus discursos, até a contemporaneidade do filme de Greenaway.

Abordar as práticas intermediáticas, como nesse caso, em textos individuais específicos, enfatiza, conforme diz Rajewsky, “as diversas formas e funções que as práticas intermediáticas assumem” (2012,

p. 52). Para tanto, cabe avaliar as interações e interferências desse cunho midiático e buscar identificar os cruzamentos das fronteiras que compõem as duas obras de arte distintas, ainda que de mesma origem. Para a autora,

o fato de que filmes e vídeos ocupem o palco há décadas e que tecnologias digitais estão cada vez mais presentes não constituem motivos para rejeitarmos a suposição que fundamenta os conceitos vigentes de intermedialidade no tocante ao cruzamento de fronteiras. (RAJEWSKY, 2012, p.59)

Pelo contrário, apresentá-las em cena, no palco, a partir de um texto ou não, pressupõe o teatro como uma arte com estrutura plurimidiática, da mesma forma que o filme abarca as categorias dramáticas. Há uma oscilação entre as fronteiras da mídia e das convenções, das transformações históricas e da fluidez. A perspectiva do caleidoscópio, ao multiplicar a narrativa de Shakespeare através de uma nova mídia, com novos acréscimos e reorganizações de signos, faz com que pensemos em três modos para a prática intermídia: a sua transposição através da adaptação do texto dramático para o filme; a própria combinação de mídias, ao inserir na obra fílmica efeitos de luz, de sonoridades, de recortes e referências plásticas e estéticas; e as referências pontuais de outras obras de arte pertencentes a linguagens artísticas diversas. Estas são concepções qualitativas diferentes, mas que possibilitam analisar a recriação de uma obra de arte a partir de outra, como neste estudo, com todas as suas interdependências.

Se pensarmos na perspectiva histórica, as várias combinações dos elementos citados acima, como atesta Rajewsky (2012), podem resultar no desenvolvimento de novas formas e, posteriormente, também podem originar uma forma de “arte ou gênero midiático convencionalmente distinto” (p.59). No caso de *A última tempestade*, Peter Greenaway reconstrói a linguagem do cinema, na década de 1990, através de novos paradigmas. Ao recontar o drama de Próspero, Miranda, Ferdinando, Caliban, Ariel e das demais personagens, o cineasta mergulha na dimensão simbólica do texto e, principalmente, das peculiaridades das próprias figuras atuantes na ação, para articular elementos visuais e sonoros dentro da ideia do feérico: “a superposição de um mago vingativo que aprende a perdoar, um espírito de fogo e ar, uma criatura metade humana, feita

de terra e água” (BLOOM, 2000, p.806). Essa descrição dialoga com as possibilidades que o texto elizabetano oferece para a expansão das possibilidades simbólicas e artísticas.

O que se assiste, então, é uma profusão de discursos através das mais variadas linguagens da arte, que compõem uma inumerável quantidade de quadros visuais, recortes e saltos narrativos. Se há uma capacidade enigmática do texto, da trama do homem em busca de recuperar seu ducado e narra seus principais fatos passados em paralelo à profusão de situações fantásticas e oníricas, há o diálogo que se estabelece entre peça/ filme captado pelo cineasta na proposição de Shakespeare. O conhecimento mágico de Próspero é teatralizado. Ele define ações de personagens, manipula situações e é capaz de transgredir realidades. Tem o poder de invocar tempestades, e o faz, na abertura do drama, e utiliza seus poderes como se fosse uma ilusão teatral.

O que se considera, então, como primazia da construção do drama e do filme, percebe-se na sensibilidade da ação: a fábula transcrita por imagens, agregada a movimentos e situações; a presença do humano enfatizada pelos atores, bailarinos em constante diálogo com os demais recursos cênicos, além da sobreposição do século XVII pelo século XX, com suas peculiaridades de épocas e de culturas. Peter Greenaway, com seu *Prospero's Books* ou *A última tempestade*, vai buscar em *A Tempestade*, de William Shakespeare, as possibilidades de, através da intermedialidade, construir uma nova obra de arte permeada pela história e por suas identidades.

Referências

- BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PALLOTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio H. de Godoy, Adriano C.A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In DINIZ, Thais Flores Nogueira & VIEIRA, André Soares (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012.
- SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.