

A MAGIA E A TÉCNICA DA LINGUAGEM NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO EM *A TEMPESTADE E PROSPERO'S BOOKS*

Jorge Alves SANTANA*

Gustavo Ponciano Cunha de OLIVEIRA**

Regina Marta de Sousa CRISPIM***

Resumo: Este artigo analisa os recursos de expressão das linguagens literária e cinematográfica nas obras *A tempestade*, texto teatral escrito por William Shakespeare em 1611, e *Prospero's books*, versão fílmica da peça, feita pelo diretor Peter Greenaway em 1991. A performance dessas linguagens será analisada em seus modos de representação do tempo e do espaço, categorias narrativas que se instauram nas páginas literárias por meio de uma palavra mágica, fundadora de realidades, a qual encontra nos recursos técnicos do cinema contemporâneo instrumentos para transpor, das páginas à tela, sua potência criativa.

Palavras-chave: Representação Intersemiótica. Literatura. Cinema.

Abstract: This paper analyses the literary and cinematographic language expressions in *The tempest*, William Shakespeare's play, written in 1611, as well as in Peter Greenaway's *Prospero's books*, version to the cinema released in 1991. The performance of the corresponding languages will be analysed in their time and space representations. These narrative categories restore on literary pages through a magic word working as a reality founder. Such word finds instruments to transpose its creative strength, from the pages to the screen, in contemporary cinema technical resources.

Keywords: Representation. Intersemiotics. Literature. Cinema.

A linguagem artística é fenômeno que surge na confluência de infinitas intertextualidades. Esse fenômeno, que Gerard Genette (1982) denomina por transtextualidade, pode ser percebido na organicidade dos textos. Se tal princípio relacional e composicional normalmente é percebido nos textos escritos, principalmente os de caráter artístico, nossa época midiática exige seu deslocamento para o campo da heterogeneidade intersemiótica. Essa instigante e esclarecedora metodologia comparativa explicita os encontros, desencontros, contribuições e enfrentamentos entre textos de várias naturezas que podem dinamizar a literatura em uma cartografia mais ampla e produtiva.

* Professor Doutor da Faculdade de Letras, UFG. E-mail: jsantana1@uol.com.br

** Mestrando em Estudos Literários, FL/UFG. E-mail: galaksoda@hotmail.com

*** Doutoranda em Estudos Literários, FL/UFG. E-mail: reginamscrispim@gmail.com

Nesse quadro metodológico, aproximar-nos-emos do teatro de William Shakespeare, em sua versão semiótica escrita da peça *A tempestade*, e do cinema multimidiático de Peter Greenaway, em seu filme *Prospero's books*. Dois artistas britânicos, de épocas diferentes, que representam artisticamente questões humanas de alta voltagem, tais como as possibilidades representacionais da linguagem, os afetos humanos, a densidade onírica da vida factual, a cultura como base para o campo existencial do sujeito entre outras.

As imagens mentais que se formam a partir da leitura de *A tempestade* e as imagens visuais com as quais Peter Greenaway transpõe para a tela do cinema o drama de William Shakespeare revelam estreita ligação entre as categorias narrativas de tempo e espaço, elementos instaurados na peça e no filme por intermédio da magia e da técnica de uma linguagem que cria e transporta realidades, ora justapondo-as ora aglutinando-as, de modo a compor espaços e tempos diversos em uma só imagem. Desse modo, a palavra poética e a técnica cinematográfica inauguram um espaço que se desdobra para além do real representado, e reinventam um tempo que subverte a sucessão linear, ora confundindo passado e presente ora fundindo ambos ao futuro no esforço de deslocar a realidade pela representação artística.

Já no princípio do filme de Greenaway, a fragmentação espacial e a descontinuidade temporal expressam-se por meio de técnicas que, em alguns momentos, justapõem ou sobrepõem espaços afastados no tempo e, em outros, atingem o próprio texto-fonte da narrativa, fragmentando-o e recompondo suas partes de modo a permitir que se veja na tela o texto literário que se encena, convidando, assim, a que participemos de sua dramatização, acompanhando o processo de que resulta o produto dessa composição de fragmentos. Essa estratégia, a de mostrar a representação como um processo, permite ao espectador o desvelamento dos modos como a ilusão da realidade é criada na representação artística. É como se o diretor abrisse o seu estúdio para o público, que, em vez de apenas ver na tela do cinema o produto de seu trabalho, tem a ilusão de participar do processo de criação de seu filme. Mas ler o texto em pleno processo de montagem exige do espectador uma atenção redobrada, a fim de articular sentidos diversos que se cooperam na formação de significações da história contada/encenada/lembrada. Uma história cuja fragmentação não atinge apenas tempo, espaço e linguagem, mas a própria imagem do protagonista: Próspero desdobra-se, desde o início do filme, naquele que escreve o texto, em um outro que o encena e em um terceiro, que vive a história lembrada/narrada. É, portanto, como criador, ator e personagem da história a que assistimos que Próspero é representado no filme de Greenaway.

Esse desdobramento da imagem de Próspero é um recurso instigante da transposição fílmica do texto literário. Nesse, a fragmentação do perso-

nagem dá-se por etapas: quanto mais Próspero envolve-se com a arte da magia mais se afasta do mundo natural; fendido na sua integridade, torna-se vulnerável, tem o trono usurpado pelo irmão, é exilado na ilha e, a partir de então, assume o caráter mágico que antes apenas participava de sua identidade: torna-se o senhor absoluto da magia e funda na ilha seu reino de fantasia. Nesse reino encantado, põe em marcha um plano de vingança e, no domínio da linguagem que cria e transforma realidades, reconquista seu lugar no espaço e no tempo de que fora expulso.

No texto literário, essa jornada de Próspero, rumo ao conhecimento da magia e do reconhecimento de si, tem uma duração cujos índices temporais podem fixar facilmente os limites, mas o que nos parece mais importante ressaltar não é esse tempo demarcável, senão um outro, de duração ilimitada: o da busca incessante do homem pelo conhecimento dos mistérios de si e da realidade, que seus sentidos são aptos a apreender, mas pouco hábeis em compreender. No filme, os significados dessa jornada são condensados em metáforas sucessivas, cujos sentidos aglutinam-se nas imagens do Próspero que vive, escreve e encena a própria história. A condensação de fragmentos espaço-temporais e a multiplicação das imagens de Próspero instauram-se na tela tão logo o filme inicia-se. Coerente com a escolha do título, Greenaway dá início ao filme com uma citação da peça, “Knowing I loved my books [...]” (SHAKESPEARE, 1965, p. 11), e com a primeira de uma série de apresentações que compõem a descrição dos livros de Próspero. O primeiro desses livros, o da água, ao mesmo tempo em que amplia a metáfora do persistente e perturbador pingo d’água, anunciador da tempestade na abertura da cena, também remete à dissolução à qual as fronteiras (entre tempos espaços linguagens artes) serão submetidas, na transposição do texto literário para as imagens cinematográficas.

Antes da dissolução promovida pelas imagens, no entanto, há a construção feita pelas palavras; antes do espetáculo cinematográfico, há o texto escrito. E nele a palavra está na origem de toda criação, por isso o filme reserva-lhe um lugar central. Se não, vejamos: quando a tela ilumina-se, imagens justapostas mostram-nos um Próspero que escreve sobre uma mesa, no canto da qual se vê a miniatura de um barco; um outro Próspero lê o texto escrito, ao mesmo tempo em que uma imagem sobreposta mostra-nos as palavras que o primeiro escreve e o segundo lê; aquela persistente gota d’água, engrossada pelo fio da urina de Ariel, resulta na imagem de um banho romano em cujo enquadramento Próspero-ator encena as palavras mágicas que invocarão a tempestade; aquele barco que aparecera sobre a mesa desliza agora nas águas, que se agitam sob a fúria de ventos tempestuosos; nova sobreposição de imagens, desta vez para apresentar o livro dos espelhos; Próspero sai do banho romano, ou do palco, assistentes puxam uma espécie de cortina atrás de si e, enquanto a tempestade evolui, Próspero procura sua

filha Miranda, que dorme e sonha com a tempestade.

Ao mesmo tempo em que a filha agita-se em sonho perturbador, uma espécie de tela mostra-nos as imagens que povoam o seu sono. Durante o tempo – longo – em que Próspero caminha ao encontro de sua filha, apresenta-se o terceiro livro, o de arquitetura e música. A um só tempo vemos suas páginas serem folheadas, ouvimos uma voz descrever-lhes as imagens e acompanhamos Próspero em sua travessia por grandes e largos espaços de uma espécie de palácio grandioso, cujo modelo arquitetônico parece transpor-se diretamente das páginas do livro para as imagens da tela. O ritmo frenético de uma música eloqüente acompanha essa travessia, ao lado de uma profusão de fragmentos aparentemente desconexos de imagens. Uma vez ao lado da filha, o duque exilado inicia a narração que recupera os últimos doze anos de sua jornada. Mas, antes, Próspero despe-se do manto mágico e suspende a tempestade: o vento pára de soprar, as águas acalmam-se, a música silencia-se. Resta a voz do protagonista. Suas palavras, desta vez, não inauguram mágicas realidades, mas evocam e, graças à técnica cinematográfica, presentificam as que se guardam em um passado distante de sua história.

E eis que, enquanto narra, o duque é transportado no tempo e no espaço: as imagens mostram-no caminhando por seu palácio em Milão, revendo e revivendo momentos que compõem sua vida. Passando em revista o tempo de seu ducado, a traição de seu irmão Antônio e o exílio na ilha, o círculo dessa primeira analepse fecha-se no ponto em que se reencontra com aquela citação inicial: “Knowing I loved my books [...]” (SHAKESPEARE, 1965, p. 11). Fechado esse primeiro círculo, reata-se a narrativa: Próspero recoloca o manto mágico, refaz o caminho de volta à cena inaugural do filme e, enquanto caminha, Ariel lhe presta contas das ações que puseram em marcha a grande tempestade e informa-lhe a situação dos náufragos. Reatados os fios da história, a narrativa segue seu curso no ritmo das artimanhas imaginadas por Próspero para executar sua vingança.

Essa sinopse dos primeiros instantes do filme de Greenaway, se peca pela extensão e detalhamento, justifica-se como argumento em favor da idéia de que os tempos e os espaços que formam as imagens do filme são instaurados pela palavra mágica de Próspero, que, posta em relevo, resulta na maior evidência de seu poder de criar realidades. Tal qual no texto de Shakespeare, porém reforçada pelas imagens visuais, é a palavra que cria, funde e confunde espaço e tempo no filme. Os livros, que Próspero amava mais que seu ducado, e que Gonçalo, em nome desse amor, fez chegar à ilha com o duque deposto, esses livros são os guardiões dessa palavra mágica, daí o acerto da escolha de Greenaway, que, antes de chamar a atenção no título do seu filme para a tempestade, fenômeno desencadeado pela magia da linguagem de Próspero, nomeia-o a partir da causa original, o motor que

faz girar os tempos, fragmentar os espaços, criar e suprimir realidades – os livros de Próspero, a origem de seu poder.

Os títulos desses livros e seus conteúdos, porém, não são especificados nem detalhados na peça de Shakespeare. Nomear-lhes e descrever-lhes os poderes já é parte das soluções pensadas por Greenaway em seu hipertexto fílmico. Como as imagens no cinema são capazes de condensar, em um espaço mínimo de projeção e em um tempo limitado de duração, conteúdos densos, como é o caso do texto de Shakespeare, Greenaway optou por condensar, no filme, as metáforas do texto literário, que, neste, formam seu significado por acumulação de imagens mentais e naquele, são significadas de modo imediato por meio das técnicas de justaposição e sobreposição de imagens, conforme demonstramos no resumo das cenas iniciais do filme, ou seja: O livro das águas → a tempestade; O livro dos espelhos → o reflexo do passado da história no presente da narração e da narrativa; O livro da arquitetura e da música → a instauração e o desdobramento do espaço em real e imaginado e a referência ao estado de extrema agitação de Próspero diante dos acontecimentos que põem em marcha o seu projeto de vingança. É assim por toda a longa seqüência de apresentação dos vinte e quatro livros: escritos e fechados, guardam a magia da palavra; abertos e lidos, liberam seu poder, capaz de repetir infinitamente o milagre da criação ou, seria mais acertado dizer, a ilusão da representação da realidade. Mas, antes de caracterizarmos essa palavra como portadora de ilusões, validemo-la como potência plena, que abriga em si “todo ser, todo acontecer”, que está na origem de todas as coisas existentes, conforme Ernest Cassirer:

Nos relatos da Criação de todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provém. O pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente (CASSIRER: 2000, p. 65).

É essa a palavra com a qual Próspero invoca e instaura realidades, evoca e transporta tempos e espaços, compondo-os conforme sua vontade. É à magia dessa palavra que ele recorre para fundar seu reino na ilha. Com ela o mago invoca e suspende a tempestade que dá nome à peça de Shakespeare; a partir dela Greenaway cria o seu espetáculo de imagens. Na peça, como no filme, ela está na origem de todas as coisas. Mas essa concepção de um verbo original, fonte de toda existência, que evolui para a idéia da linguagem como instrumento por meio do qual o homem se relaciona com o mundo e a arte domina a realidade por meio de sua representação, essa concepção que concentra na palavra o poder de repetir infinitamente o mi-

lagre da criação e vê no artista um ser especialmente talhado para dominar sua magia não estaria posta sob suspeita já em *A tempestade*? Nossa hipótese é a de que Shakespeare já anuncia nessa peça aquilo que a alta modernidade denunciaria como a crise das representações, crise essa que é levada a extremos nos tempos pós-modernos.

No cerne da chamada crise da representação da realidade o que se coloca sob suspeita é uma tradição, talvez a mais cara à vida humana, que concebe a linguagem como instrumento capaz de mediar a relação entre o homem e o mundo, situando-o em um tempo e contextualizando-o em um espaço a partir dos quais ele interpreta a realidade na qual se insere e da qual se reconhece como parte. Ora, se essa tradição é colocada sob suspeita, a realidade que a linguagem dá a conhecer também se desacredita, e o homem, cuja identidade constrói-se nesse processo de conhecimento, é seriamente ameaçado em sua integridade. A consequência dessa ameaça é representada nas artes modernas, e de modo mais agudo nas pós-modernas, por meio da fragmentação: a realidade, antes tomada como unidade, agora se multiplica em fragmentos de espaços e tempos descontínuos; o sujeito, cuja integridade é posta sob suspeita, perde os contornos que guardavam sua identidade de ser e, rompidos esses limites, esfacela-se, assumindo dimensões existenciais heterogêneas, incapazes de recompor-lhe o que seria uma unidade perdida.

A representação do tempo e do espaço, nas narrativas literárias contemporâneas, revela, de modo acentuado, essa cultura da fragmentação, mas é no cinema, talvez mais que em qualquer outra arte, que o fragmentarismo encontra o palco intensificador para a expressão desses elementos da narrativa. Investigando, na condição pós-moderna, temas para a compreensão do espaço e do tempo, David Harvey elege o cinema como a arte que melhor se presta à ilustração dos modos de representação desses elementos no contexto da pós-modernidade, justificando sua eleição

[...] em parte por tratar-se de uma forma de arte que (ao lado da fotografia) surgiu no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural, mas também porque, dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo. O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade (HARVEY, 2008, p.277).

É certo que o cinema, arte capaz de expressar a idéia de tempo e espaço por meio da ilusão de ampla liberdade, ocupa um lugar privilegiado entre as expressões artísticas contemporâneas que buscam compor essa idéia no contexto fragmentado e descontínuo da pós-modernidade. Além de contar

com técnicas que permitem às imagens expressar melhor que as palavras a fragmentação espacial e a descontinuidade temporal, o cinema é a arte que rompe (ao lado da pintura e de outras visualidades), em sua forma de representação, com os limites fixados pela era moderna entre as artes espaciais e as temporais, fundindo-as em uma inusitada forma de representação. Nesse sentido, cabe lembrar as palavras de Benedito Nunes:

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias, separadas no início da época moderna pela *Crítica da razão pura* (1781) de Kant, segundo a qual o tempo, imperceptível e invisível, é forma de sensibilidade (forma ou intuição *a priori*), graças ao qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva.

O cinema contraria essa separação, que parece arraigada ao senso comum, porque o filme, segundo observa Jean Epstein, “não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal. Nosso pensamento diseca os fenômenos seguindo a análise Kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela mostra-nos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo. (NUNES, 1995, p.11-12)

Sem ignorar, no entanto, todas essas possibilidades que conferem ao cinema um lugar de destaque entre as artes, e retomando aquela nossa hipótese anterior, vemos, já no texto de Shakespeare, bem anterior às revoluções possibilitadas pelas técnicas do cinema e ao reconhecimento de uma crise das representações, uma reflexão que se coloca na origem de todas essas questões: a reflexão sobre o papel da arte e do artista como mediadores capazes de apreender a realidade e fixá-la na representação, tornando-a instrumento de conhecimento. Essa nossa hipótese pode, a princípio, parecer absurda, considerando o fato de que a problematização da representação é sintoma da saturação dos ideais modernos e que o contexto de produção das obras de Shakespeare é, na sua maior parte, o de afirmação desses ideais. Mas, se considerarmos o fato de que *A tempestade* é a última das suas peças a ser escrita, quando o poeta já se encontrava afastado do fulgurante mundo dos espetáculos, e se considerarmos ainda a sua indiscutível genialidade e o fato de que a crítica considera essa peça como uma espécie de testamento poético do autor, então essa hipótese já não parecerá mais absurda, mas provável.

Ora, se lemos a peça como um testamento literário de Shakespeare, e se alcançamos os sentidos dessa leitura, sustentamos nossa idéia de que os germes da crise da representação artística da realidade e a consciência do caráter ilusório de que se reveste toda representação já estão presentes nesse texto escrito ainda no Século XVII. A peça está repleta de exemplos que fundamen-

tam nossa hipótese. Há dois, porém, que a ilustram de forma clara e enfática, quais sejam: a fala com que Próspero encerra o espetáculo que produz e dirige em homenagem a Miranda e Ferdinando (Ato 4, cena I) e a decisão do duque de abandonar a ilha – espaço-tempo instaurado pela magia da palavra – e retornar à realidade da corte de Milão, reinserindo-se no fluxo do tempo natural. Nesses dois exemplos, é flagrante a consciência desencantada do criador em face da criação e da realidade que lhe inspira. Próspero não apenas abandona a ilha como também a ilusão da magia que a criou. Aos jovens Ferdinando e Miranda, que se iniciam nos mistérios da vida, o mago revela os truques de sua arte, mostrando-lhes que, tal qual a vida “cercada pelo sono”, o espetáculo que tanto os encantara é pura ilusão, nada além de imagens que facilmente se dissolvem no ar da fantasia que as criou.

Não cabe, nos limites desse artigo, a consideração de outros indícios da crise da modernidade, levados ao extremo pelas experiências das artes pós-modernas, que existem no bojo de *A tempestade*. Mas, apenas a título de ilustração, citemos a questão do esgarçamento das rígidas fronteiras entre os gêneros, característica da modernidade que a peça de Shakespeare também já anuncia. *A tempestade*, ora classificada como tragédia ora como comédia em edições que dividem a obra de Shakespeare pelo critério dos gêneros é ilustrativa desse processo de interpenetração dos gêneros literários. O tradutor Carlos Alberto Nunes (1982), por exemplo, não apresenta a peça nem como tragédia nem como comédia, mas como uma produção pertencente à uma outra fase, “[a] dos ‘romances’, termo com que costumamos designar o novo gênero de peças que, sem revelarem a disposição álcree das primeiras comédias, não continuaram a tradição de violência das tragédias do período anterior [...]” (p.13). Mas, para além dessa questão do gênero, o que nos interessa ressaltar aqui é a questão da representação artística colocada sob suspeita, devido a uma aparente desconfiança da linguagem como instrumento hábil para mediar a relação entre realidade e representação.

Abalada a crença no poder da linguagem, não apenas como mediadora e sistematizadora do conhecimento do mundo, mas também como portadora do poder original de recriar realidades, instaura-se a crise na representação, cujos sinais claros Anatol Rosenfeld (1976) aponta nas características do romance moderno. Rastreamos as origens dessa crise, Rosenfeld aponta como causa deflagradora desse processo a destituição do homem daquela posição privilegiada que passara a ocupar desde o Renascimento, posição que o permitia construir mundos a partir de sua consciência e considerar, em termos absolutos, uma visão íntegra da realidade do mundo. Uma vez que o homem vê-se destituído dessa posição privilegiada e se conscientiza da relatividade de todo conhecimento, pergunta o crítico: “Não se refletiria essa experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a

partir da própria consciência?” (ROSENFELD, 1976, p.86)

O exame dos reflexos dessa crise no romance moderno tem antecedente nas considerações críticas que Walter Benjamin (1976) tece sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse texto, Benjamin chama a atenção para a ameaça que a reprodução técnica representa à “aura” da obra de arte e aponta o cinema, por seus recursos técnicos, como a arte que encarna de modo mais substancial essa ameaça, pondo em risco a autenticidade do objeto artístico original. O que Rosenfeld estabelece em termos de crise entre realidade e representação artística encontra seu equivalente na relação que Benjamin estabelece entre a obra de arte original e sua reprodução técnica.

Os filmes de Greenaway parecem concretizar exemplarmente as hipóteses previstas por Benjamin em relação ao futuro reservado à “aura” das obras de arte. Dispondo dos recursos tecnológicos mais avançados, o cinema – e, de modo exemplar, os filmes de Greenaway – extremiza o que Rosenfeld nomeia de crise na representação: o que antes era discutido em termos de uma impossibilidade de a arte apreender o real em suas representações transforma-se em denúncia explícita do caráter ilusório das representações artísticas.

Em *Prospero's books* essa denúncia expressa-se em forma de um desvelamento do caráter ilusório da arte. Os recursos técnicos, que permitem justapor, intercalar, sobrepor e condensar fragmentos de imagens e tempos descontínuos, transpõem para o filme a magia que impregna a peça de Shakespeare. Rompendo com a aura do objeto artístico original, Greenaway desconstrói a idéia da arte como produto acabado e retoma o texto original como um processo, ampliando suas metáforas a partir de técnicas que potencializam seu significado. Ao mesmo tempo em que reverencia na tela o hipotexto de Shakespeare, Greenaway alia à sua leitura do original todas as possibilidades que a tecnologia de seu tempo põe a serviço de sua arte. Com reverência, sim, mas sem medo de inovar, o diretor insere *A tempestade* nos tempos pós-modernos, oferecendo-nos não apenas uma leitura do texto de Shakespeare, mas uma transposição instigante e de grande sensibilidade artística desse texto para a arte cinematográfica contemporânea.

O que Rosenfeld nos apresenta como a crise da representação em suas “reflexões sobre o romance moderno” serve para pensar outras formas artísticas de representação da realidade. Nos limites desse artigo, pensamos a agudização dessa crise na narrativa fílmica contemporânea de Greenaway, analisando sua repercussão na representação do tempo e do espaço. Mas até este momento, mesmo quando confrontamos os diferentes meios de expressão do tempo e do espaço na literatura e no cinema, temos enfatizado em nossa leitura os recursos literários, vendo os cinematográficos apenas como seus equivalentes intersemióticos na transposição da peça para o filme. Mas é certo que os artifícios com que o texto literário manipula a expressão do

tempo e do espaço têm seus correspondentes nos recursos técnicos à disposição da arte cinematográfica, cuja capacidade criativa parece inesgotável na tarefa de traduzir a narrativa feita de palavras em imagens narrativas. Parece-nos interessante, portanto, somarmos a essa reflexão uma abordagem mais específica desses recursos, investigando de que forma e em que medida a revolução tecnológica serve à criação dos efeitos especiais com os quais o diretor de *Prospero's books* transpõe para a narrativa fílmica o drama de Shakespeare. E, de modo mais específico, de que modo esses recursos são explorados para recriar na tela a ilusão de tempo e de espaço que a palavra poética instaura nas páginas de *A tempestade*.

De acordo com Philippe Dubois (2004), a produção do galês Peter Greenaway enquadra-se no que ele denomina “maneirismo do cinema contemporâneo” (p. 182). É o cinema que se originou da transformação ocorrida no decênio 1977-1987, da experiência que tentou fundir, a duras penas, dois suportes (o cinema e o vídeo), cinema de passagem do estado moderno ao pós-moderno, o dos anos 1980, “feito por quem tem a perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa perfeição já fora atingida em seu domínio” (p. 149). Diante dessa realidade, o cineasta “maneirista” tem um grande dilema: como produzir obras que tenham um *quantum* mínimo de originalidade, que procedimentos adotar? Como será uma cena de tiroteio, um beijo apaixonado, um diálogo, numa época em que a excelência da tradição já foi há muito estabelecida? Assim como no período da crise do Renascimento, novas “maneiras” agora são necessárias, por mais que pareçam desesperadas, autofágicas e extremamente pessoais. Ao cineasta angustiado, não há nada mais desesperador que obviedades. O artista, aquele que reflete e deseja transformar-se em sujeito ativo de seu processo de composição, não aceita se filiar a fórmulas prontas. Um desses angustiadados, Greenaway, procurará ferramenta de alento para compor *Prospero's books* justamente na estética do vídeo, de potencialização eletrônica de linguagens que o cinema imprimiu apenas de forma elementar por meio de esforços físicos.

O cinema maneirista é, de acordo com a cronologia estabelecida por Dubois, aquele do quarto estado, precedido, pelo cinema “primitivo” (anterior a 1915, dos Lumière e de Méliès), pelo cinema “clássico” (de 1915, ano de *The birth of a nation*, de Griffith, a 1945) e pelo cinema “moderno” (de 1945 a 1975, o cinema do pós-guerra e dos “autores”, como Bresson, Resnais, Welles, Fellini, Visconti, Antonioni, Godard, Wenders, Herzog...).

Greenaway fez seu primeiro filme, um curta-metragem de 8 minutos, *The death of sentiment*, em 1962. Realizou outros 21 filmes, curtas e médias, até 1980, quando lançou seu primeiro longa, o *mockumentary*, ou pseudo-documentário, *The Falls*. A fase talvez mais significativa da produção de Greenaway está inserida justamente no período apontado por Dubois como o do cinema maneirista. Desde 1975, em especial na década de 1980, foram

lançados seus filmes mais reconhecidos: *The draughtman's contract* (1982); *A zed & two noughts* (1985); *The belly of an architect* (1987), indicado à Palma de Ouro em Cannes; *Drowning by numbers* (1988), vencedor do prêmio de Melhor Contribuição Artística em Cannes; e *The cook, the thief, his wife and her lover* (1989), vencedor do prêmio ao melhor filme estrangeiro concedido pela Associação de Críticos de Cinema de Chicago.

Não só cronologicamente Greenaway insere-se no “mancirismo do cinema contemporâneo”. Efetivamente ele tem sua maneira de filmar, peculiar, hermética e agressiva. No conteúdo, essa agressão é transmitida pelo acúmulo de informação, pela radical relação intersemiótica, sejam elas plásticas ou não. A película contempla não apenas arte cinematográfica, mas também pintura, fotografia, dança, arquitetura, cartografia, caligrafia, tipografia, videoarte, cenografia, sonoplastia, música, literatura. As diversas citações, alusões e estilizações da obra de Greenaway referem-se a um abrangente campo do conhecimento humano e revelam tamanha erudição que, assim como acontece na obra do argentino Jorge Luis Borges, às vezes chegamos à conclusão que o melhor é desconfiar de algumas referências com as quais nos deparamos: seriam verdadeiras ou seriam falsificações intencionais da realidade?

Em seu aspecto formal, os filmes de Greenaway expressam a sua agressividade (aqui no sentido de intensa produtividade criativa) por meio da inadequação às regras da decupagem clássica, de seqüência de planos (segmentos contínuos de imagem) que desenrolam uma sucessão lógica de cenas ou fatos, da montagem cuidadosamente feita, a ponto de manter a sensação de realidade e de tornar-se invisível ao espectador, que foi educado culturalmente para receber o fluxo dos acontecimentos, de forma a facilitar seu entendimento. Na decupagem clássica, às conexões entre planos são permitidas as elipses (eliminação de trechos temporais que seriam desnecessários à narrativa) ou a montagem paralela (que focaliza dois acontecimentos simultâneos em espaços diversos). A exigência é a de que seja observada a conexão de um plano com o plano que diretamente o segue e com o que o antecede, o que imprime uma regra de coerência de continuidade. A narrativa desse cinema é a da lógica dos efeitos e das causas, de encadeamentos racionais (Cf. CLERC, 2004, p. 306).

Adepto de uma cinematografia plástica, Greenaway valoriza de tal forma o quadro em sua obra que a coerência narrativa imaginada como linearidade do desenvolvimento temporal e espacial perde seu caráter de unidade irreduzível. O cineasta reformula, à sua “maneira”, o plano a favor da profusão de informações; os fios que ligam os planos passam a ser mais tênues, menos óbvios. As recorrentes molduras inseridas no quadro, eletrônicas, cênicas, especulares ou plásticas, delimitam um campo de representação dentro de outro. Essa valoração é característica que o vídeo faz extrapolar, afirma Dubois (2004). Mais do que montagem de planos, esse suporte vai se

preocupar com a mixagem de imagens no quadro, sobrepondo e justapondo camadas. Esta característica da poética de Greenaway compara-se à idéia de “visualidade dos argumentos” de Jeanne-Marie Clerc (2004): “O observável já não se confunde com a sua significação, mas, pelo contrário, introduz-se uma distância entre os signos visíveis da diegese e a interpretação por vezes hesitante ou ambígua que lhes pode conferir o leitor” (p. 305).

Deslocar a percepção da audiência com o acúmulo de informação e com os encadeamentos de planos de forma não contínua e não linear, tentar esgotar os recursos dos meios e sobrecarregar os conteúdos para obrigar o espectador a rever o filme até a exaustão são qualidades da poética maneirista de Peter Greenaway. Borges (1975) chama de barroco o estilo que, no limiar da caricaturização, esgota ou tenta esgotar suas possibilidades, e afirma que “é barroca a fase final de toda arte, quando ela exhibe e exaure seus recursos” (p. XXIX), uma prática intelectual e de humor. Com a ressalva acerca do termo empregado (é notória a discussão sobre estreitamentos e distanciamentos entre Maneirismo e Barroco, apesar de aqui o uso ser diverso daquele dispensado às artes entre os séculos XVI e XVIII), é esse esgotamento borgiano que está presente na poética maneirista de Greenaway. O espectador acostumado ao cinema de decupagem clássica ficará confuso e sobrecarregado; o espectador desavisado, preocupado em captar e desvendar rapidamente o enredo do filme, possivelmente o abandonará, frustrado.

O cinema maneirista é o cinema do “pós-vídeo”, afirma Dubois (2004), o que faz necessária uma consideração sobre este suporte de produção de imagens, sua específica estética e as características que a diferenciam do cinema. Dubois diz que o vídeo surgiu na década de 1960, como forma de contestação de outro suporte, a televisão. Ele distorcia e deformava sua imagem, denunciava seus procedimentos e dispositivos. Foi majoritariamente “teleclasta” (de distorção e destruição da imagem televisiva) até meados dos anos setenta. Durante seus anos de origem, o vídeo acompanhava o caráter crítico de movimentos sociais e artísticos da época, e não havia a preocupação entre videastas e cineastas em discutir qualquer possível interferência entre os dois suportes.

No início dos anos 1970, iniciou-se a experiência de união cinema/vídeo, que, em 1980, foi anunciada por Antonioni como revolução que não mais se apagaria da produção da imagem em movimento. Entre seus adeptos, renomados criadores em película, como Win Wenders, Jean-Luc Godard, Francis Ford Coppola, Jacques Tati, além do diretor italiano. Chegou-se a cogitar que os dois suportes se integrariam de tal forma que “o vídeo acabaria por se identificar completamente com o cinema, e se fundir nele, e mesmo absorvê-lo e substituí-lo” (DUBOIS, 2004, p. 128). Wenders e Nicholas Ray confrontaram os dois suportes, alternando-os na montagem de *Nick's movie (Lighting over water)* (1980); Godard incrustou o vídeo na

imagem do cinema, telas da imagem eletrônica literalmente encravadas na película por meio de sua refilmagem em *Numéro deux* (1975); Antonioni fez um filme com temática histórica, estranha a ele, justamente para se afastar da preocupação com o conteúdo e dedicar-se à forma, ao tratamento da cor que o vídeo permitia em *O mistério de Oberwald* (1980). Porém, afirma Dubois, a fusão cinema/vídeo, anunciada como propiciadora de um novo “corpo de imagem”, não se desdobrou. Um dos motivos, acreditamos, é o fato de essa união carregar em si uma exposição dos procedimentos, uma denúncia do caráter de ilusão da chamada visualidade realista das representações, entre elas o cinema. Aqueles que se esforçam em não refletir sobre o filme no próprio filme vão rechaçar tal idéia, assim como na década de 1920 aconteceu às teses de Sergei Eisenstein, que defendia a montagem como um desencadeamento de conflitos entre os planos, ruptura da continuidade dos movimentos ditados pelo *eixo da câmera*, o cinema exibido (exibindo-se) como produção de sentido (Cf. MACHADO, 1982; XAVIER, 2005).

As forças que tentaram unir cinema e vídeo retraíram-se, mas o diálogo já havia sido travado e esse “coito impossível” (DUBOIS, 2004, p. 247) gerou seus filhos. Os maneiristas integraram a facilidade de manipulação da imagem do vídeo ao seu fazer fílmico:

[...] o retorno da câmara lenta, da imagem congelada; a revalorização da sobre-impressão; o gosto pela imagem dividida, multiplicada, incrustada; as deformações ópticas ou cromáticas; a insistente referência visual às outras artes (música e pintura, sobretudo) e à própria história do cinema (se o cenário maneirista já é uma imagem, ele é freqüentemente uma imagem do cinema). (DUBOIS, 2004, p. 182)

A marca estética do vídeo no cinema maneirista é justamente a abordagem do espaço de uma forma diversa, por meio de “camadas”. O volume desdobra-se, é achatado para que caiba mais em um espaço menor, a profundidade dá lugar à frontalidade. O cinema absorve o caráter de hipervisibilidade do vídeo.

De acordo com informações do sítio Internet Movie Database (1990-2008), *Prospero's Books* foi filmado em película de 35 milímetros e em vídeo, usou a *High-definition television* (HDTV) como processo cinematográfico e foi finalizado em versão 35 milímetros. Nos créditos iniciais do filme aparece o nome da empresa responsável pelo suporte em vídeo, a japonesa NHK. É a linguagem videográfica, proporcionada por essa tecnologia, que permite a Greenaway a manipulação inventiva e ousada da representação do espaço e do tempo narrativos no filme em questão.

Como já foi dito, diferentemente do cinema, o vídeo vai se preocupar mais com a mixagem de imagens no quadro do que com montagem de planos. Tudo que no cinema é horizontalizado, basicamente a sucessivida-

de natural do encadeamento de planos que dá corpo ao filme, no vídeo é verticalizado. A profundidade de campo não é mais possível porque não há mais uma única imagem, mas uma frontalidade, várias imagens unidas na superfície. O espaço *off* (o fora do quadro) tende a perder sua dinâmica de tensão dramática e sucessão espaço-temporal porque no vídeo todo o observável está aglomerado no quadro. Isso explica o fato de a narrativa não ser o modo dominante no vídeo, que dá preferência a formas de representação plásticas e de documentário, “ambos com um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação” (DUBOIS, 2004, p. 77). Portanto, é preciso que deixemos claro que Greenaway fez cinema ao compor o objeto fílmico *Prospero’s Books*, e que do vídeo utilizou a potência de seus recursos a favor dessa narrativa cinematográfica.

Para explicitar tais procedimentos aplicados em *Prospero’s Books*, usaremos a nomenclatura proposta por Dubois (2004): na mixagem do vídeo, uma montagem feita sempre no interior do quadro, as imagens são postas umas sobre as outras (sobreimpressão), umas ao lado das outras (janela), umas nas outras (incrustação, o “buraco eletrônico” recortado em uma imagem e ocupado por outra). No filme de Greenaway fica claro o uso de duas dessas técnicas, a sobreimpressão e a janela, além da fusão dessas duas em uma janela translúcida.

Vale recordar que sobreposições de imagens são um recurso do qual algumas exceções do cinema clássico já se valeram. São reconhecidas, e bons exemplos, a cena do sonho do cinematógrafo em *Sherlock Junior* (1924), de Buster Keaton (Figura 1), e várias passagens de *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov (Figura 2), que usaram múltiplas exposições e máscaras para que apenas a parte desejada de cada fotograma fosse exposta à luz. Mas o que nesse cinema é ressalva, no vídeo é recorrência e marca estética potencializada pelo meio eletrônico.



Figura 1 - *Sherlock Junior* (1924)

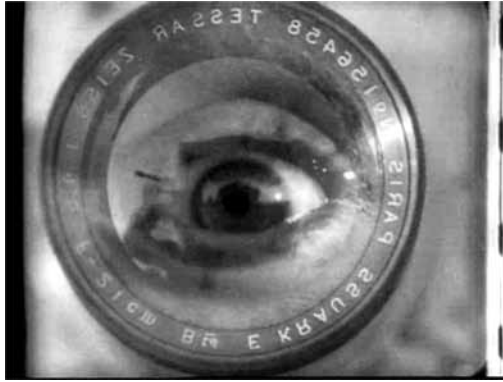


Figura 2 - *O homem da câmera* (1929)

Em *Prospero's Books*, destacamos inicialmente a possibilidade que essa linguagem videográfica dá à audiência de ver e ler o texto escrito na tela enquanto representa no filme. O ensaio de Próspero no banho romano, a encenação da palavra mágica que instaura a tempestade no tempo e nos espíritos de seus rivais, remete-nos, além de à escrita (anterior ao ensaio) do Próspero criador, à própria escrita que um dia Shakespeare fez para compor *A tempestade*, em um tempo e em um espaço gráfico para além da diegese, de quatro séculos atrás. Sob a janela translúcida em que vemos Próspero gesticular e pronunciar as falas iniciais do drama (não dele, mas dos tripulantes e passageiros do navio), um bico de pena escreve o texto em quase sincronia (Figura 3). O mesmo procedimento é tomado em outros trechos do filme, como durante a maldição que Calibã dirige a Próspero, por lhe ter ensinado sua linguagem, enquanto arremessa ao alto livros que se desmancham.

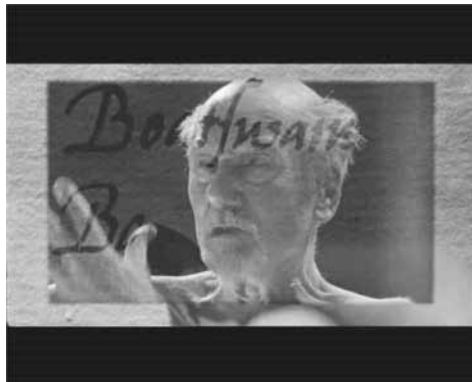


Figura 3



Figura 4

A primeira analepse de *A tempestade* ocorre na cena II do primeiro ato, quando Próspero relata a Miranda as disputas políticas que lhe destituíram o ducado de Milão e a infância da filha, há 12 anos. Na tela (Figura 4), vemos simultaneamente o que os espectadores do teatro nunca viram, já que o visível no palco (o encenado) conjuga-se no quadro com o invisível cênico (o contado). O que na peça aparece somente no discurso de Próspero, no filme toma também a frontalidade do quadro: em mais uma janela translúcida vemos a criança Miranda na corte, enquanto a mulher Miranda, no canto inferior esquerdo, é dominada por sonhos delirantes que só seu pai pode fazer cessar.

Importante ressaltar que Greenaway usa também molduras não eletrônicas, como espelhos, cortinas e quadros, que incorporam na representação, que seria a principal, a representação de outros espaços e tempos, como no caso do naufrágio do navio de seus desafetos, relatado a Miranda durante seu pesadelo. Desta vez, o invisível cênico do drama shakespeariano mostra-se por meio de um aquário cercado por cortinas. Com tantos recursos fílmicos, ficamos como que diante das sinapses criativas de Próspero, de toda a capacidade de sua mente inventiva que os livros ajudam a formar. Essas publicações excêntricas são citações bibliográficas de cuja existência se pode duvidar, apesar da voz *over* relatar com erudição única suas histórias, seus possuidores e os personagens que se envolvem em sua composição. Um único volume dessa biblioteca é tão poderoso que a simples visão do livro introduz a mágica que ele encerra. Basta, por exemplo, que o livro da arquitetura e música seja aberto (Figura 5), para que o palácio de Próspero ou o cárcere de Ferdinando ergam-se em transparências e sobreposições enquanto a mágica concretiza-se. Para que a *masquerade* em comemoração ao casamento entre Miranda e Ferdinando povoe-se de seres míticos é suficiente abrir o livro das mitologias, de onde saem as líricas Íris, Ceres e Juno, deusas que cantam ainda dentro das páginas que se folheiam.



Figura 5



Figura 6

A janela, justaposição de fragmentos diferentes no mesmo quadro, não mais um translúcido sobre o outro, mas um que cobre parte do outro, também é usada em *Prospero's books* para romper as unidades espacial e temporal. Próspero cria um pretexto para discursar contra a imoralidade de seus desafetos: oferece um falso banquete a Alonso, Antônio e os demais nobres. Cansados da busca por Ferdinando, antes que tais nobres deliciem-se, os alimentos desaparecem e seres com aparência maligna tomam a mesa, entre eles as três versões de Ariel transfiguradas em harpias. Na peça é Ariel quem fala neste trecho, enquanto o legítimo duque de Milão permanece invisível; no filme, Próspero, do alto, nitidamente dubla Ariel, que grunhe sobre a mesa. Com a ajuda da janela sobreposta, temos a oportunidade de acompanhar a virulência do seu discurso no mesmo instante em que vemos feições

monstruosas, fumaça, trovões e luzes. Seguimos não só a apresentação de horror que se encena diante dos nobres, preparada por Próspero, mas também o homem invisível que discursa do topo de sua biblioteca (Figura 6).

Da forma como foi feita, a transposição do epílogo de *A Tempestade* para a seqüência final de *Prospero's books* enfatiza o quanto o problema da representação do real no teatro de Shakespeare foi valorizado por Greenaway. Na peça, como no filme, Próspero reconhece que deve abandonar os encantos da palavra e que quando os livros se fecham não mais se pode ler a magia que neles se encerra. Por isso, ao abdicar de seu poder, pede outra magia à audiência: uma oração. Só assim os ventos inflarão suas velas, livrando-o do cárcere em que se transformara a ilha deserta.



Figura 7



Figura 8

No filme, enquanto Próspero faz seus rogos à audiência, já destituído do traje de nobre que usou na reconciliação com seus desafetos, seu rosto vagarosamente rumo à profundidade do quadro, a um buraco negro cujo único fim parece ser o desaparecimento, o desespero que ele tanto tentara evitar, até então, com a magia de seus livros. Num último efeito mágico, o duque legítimo de Milão clama por liberdade e, de uma explosão de água, sai Ariel (Figura 7), que antes já clamara pela própria liberdade a Próspero. O ser fantástico começa a correr. Logo, aplausos de uma nobre audiência tomam o ambiente, referência à representação que se deu na ilha, comandada por Próspero. Ariel regride em idade até chegar à sua versão infantil, aquele mesmo do início que urina no barco por naufragar, e salta por sobre a tela em um movimento de câmara lenta (Figura 8), decompondo-se em fragmentos de velocidade incomum ao olho humano, revelando, na artificialidade de seu próprio mecanismo de confecção, um acerto de contas com as artes, com o cinema.

Assim, pensamos que a mente inventiva de Próspero não poderia ser filmada de outra forma, se não com o auxílio de tais ferramentas de hiper-visibility do vídeo incorporadas por um cinema que se pensa e denuncia seus artifícios ilusórios, que se revela produtor de sentidos em franca emergência dos heterogêneos mecanismos de intersemiose.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo à edição de 1954. In: _____. **A história universal da infâmia**. Trad. Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1975.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaidermam. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CLERC, Jeanne-Marie. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). **Compêndio de Literatura Comparada**. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein**: geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PROSPERO'S BOOKS. Direção de Peter Greenaway. França, Inglaterra, Holanda, Japão: Allarts Productions: Miramax., 1991 (120 min.): Dolby, Cor; Vídeo, 35 mm.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Carlos Alberto. Introdução ao teatro de Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Editora da UNB, 1982. p. 7-19.

HARVEY, David. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. In: _____. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008. p. 277-289.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75-97.

SHAKESPEARE, William. **The tempest**. New York: Washington Square Press, 1965.

TECHNICAL specifications for Prospero's books. 1990-2008. IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0102722/technical>>. Acesso em: 21 ago. 2008

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2004.