

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

GLÓRIA ELENA PEREIRA NUNES

LEITURAS DE SHAKESPEARE: DA PALAVRA À IMAGEM

ORIENTADORA

Prof.^a Dr.^a MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO

TESE DE DOUTORADO

NITERÓI – 2006.

LEITURAS DE SHAKESPEARE: DA PALAVRA À IMAGEM

POR

GLÓRIA ELENA PEREIRA NUNES

Tese de doutorado em Literatura Comparada, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor, apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Chaves de Mello.

NITERÓI – 2006.

EXAME DE TESE

NUNES, Glória Elena Pereira. Leituras de Shakespeare: Da Palavra À Imagem.. Niterói, 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.

Banca Examinadora:

PROFESSORA DOUTORA ANA LÚCIA DE SOUSA HENRIQUES

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

PROFESSORA DOUTORA MARCIA A. P. MARTINS

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

PROFESSORA DOUTORA ANGELA MARIA DIAS

Universidade Federal Fluminense

PROFESSORA DOUTORA LUCIA TEIXEIRA

Universidade Federal Fluminense

PROFESSORA DOUTORA MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO

Orientadora - Universidade Federal Fluminense

Suplentes:

PROFESSORA DOUTORA MARTHA ALKIMIN

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROFESSORA DOUTORA IDA MARIA SANTOS FERREIRA ALVES

Universidade Federal Fluminense

*Ao meu pai, Ayrton José, quem primeiro me
apresentou o mundo das palavras e das imagens.*

AGRADECIMENTOS

à professora Maria Elizabeth Chaves de Mello, pela orientação segura, paciente, pelo incentivo desde a concepção do projeto, e pela confiança neste empreendimento,

à CAPES, pela bolsa que me possibilitou a aquisição de material fundamental para o desenvolvimento da pesquisa,

a três amigos em especial, a Marco Antonio de Assis Beja, pelo apoio e crença no meu trabalho; a Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, pela ajuda na formatação e digitalização das imagens e pela interlocução de contribuição inestimável; a Leonardo Lima, por ser um amigo em que se pode contar, sempre,

a Teresa Dias Carneiro, amiga de longa data, pelas traduções de todas as citações e do resumo da tese e, principalmente, pelo carinho e estímulo,

a minha amiga e ex-professora Lenira Zakhia de Seixas, pelas sugestões enriquecedoras,

ao professor João Luiz Viera, pelas indicações bibliográficas preciosas a que tive acesso durante o curso de Cinema e Literatura, na pós-graduação da UFF,

e a meus pais, por terem feito da educação o seu maior investimento.

POLONIOUS: What do you read, my Lord?

HAMLET: Words, words, words.

Shakespeare

Até hoje não se viu nenhum cinema.

O que vimos foram só 105 anos de texto ilustrado.

Peter Greenaway

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 – Shakespeare e o cinema: dois olhares para o real	18
Capítulo 2: Do texto à imagem: a questão da adaptação literária para o cinema.....	33
2.1 Palavra escrita e imagem filmada: a adaptação segundo Orson Welles, Roman Polanski, Paul Mazursky e Peter Greenaway	49
Figura 2 – O apartamento de Phillip.....	55
Capítulo 3: Leituras de Shakespeare no cinema.....	63
3.1. O Macbeth de Shakespeare	65
3.1.2 O Macbeth de Orson Welles.....	74
Figura 7 – “Paz. O feitiço está desfeito.”	91
3.1.3 O pesadelo sangrento no Macbeth de Polanski	92
3. 2 A Tempestade de Shakespeare	104
3.2.1 A América em crise na Tempestade de Paul Mazursky	112
3.2.2 O livro pós-moderno na <i>Tempestade</i> de Peter Greenaway	127
Conclusão.....	143
Referências Bibliográficas	147

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – *A janela de Philip: estética da moodura* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 47.

Figura 2 – *O apartamento de Philip* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 39.

Figura 3 – *São Jerônimo, de Georges de la Tour* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 40.

Figura 4 – *O livro na tela* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 16.

Figura 5 – *Lady Macbeth e Macbeth* in McBRIDE, Joseph. *Orson Welles*. (rev. e amp.) New York: Da Capo Press, 1996.

Figura 6 - *Lady Macbeth e Macbeth: revelações do olhar* in DAVIES, Anthony. *Orson Welles's Macbeth in Filming Shakespeare's plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. Cambridge University Press, 1994.

Figura 7 – “*Paz. O feitiço está desfeito*”. in McBRIDE, Joseph. *Orson Welles*. (rev. e amp.) New York: Da Capo Press, 1996.

Figura 8 – *Macbeth – seqüência de abertura* in ROTHWELL, Kenneth. *Shakespeare on Screen: a century of Film and Television*. Cambridge University Press, 2000, p. 159.

Figura 9 – “*Saber o que fiz! Melhor seria não saber quem sou*”. in ROMAN POLANSKI'S FILM OF MACBETH.. Columbia Pictures DVD/ Video, 2002 (encarte do DVD).

Figura 10 – *O espelho de Macbeth, um dos cartazes do filme* in ROMAN POLANSKI'S FILM OF MACBETH.. Columbia Pictures DVD/ Video, 2002 (capa do DVD).

Figura 11 – *Tempestade – sequência de abertura.* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 22.

Figura 12 - *Tempestade – enquadramento de Aretha.* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 28.

Figura 13 - *Tempestade – jogos de espelhos.* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 65.

Figura 14 – *O olhar de Da Vinci visto por ele mesmo* in ZÖLLNER, Frank, 2001, p.96.

Figura 15 – *O olhar de Philip / Próspero* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 26.

Figura 16 – “*Curtain call*”: *quebra do ficcional.* in TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York Zoetrope, 1982, p. 89.

Figura 17 – *A Última Tempestade – sequência de abertura* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 39.

Figura 18 – *Peter Greenaway - sequência de abertura* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 39.

Figura 19 – *Calibã na versão de Peter Greenaway* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 95.

Figura 20 – *Os livros de Próspero* in GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991, p. 119.

RESUMO

O papel que o leitor exerce na construção de sentido do texto literário é semelhante ao do espectador na apreensão da imagem cinematográfica. As adaptações literárias para o cinema são, efetivamente, releituras críticas do texto-fonte, e, no caso de Shakespeare, recriações da quebra do ficcional construída pelo dramaturgo. Ao proporem uma narrativa que conscientiza o espectador da artificialidade do fazer cinematográfico, os diretores ora analisados desconstroem a idéia de um cinema cópia do real, ao mesmo tempo em que, como Shakespeare, convocam o espectador a realizar uma outra significação para a obra.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare, cinema, adaptações literárias, leitor e espectador.

ABSTRACT

The role which the reader plays in the construction of sense in the literary text is similar to the one played by the viewer while apprehending a cinematographic image. Literary adaptations to movies are in fact critical rereadings of a source text and, speaking of Shakespeare, recreations of the break of the fictional instance built by the playwright. While proposing a narrative that makes the viewer more aware of the artificiality of cinema making, the directors reviewed here deconstruct the viewpoint of a copy-of-reality movie, and, at the same time, as does Shakespeare, call the viewer to resignify the work produced.

KEY WORDS: Shakespeare, cinema, reader and viewer.

RÉSUMÉ

Le rôle du lecteur dans la construction de sens du texte littéraire fait penser à celui du spectateur dans l'appréhension de l'image cinématographique. Les adaptations littéraires au cinéma sont, en réalité, des relectures critiques du texte-source et, dans le cas de Shakespeare, des ré-crétions de la rupture du fictionnel contruite par le dramaturge. Proposant un récit qui rend le spectateur conscient du caractere artificiel du « faire cinématographique » les metteurs-en-scène analysés déconstruisent l'idée d'un cinéma qui soit « imitation du réel » tandis que, comme le fait Shakespeare, ils incitent le lecteur à construire un autre sens pour l'oeuvre.

MOTS-CLÉS : Shakespeare, cinéma, lecteur, spectateur.

INTRODUÇÃO

*Supri minha insuficiência com vossos pensamentos (...)
porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis (...).*

Shakespeare, Henrique V, prólogo

O objetivo desta tese é o de refletir sobre as aproximações entre o papel ativo do leitor na construção de sentido do texto literário e o do espectador na apreensão das imagens cinematográficas, a partir de quatro adaptações para o cinema de *Macbeth* e *A Tempestade*, de William Shakespeare: o *Macbeth*, de Orson Wells (1948) e o de Roman Polanski (1971), *Tempest* (Tempestade), de Paul Mazursky (1982) e *Prospero's Books* (A Última Tempestade), de Peter Greenaway (1991).

A escolha dessas peças se deu pelo fato de ambas explicitarem a natureza ficcional da própria obra, do fazer teatral, de seu aparato e de seu caráter anti-realista. Shakespeare, portanto, utiliza um recurso que será usado no cinema, por Sergei Eisenstein, dentre outros, qual seja, a quebra do apagamento da enunciação cinematográfica e a opção por um tipo de montagem que desafie o espectador, que o leve a refletir sobre o que está sendo representado na tela. Dessa forma, ao escolhermos as quatro adaptações cinematográficas de *Macbeth* e *A Tempestade*, procuramos privilegiar aquelas cujos diretores problematizam essas questões, que conscientizam o espectador da artificialidade do fazer cinematográfico, ao mesmo tempo em que o convocam como sujeito ativo na construção de sentido da imagem fílmica.

O teatro de Shakespeare sempre procurou estabelecer com o espectador uma relação de construção de sentido daquilo que era representado, como mostra a passagem de *Henrique V* citada na epígrafe. Um dos aspectos mais inovadores e modernos de suas peças é o seu caráter anti-realista e participativo, só possível no palco elizabetano, em que não havia cenários, móveis, luz artificial, e a ação podia ser percebida *de vários pontos de vista*, pelo fato de não haver a intenção de fazer do palco algo que se parecesse com um lugar real. Nesse tipo de teatro, o público supria com a sua *imaginação* o *contexto* necessário para determinada locação. Dessa maneira, Shakespeare antecipa, já no século XVII, conceitos que as Estéticas da Recepção e do Efeito iriam desenvolver no século XX.

Tanto no cinema como na literatura, a discussão sobre o caráter realista da representação sempre foi uma questão central. Seria a arte um “espelho da natureza”, como afirma Hamlet, ou justamente o oposto disso, uma recriação, uma subversão do real? Em Shakespeare, pressupor que a peça apresenta falhas, “insuficiências”, é assumir o caráter incompleto e lacunar de uma obra que precisa do outro para se completar.

Por outro lado, no cinema, desde sua criação, houve uma dicotomia entre a forma de ver a sétima arte como reprodutora do real ou recriadora dele. O caráter realista que lhe é dado é fruto, dentre outros fatores, de as primeiras exhibições feitas pelos irmãos Lumière em 1895 mostrarem cenas do cotidiano, com as quais os espectadores podiam se identificar. No entanto, a mesma França que assistia a essas exhibições veria também, poucos anos mais tarde, filmes bastante anti-realistas como os de George Méliès, que, com seus truques, inversões e cortes obteve efeitos e conseguiu mostrar algo tão irreal como uma viagem à Lua.

Nos Estados Unidos, o mesmo não aconteceu. Tanto Edgar Porter quanto Griffith, considerado “o pai” da gramática cinematográfica”, moldaram um cinema que se caracterizou por ser uma “arte de contar histórias”. Esse tipo de cinema, ao ser aperfeiçoado pela indústria que irá se formar nas décadas seguintes, será conhecido como “a narrativa clássica hollywoodiana”.

Esse termo serve para designar um tipo de narrativa fílmica que privilegia a estética do “apagamento” das marcas da própria narrativa, de sua enunciação – os posicionamentos de câmara, os cortes, a montagem, a iluminação, etc – o chamado *aparato cinematográfico*. É como se a história se narrasse por si mesma, não havendo obstáculo algum entre o espectador e a imagem, captada por uma lente *objetiva* que reproduziria, sem a intervenção do olho humano, o objeto na tela.

Por mais ingênua que possa parecer tal concepção aos nossos olhos na contemporaneidade, a crença de que o cinema era a arte da reprodução da realidade foi uma tese defendida por vários dos primeiros teóricos da sétima arte. Para Bela Belázs e Siegfried Krakauer, por exemplo, o cinema era a arte de reproduzir a realidade, era um instrumento científico de reprodução do real.

Contra tal linha de pensamento, Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim e Sergei Eisenstein argumentavam que o filme não é mero registro do real, pois a mente organiza o mundo: se há um enquadramento é porque alguém resolveu posicionar a câmera em determinado lugar, afirmavam. Nesse contexto, Eisenstein acredita em uma platéia de co-autores, na qual o espectador tenha a experiência de completar uma imagem, inserida em uma montagem justaposta, polifônica, que permita essa completude, oposta ao conceito de “janela aberta para o mundo”, herdado dos pintores renascentistas e defendido por teóricos como André Bazin.

Este último, um dos mais influentes pensadores do cinema, defendia, dentre outras coisas, o plano longo, o chamado *plano-seqüência*, por ser mais próximo da realidade, por nele haver o mínimo de intervenção da montagem. Seu elogio a cineastas como Orson Welles e a estéticas como a do realismo italiano vem do uso que o cineasta americano faz desse tipo de plano em *Cidadão Kane*, por exemplo, e da captação da realidade que praticamente se deixa reproduzir pela câmera, no caso da estética realista.

No centro da discussão sobre a imagem cinematográfica ser fruto de uma *moldura*, ou de um enquadramento pensado e orquestrado pela mão de um diretor, ou resultado de uma *janela que se abre para o mundo*, em que a manipulação da imagem seria mínima, encontra-se o espectador. Para alguns, como Edgar Morin, seu papel é o de um sujeito passivo, que recebe imagens nas quais não pode interferir. Sua participação é afetiva, diz. Para outros, como Jean Mitry, não existe qualquer sentido natural no mundo, assim como não existe espectador que não seja sujeito do que vê.

Acreditamos, como Eisenstein e Mitry, que, da mesma forma como em Shakespeare é necessária – e até gentilmente solicitada – a participação da imaginação do público no preenchimento daquilo que o palco e o dramaturgo “falham” em apresentar, no cinema o espectador, como receptor das imagens, é seu decodificador e co-autor, mesmo nas narrativas em que aparentemente todas as suas marcas tenham sido propositalmente apagadas.

No caso das adaptações literárias, especificamente as das peças de um dramaturgo como Shakespeare, qual será o papel do diretor ao adaptá-las? Em princípio, acreditava-se em um jogo de equivalências, exigindo do diretor uma fidelidade ao texto adaptado. Eram comuns críticas que execravam determinado filme por ele ser muito inferior à obra literária na qual se baseava, pelo fato de o diretor ter traído os leitores do romance ao não respeitar determinada característica da obra.

No entanto, devemos ampliar o conceito de adaptação – adaptar não um amoldamento a uma obra pré-existente e sim uma *releitura* muito particular feita por um diretor, que tem no texto adaptado sua fonte, uma partitura a partir da qual ele produzirá um novo texto e a ele dará forma. Nesse sentido, usamos o conceito de Wolfgang Iser sobre os atos de apreensão da leitura e o caráter lacunar do texto literário, que exige de seu receptor um esforço de apreensão e de construção de sentido.

Desse modo, surge outra questão importante: a apreensão da imagem seria diferente da apreensão das palavras? Não estaria o espectador em uma posição mais passiva e menos criativa do que a do leitor do romance? Autores como Iser afirmam haver na imagem um maior grau de determinação do que na palavra e ser a representação na tela empobrecedora, se comparada ao romance, em virtude de seu caráter mais determinado.

Ora, se adaptar é reler uma obra, seu primeiro leitor é o diretor que a adapta. Em sua leitura, ele irá decidir, dentre outros itens, o posicionamento da câmera, dos atores; irá conversar com o diretor de fotografia em relação ao tipo de luz que deverá ser utilizada, etc. As imagens do filme serão filtradas, portanto, sem a menor participação do espectador. No entanto, é para ele que elas são dirigidas. Ele é o terceiro vértice do conjunto obra literária adaptada / diretor / espectador, e, assim como o texto só é compreendido quando o leitor constitui o seu sentido segundo Iser, a imagem só se completa como significação após ser percebida e decodificada pelo seu receptor de forma ativa. Fazendo remissão aos diretores por nós analisados, Welles, por exemplo, acreditava que a câmera era personagem do filme e que o público deveria decifrar o que ele chamava de “labirinto das cenas”. Assim como a poesia, dizia o diretor, o cinema deve evocar mais do que fazer ver.

A questão da adaptação nos leva também à discussão do conceito de autoria, uma vez que ele acaba se diluindo nessas releituras, se considerarmos que o produto final do filme é resultado de vários outros textos e intertextos que permeiam o texto fonte. O texto de Shakespeare também é fruto de releituras de outros textos: a História da Inglaterra, em *Macbeth* e episódios reais referentes ao naufrágio do *Sea Venture* em 1610, em *A Tempestade*.

Cineastas como Paul Mazursky e Peter Greenaway fazem dessa questão – aliada à discussão sobre o olhar – um dos temas centrais de suas adaptações.

Portanto, dadas as escolhas feitas por Welles, Polanski, Mazursky e Greenaway em relação à montagem, ao enquadramento e posicionamento de câmera, além do uso da fotografia e do som, dentre outros recursos, poderemos constatar como os quatro diretores fizeram, dos espectadores, co-autores. A recusa da narrativa tradicional, da trilha sonora que “comenta a cena” ou a torna mais realista, todas as opções, conforme veremos nas seqüências analisadas, atualizam em imagens, nas releituras propostas, o que era evocado pelas palavras no original, ao mesmo tempo em que deixam para o espectador a tarefa de, com sua imaginação, “vestir os reis”, como em *Henrique V.*

CAPÍTULO 1 – SHAKESPEARE E O CINEMA: DOIS OLHARES PARA O REAL

Ponha um espelho na frente da natureza – esta é a mensagem de Shakespeare para o ator. Não seria um conselho mais válido e mais verdadeiro ainda para o criador de um filme?

Orson Welles

Um dos traços mais significativos das peças de Shakespeare é o de propor a desconstrução da idéia da obra de arte como imitação do real. Isso se dá pelo contexto em que sua obra foi criada e pela natureza singular do teatro elizabetano. O dramaturgo herdou do teatro medieval que se fez na Inglaterra, principalmente dos *pagents*, ou palcos sobre rodas, a ausência de cenário. Alguns elementos soltos eram usados no palco, como uma árvore, que representava uma floresta, ou uma cruz, que simbolizava um túmulo ou um cemitério. Todo o resto ficava a cargo da palavra.

Como seus colegas medievais, Shakespeare contava com a “disponibilidade do público para aceitar o que lhe era oferecido como detonador suficiente do processo imaginativo” (HELIODORA: 1978,173). Portanto, a palavra criava imagens que já se encontravam construídas no “discurso interior” de cada espectador, e, através dela, as grandes questões sobre a natureza humana eram discutidas.

Jean Paris, em seu estudo sobre o dramaturgo, mostra que “a Renascença proclama a renovação de um espírito que se achava perdido (...) [e] pressupõe a experiência de morte/trevas tanto quanto a ascensão gloriosa até a luz”. Na Inglaterra, o fim da Guerra das Rosas – o sangrento conflito que por trinta anos pôs em confronto as casas de York e Lancaster - leva

ao trono os Tudors, em 1485, e, com sua chegada, marca-se a passagem do feudalismo à monarquia no país e o advento de um novo tipo de visão de mundo.

A chamada Era Tudor representará exatamente a experiência de trevas e luz definida por Paris. Se, por um lado, as grandes viagens, as descobertas científicas proporcionaram uma nova tentativa de explicação de mundo aos homens da época, por outro as lutas religiosas entre católicos e protestantes provocaram um abalo na firme crença medieval, gerando “ceticismo e descrença” (MENDES: 1998, 46) e deram origem a um indivíduo dividido. Para Gerd Bornheim, há, nessa época, “o abandono do universal concreto”, contexto do qual irá emergir o “contraditório bicho humano”, misto de Calibã e Ariel, dilacerado por viver em um momento de transição em que o velho mundo ficava para trás e um novo se anunciava.

Em 1558, sobe ao trono inglês Henrique VIII, que promove profundas modificações no país, principalmente de caráter religioso, ao romper com a Igreja Católica e se proclamar chefe da recém-criada Igreja Anglicana. Seu único filho do sexo masculino, Eduardo VI, reinou durante cinco anos, após a morte de seu pai em 1547, assistido, por conta de sua minoridade, por regentes protestantes que perseguiram os católicos. Morto aos quinze anos, foi sucedido por Mary Tudor, filha de Catarina de Aragão, cujos progenitores eram católicos, o que a levou a perseguir os protestantes. Em 1558, sobe ao trono a filha de Ana Bolena, Elizabeth I, inaugurando um momento que ficaria conhecido como era elizabetana.

Esse breve histórico se faz necessário para mostrarmos como a Inglaterra em que Shakespeare viveu passava por transformações em todos os níveis: é um mundo em que os rígidos padrões foram quebrados, em que as igrejas que outrora representavam a *identidade* das cidades, fechadas. Shakespeare pertence à primeira geração que pôde descobrir um novo lugar para o *indivíduo*, que pôde *reinventar* sua identidade nacional, construir uma nova economia e escolher uma religião. As grandes descobertas abrem a possibilidade de contato com novas concepções de mundo e realidade, assim como na Filosofia, as obras de Montaigne e Bacon, por exemplo, apresentam, por um lado, um ceticismo, mas também uma valoração do pessoal e do individual no processo de aquisição do conhecimento. Esse tipo de pensamento é fruto de uma sociedade onde “a percepção é tudo e nada é certo”, em que “a nação dialoga consigo mesma”. *Hamlet* representaria, então, as angústias e incertezas de um mundo que “ainda estava testando suas asas”. (JONES: 2000, 41)

Vê-se que o período foi marcado por contradições e que no “equilíbrio instável” (HELIODORA:2001,6), alcançado no reino de Elizabeth I, conviveram uma explosão demográfica, pragas, má colheita, decadência da economia, fome, aumento da diferença entre

pobres e ricos, mas também um forte sentimento nacionalista impulsionado pela derrota da Armada Espanhola, no final de julho de 1558, ao lado da abertura do primeiro teatro londrino, por James Burbage, em 1576.

Sabe-se que os Tudors investiram muito na educação, como parte de uma reforma mais ampla, que se afastava aos poucos de postulados religiosos fechados, e também como “reformulação paulatina da posição do indivíduo e de sua participação na vida [do] Estado nacional, que o faz deixar de ser vassalo de um senhor para ser cidadão de um país” (HELIODORA: 1978,19).

A cidade natal de Shakespeare, Stratford-on-Avon, “teve sempre à frente de sua escola (...) professores com treinamento universitário, geralmente em Oxford” (HELIODORA, op. cit, p. 43). O currículo, herdado da Idade Média, manteve o *trivium* (gramática latina, lógica e retórica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), leitura de autores latinos, como Ovídio e Sêneca e exercícios de retórica que exigiam do aluno, por exemplo, a produção de textos ora favoráveis, ora desfavoráveis a determinado ponto de vista. Isso fez com que Shakespeare entrasse em contato, desde cedo, com o que Jones chamou de “verdades duplas” (JONES: 2000, 35), próprias de um mundo em transformação:

Seja como for, o que parece é que na parte de ensino propriamente dito a educação elizabetana era bastante objetiva e se ocupava primordialmente do treinamento do aluno nos processos do raciocínio lógico e da correta expressão das idéias (...). A não ser por essa preocupação em imbuir de bons princípios e boas maneiras a mente do aluno, tudo o que era ensinado na escola parece ter sido de modo geral útil à *ampliação* do horizonte do aluno, instrumento hábil para colaborar num processo de desenvolvimento do indivíduo. (HELIODORA, idem, p. 45-46)

Quanto ao palco elizabetano, sua estrutura singular permitiu a Shakespeare desenvolver um teatro que não se encontrava preso às regras clássicas. Um dos aspectos que o torna *anti-realista* e mais *participativo* é o fato de, no palco elizabetano, não haver cenários móveis, luz artificial (as peças eram representadas à tarde), e de a ação poder ser percebida *de vários pontos de vista*, pois não havia a tentativa de fazer o palco parecer com um lugar real. Portanto, é o público que tem de suprir com a sua *imaginação* o *contexto* necessário para determinada locação: “o palco [elizabetano] era ao mesmo tempo todo lugar e nenhum lugar” (CLARK: 1998, 35), daí a razão de seu caráter antiilusionista:

O público participava da peça muito mais do que o do teatro convencional moderno. O palco era uma plataforma nua, uma parte da qual se estendia até o meio da platéia. Os espectadores conservavam-se em pé ou acomodavam-se em assentos dispostos em três lados ao redor do palco, onde se sentavam os homens de classe mais abastada, que, durante a encenação, faziam comentários a respeito da peça e dos atores, e chegavam até mesmo a tocar-lhes as roupas para avaliar-lhe a qualidade. A parte da frente do palco era usada para solilóquios e apartes [fazendo] do público seu confidente. No palco principal, além da ação propriamente dita, havia música, cenas de esgrima, de dança, de pantomima. (...)Havia pouco cenário. Esse fato obrigava o autor a usar recursos para criá-lo na imaginação do público; o texto trazia, por isso, descrições muito realistas e vivas (...).” (STEVENS, 1988, p. 17)

No entanto, tradicionalmente, o real e o verdadeiro eram considerados critérios valorativos da obra de arte, e já, há tempos, vem sendo discutido, pelos teóricos da literatura, até que ponto a representação do real daria à obra de arte um maior valor. Desse modo, acreditamos que a obra de Shakespeare prenuncia uma série de mecanismos futuramente adotados por autores que romperam com tais critérios valorativos.

A imposição da “lei das três unidades”, definida por Aristóteles em *A Arte Poética*, e reelaborada por Ludovico Castevetro em 1570, subordinando o poético aos princípios da racionalidade, demorou séculos para ser derrubada. Como assinala Luiz Costa Lima, em *O Controle do Imaginário*, mesmo tendo oferecido “uma extensa teorização sobre o poético”, o *Cinquecento* italiano faz uma releitura dos clássicos, redescobre a *Poética* aristotélica sem, no entanto, combatê-la. Isso se dá na medida em que o homem renascentista ainda se encontra profundamente inserido em um mundo onde a crença na imutabilidade e nas leis permanentes, necessárias à manutenção de uma cultura cristã dominante, ainda está muito presente.

William Shakespeare representa justamente os conflitos e incertezas do homem que “nasce em uma cultura agonizante” (JONES: 2000, 25). O dramaturgo produziu sua obra num momento em que a Inglaterra passava por transformações em todos os níveis: os rígidos padrões estavam sendo quebrados, as igrejas que outrora representavam a *identidade* das cidades eram fechadas, o indivíduo buscava novas formas de se inserir no mundo. Por isso, um dos traços primordiais do texto shakespereano é o fato de nele haver um questionamento sobre a verdade, o real, e também um rompimento com a “lei das três unidades” ao introduzir, por exemplo, elementos de mistério e sobrenatural em tramas como a de *Macbeth*.

Constata-se que as mesmas discussões referentes ao caráter mimético da literatura, como forma de dar um *efeito de verdade* à obra de arte, são questões importantes nas primeiras discussões teóricas sobre a arte cinematográfica. Podemos afirmar que o questionamento desta última girou em torno de dois pólos principais: a partir do novo olhar

que o cinema apresentava, o problema da “presença do real” na imagem fílmica fez com que vários teóricos, sobretudo os de tradição formalista, encarassem a sétima arte como uma reprodução do real.

Os 25 minutos da primeira exibição pública dos irmãos Lumière constavam de um programa de 10 documentários de “curta metragem”: operários saindo da fábrica, o senhor e a senhora Lumière alimentando seu bebê, homens bebendo cerveja e jogando cartas. O público ficava surpreso com o quanto as imagens se pareciam com a vida real e redescobria-se nelas.

Nesse sentido, o próprio cinema francês nasce com uma inclinação “realista”. No entanto, foi o estilo americano de filmar que, de forma mais enfática, subordinou o cinema aos princípios de imitação do real. Já em sua origem, o cinema americano apresentava uma tendência para o realismo. Segundo Anatol Rosenfeld, a escola americana, apesar de fortemente influenciada pelo estilo ilusionista francês, especialmente o de George Méliès, desde os seus primórdios procurou o modelo “mais real” de se contar uma história.

Um dos “desbravadores” do cinema primitivo americano é Edwin S. Porter, mecânico que, “como americano, não se via a braços com uma tradição teatral de muitos séculos (...) e, como mecânico, não suspirava sob o peso de uma grande cultura (...)” (ROSENFELD: 2002, 85). Por essa razão, acredita Ismail Xavier, o cinema dominante, hoje, de forte influência americana, é “mais codificado” e por isso sonega ao espectador “o direito de experimentar o negado pela indústria (...) sem as amarras do código vigente” (XAVIER: 1991,12). Tal codificação viria justamente dos primórdios do cinema americano, cujos pioneiros, como Porter, procuraram fazer uma “arte” que agradasse à platéia, sem estarem preocupados com questões estéticas, como seus colegas franceses.

Os filmes de Méliès que inspiraram Porter continham histórias pouco reais. A revolução provocada pelo cineasta francês, no cinema recém-nascido, e que até então limitava-se a reproduzir corretamente ocorrências reais, vem do fato de “anunciar com grande destaque que filmava *scènes artificiellement arrangées* – cenas artificialmente arranjadas” (ROSENFELD: 2002, 81). Seu filme *Viagem à Lua* é um exemplo do mundo fantástico que Méliès criou, utilizando técnicas de ilusionismo como fusões, câmera lenta, tomadas invertidas, enfim, tudo o que o levou a ser admirado, imitado e invejado nos Estados Unidos.

Apesar de toda a admiração pela obra de Méliès, Porter ambicionava fazer um filme “o mais real possível”, fato que o fez levar a câmera para fora dos ateliês de filmagem, dinamizando a narrativa, uma vez que o cinema de Méliès, com todos os seus méritos, ainda

era fruto de “um estilo francês, profundamente impregnado da tradição teatral” (ROSENFELD, op. cit., p.83), e, portanto, com a visão estática do palco.

Dessa forma, no seu *Assalto ao trem pagador*, Porter já anuncia “um verdadeiro estilo americano, vigoroso, ágil e realista, quase não contaminado pelos padrões do teatro.” (ROSENFELD, op. cit, p.89) Estavam lançadas as bases de um método de fazer cinema que tinha como preocupação primordial o entretenimento do público; que pregava “uma cumplicidade onde indústria e espectador são parceiros”; em uma parceria voltada para “a produção-consumo de prazer a partir de representações”. (XAVIER: 1991, 13-14).

A importância de Méliès, no entanto, vai além do fato de ter sido um “inspirador” dos pioneiros do cinema americano. Pelo aspecto fragmentado e ambíguo de seu cinema, pelo seu “vacilar entre o realismo documentário e a fuga fantasmal para outros mundos” (ROSENFELD, op. cit. p. 80), ele foi uma das primeiras “vozes dissonantes” procurando ir além da mera “impressão de realidade” que o cinema pudesse provocar. Nesse sentido, ele percebeu que

Como nenhum outro meio de comunicação, o cinema é capaz de reproduzir fielmente a realidade, ao mesmo tempo, ultrapassá-la e transcendê-la, introduzindo o espectador num reino mágico, inteiramente dominado pelo jogo da imaginação. (ROSENFELD, op. cit. idem)

A tensão entre um cinema mais dependente da tradição teatral, europeu (principalmente francês) por um lado, e um cinema em busca de um realismo maior, especialmente o americano, teve como consequência o fato de os primeiros ensaios teóricos escritos na década de vinte do século passado revelarem uma preocupação em diferenciar o cinema do teatro, dando àquele um *status* de arte.

Na tradição *formalista*, Hugo Munsterberg, autor de *The Photoplay: a Psychological Study*, de 1916, se destaca, porque já naquela época interessava-se pelo caráter mental do processo cinematográfico. Para ele, que curiosamente tinha vergonha de ser visto no cinema, a “mente organiza o mundo”, e o filme, portanto, não é um “mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa.” Assim como Eisenstein fará, posteriormente, Munsterberg valoriza a *montagem* como um trabalho significativo do diretor, que de certa forma já direciona a recepção do espectador.

Sendo assim, acreditava que o cinema era um veículo da mente, e não do mundo. Para ele, “o filme nos mantém longe do mundo real” na medida em que a natureza submete-se à poética da tela, formando um [novo] objeto fílmico de contemplação” (ANDREW: 1989, 29). Na realidade, para Munsterbeg, o cinema “transforma a realidade em objeto da imaginação”.

No seu entender, uma vez que a realidade é caracterizada por “ordens primárias” de *tempo, espaço e causalidade*, a estrutura fílmica estaria mais ligada à do sonho. Aliás, o próprio Luis Buñuel irá afirmar, mais tarde, que “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa [porque] o mecanismo das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que (...) mais se aproxima do funcionamento da mente humana em estado de sonho”. (BUÑUEL: 1991,336)

Nesse sentido, podemos perceber que, mesmo inserido numa tradição formalista, Munsterberg foi um dos primeiros a não só valorizar o espectador como parte construtora da significação cinematográfica, como também a se posicionar contrariamente à visão de que o cinema seria um mero registro de imagens reais.

Outro teórico que também segue a escola formalista é Rudolf Arnheim, autor de *Film as Art*, publicado na Alemanha em 1932. Em sua obra, defende o caráter *irreal* da experiência cinematográfica, já que “o filme só pode ser arte se o veículo difere de um verdadeiro retrato da realidade.” (ANDREW 1989, 58). Por isso, o cinema seria o “produto” da tensão entre a *representação* e a *distorção*: o enquadramento, por exemplo, restringe a visão do espectador, organizando e dirigindo a sua percepção.

Em relação ao uso do som, posiciona-se contra sua utilização por acreditar que ele “ênfatiza”, “insiste” na realidade do conteúdo do filme. Arnheim acreditava que a arte é uma troca com o mundo, razão pela qual também valoriza a capacidade do cinema de ir além do real, recriando-o.

Ao lado de Munsterberg e Arnheim, um dos teóricos mais importantes desse período, e também aquele cuja teoria oferece mais pontos de convergência com a Estética da Recepção e do Efeito, é Sergei Eisenstein. O cineasta russo pertencia ao movimento conhecido como construtivismo, que pregava ser a arte uma atividade do “fazer” e do “construir”, e, por isso, a ele incomodava profundamente o fato de a platéia “olhar para eventos cinematográficos exatamente como olhava para os acontecimentos cotidianos” (ANDREW, idem, p. 55).

Em *O sentido do cinema*, Eisenstein afirma que, para ele, o diretor deveria, através de uma estruturação calculada de atrações, poder moldar os processos mentais do espectador. O

cineasta acreditava que ver um filme é “ser sacudido por uma cadeia contínua de choques”, apostava em uma platéia de co-autores, pois, para ele, os estímulos distintos dos planos são como células que colidem e forçam a mente a criar o seu sentido de unidade. Não defendia uma montagem linear, e sim justaposta, feita de nexos de linhas complementares, equivalentes ao impressionismo de Debussy, que confrontem o espectador. Por tudo isso, reage ao realismo natural hollywoodiano, propondo a montagem polifônica.

Desse modo, Eisenstein obriga o espectador a criar sua imagem, pois não lhe fornece uma completa, mas a “experiência de completar uma imagem.” Da mesma forma que, segundo Iser

O texto (...) se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio. (...) A obra é o ser constituído na consciência do leitor. (ISER: 1996, 50-51)

Eisenstein também insistia na *ajuda do espectador* na construção de sentido do filme, e era contrário às concepções da maioria dos grandes estúdios de Hollywood, mais inclinados a produzir filmes que não apresentassem desafio algum aos padrões culturais e morais da sociedade americana. Acreditando que o cineasta deve “olhar abaixo da superfície do realismo”, ele via o filme como um processo criativo no qual o espectador deve *completar uma imagem*. Segundo ele, a arte “pode mudar o comportamento ao mudar uma percepção”:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. (...) Desse modo, a imagem de uma cena, de uma seqüência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. (EISENSTEIN: 2002b, 21-22)

Contrariamente a outro teórico russo, Pudovkin, segundo o qual o cineasta estava à mercê do plano uma vez que os pedaços de realidade já têm um significado definido, Eisenstein reivindicava não uma ligação com a realidade, mas uma “colisão”, não uma platéia passiva, e sim uma platéia de co-autores.

Por isso, Eisenstein queria que o filme escapasse do realismo cru. Sua noção de plano, explica Andrew, não era a de um “pedaço de realidade”, mas sim o *locus* de elementos formais como iluminação, cenário. Assim, se o cineasta é criativo, ele construirá relações que não estão implícitas no “significado” do plano; criará em vez de dirigir o significado.

Em relação à polêmica utilização do som no cinema, Eisenstein posiciona-se contra o cinema sonoro por acreditar que o som tornaria a arte cinematográfica mais realista. Uma vez que Hollywood prezava (e preza até hoje) a técnica como forma de tornar o cinema cada vez

mais realista, Eisenstein procurou subverter o uso natural do som, da cor, e de qualquer elemento que pudesse contribuir para dar ao cinema um *status* de cópia da realidade.

Outro teórico importante dentro da teoria formativa do cinema é Béla Belázs. Sua análise é centrada na técnica cinematográfica, e por isso é importante ressaltar que o momento da primeira fase da teoria formativa do cinema coincide com as datas do movimento formalista russo (1918-1930). Em *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*, Dudley Andrew mostra como os teóricos por ele categorizados como “formativos”, de uma certa maneira, acreditam na função simbólica do cinema quando apenas ele *reproduz* a realidade. Nas palavras de um dos mais proeminentes formalistas russos, amigo e biógrafo de Eisenstein:

A arte existe para que se recupere a sensação de vida; existe para fazer com que as coisas sejam sentidas, para fazer a pedra *pedrar*. O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas tal como elas são percebidas (...). (ANDREW: 1989, 89)

Essa visão de cinema também foi a defendida por alguns teóricos realistas, dentre os quais, os que merecem um maior destaque são Siegfried Kracauer e André Bazin. Em sua obra *Theory of Film* (1960), Kracauer vê o cinema como um instrumento científico, que foi criado para explorar certos níveis ou tipos particulares de realidade. Para ele, a matéria prima do cinema era sempre o mundo visível, natural. Dessa forma, rejeita a teoria formalista por acreditar que “a realidade parece dar-se naturalmente ao fotógrafo”, e, sendo a fotografia o ingrediente básico do cinema, defende a arte cinematográfica como expressão não do significado do homem, mas do significado do mundo.

Kracauer preocupava-se com o fato de a ciência ter colocado em questão o mundo físico e do homem não saber mais o que é a realidade. Daí o elogio à fotografia, na medida em que “a natureza, de um lado, e o homem, de outro, convergiam no processo fotográfico, chegando a uma nova relação íntima” (ANDREW: 1989,119). Para Kracauer, a ciência fracassou porque “mergulhou na abstração” e, após pôr abaixo tudo o que restava da “base cristã”, não foi capaz de preencher o vazio ideológico que restou. Acreditando que o homem necessita de uma “crença unificadora”, ele tenta eliminar as outras correntes cinematográficas e, influenciado pela obra de Auerbach e pelas teorias artísticas de *imitação*, que mostram como grande parte da literatura ocidental “tem sido escrita na tradição realista”, Kracauer defende a idéia de um cinema cada vez mais próximo da reprodução do real.

Dentro desse pensamento, o teórico francês André Bazin vê no próprio termo designativo da lente que constitui o olho fotográfico em substituição ao humano – *objetiva* – o caráter realista da arte cinematográfica. Sendo a fotografia fundada na “ausência do homem”, pela primeira vez, diz Bazin, “uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (ANDREW: 1989, 142).

Os ensaios de Bazin são considerados como os mais importantes da teoria realista do cinema. Sua publicação coincidiu com a ascendência do chamado neo-realismo italiano (1945-1950) e na coletânea de seus ensaios, *Qu'est-ce que le cinéma?*, de 1957, percebemos que o crítico francês proclama a dependência do cinema em relação à realidade: “O cinema atinge sua plenitude sendo a arte do real”, afirma:

Pela primeira vez, entre o objeto originário e sua reprodução intervém apenas o instrumento de um agente não vivo. Pela primeira vez, uma imagem do mundo é formada automaticamente, sem a intervenção criativa do homem. (...) A imagem fotográfica é o próprio objeto, o objeto livre das condições do tempo e do espaço que o regem. (BAZIN: 1984a, 13-14)¹

Assim, para ele, vemos o cinema como vemos a realidade, uma vez que este foi registrado pela objetiva *mecanicamente*. O cinema, nessa concepção, é antes de tudo a arte do real, por sua capacidade de registrar “a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupados” (ANDREW, op. cit, p. 142). Sua matéria-prima, na concepção de Bazin, é “o desenho deixado pela realidade no celulóide”, que não tem de ser decifrado na medida em que “o mundo faz um desenho de si mesmo no cinema”. (ANDREW, op. cit, p. 145). Bazin sempre defendeu desenvolvimentos de técnicas que aproximassem a percepção do cinema da percepção natural, já que ele considera que a tecnologia poderia aperfeiçoar o realismo das

¹ For the first time, between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrument of a nonliving agent. For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. (...) The photographic image is the object itself, the object free from the conditions of time and space that governs it.

Obs. Essa e todas as outras citações neste trabalho – salvo as dos diálogos dos filmes analisados – são de autoria de Teresa Dias Carneiro.

imagens, ao contrário de Eisenstein, que sempre procurou afastar-se desse tipo de representação.

Edgar Morin é outro teórico que questiona a participação na construção de sentido feita pelo espectador. Para ele, o espectador das “salas obscuras” é um “sujeito passivo em estado puro.” (MORIN:1991, 156). Contrariamente ao cineasta russo, o crítico francês acredita que o mergulho na escuridão faz com que o espectador encontre-se numa “situação regressiva” sem qualquer poder de cooperação prática com o espetáculo que se vê no teatro, quando a “presença do espectador pode vir a refletir-se no desempenho do ato.” (MORIN, idem). No cinema, o espectador está subjugado e tudo suporta, pacientemente.

Morin mostra que o “prazer da identificação” está presente desde as primeiras projeções feitas pelos irmãos Lumière, em que se percebia no espectador o arrebatamento no reconhecimento das coisas banais e quotidianas, na sua evocação, ao dizer “é exatamente assim”. No entanto, ele acredita que, apesar de subjugado, o espectador apresenta uma “passividade ativa”, uma vez que “uma ininteligível, uma incoerente sucessão de imagens, *puzzle* de sombras e luzes” de certa maneira requer dele uma contribuição ao integrá-lo no fluxo do filme, possibilitando-lhe incorporar-se aos personagens, numa participação afetiva “polimórfica”. Morin cita o poeta Paul Valéry para ilustrar esse conceito:

“ *A minha alma* vive, sobre a tela onnipotente e movimentada: e *participa* das paixões fantasmas que aí se *sucedem*”. Alma. Participação. Fantasma. Três palavras-chave que unem a magia e a afetividade no ato antropológico da participação. (...) O que há de mais subjetivo – o sentimento – *infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina*. Mas em que se transformou a objetividade? (MORIN, idem, p. 171)

O questionamento da objetividade no cinema também foi bastante explorado por Jean Epstein, ao mostrar que o caráter eminentemente verdadeiro do olhar cinematográfico é dado pela própria natureza de seu registro, como se nele não houvesse a intervenção do homem. Em seu texto “O filme contra o livro”, que faz parte do artigo *O pecado contra a razão*, Epstein faz uma análise da oposição entre a imagem e a palavra. Valorizando a primeira em detrimento da segunda, ele acredita que aquela está menos ligada à racionalidade por encontrar-se mais próxima do objeto que pretende representar:

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ela representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto,

elaborado pela razão, e, por isso, muito afastado do objeto. (...) (EPSTEIN: 1991, 293)

Para Epstein, mesmo os escritores que tentaram “libertar-se do raciocínio lógico”, como Rimbaud e os surrealistas, por exemplo, conseguiram apenas “complicar e dissimular” a estrutura lógica de sua expressão, requerendo do leitor a operação de toda uma “matemática gramatical, uma álgebra sintética” para conseguir interpretar seus textos. O filme, ao contrário,

por sua incapacidade de abstrair, em razão da pobreza de sua construção lógica, da sua impotência em formular deduções, está dispensado de recorrer a laboriosas digestões intelectuais. Assim, o filme e o livro se opõem. (EPSTEIN, idem, p. 294)

Na sua concepção, o cinema é a arte que segue um caminho mais “romântico” pelo seu caráter pouco racional, que atua na emoção, constituindo uma verdadeira escola de “irracionalismo” e “romantismo”. Ao fazer a analogia do cinema com o sonho, Epstein constata que no filme também há a liberação do controle da razão, por isso, acredita, o cinema mudo, quando surgiu, representava uma “ameaça” ao método racional, na medida em que era um instrumento “para o desenvolvimento de uma cultura romântica, sentimental e intuitiva.” (EPSTEIN, idem, p. 300).

A questão da racionalidade na representação cinematográfica e do realismo das imagens filmadas, defendida por Epstein, é contestada por teóricos e cineastas que vêem o cinema como uma representação “distorcida” da realidade, que permite a transcendência do objeto filmado e provoca no espectador uma interrogação sobre o próprio real e sobre a verdade transmitida pela imagem.

Neste sentido, faz-se necessário uma remissão a alguns conceitos presentes na obra de Friedrich Nietzsche. O filósofo alemão procura fazer uma investigação sobre as questões do conhecimento, da consciência e de alguns conceitos como o bem, o mal, e a verdade. Nietzsche critica a idéia de um conhecimento racional, proposta a partir de Sócrates e Platão, e propõe uma “transvalorização de todos os valores”, segundo a qual a arte seria um modelo alternativo para a racionalidade. Partindo da reflexão sobre a arte grega, principalmente a tragédia, Nietzsche defende uma forma de arte que una o apolíneo e o dionisíaco. Sendo Apolo o deus da medida, da ordem e da proporção, seu mundo representa a individualização, o Estado, a consciência de si. A experiência dionisíaca, por outro lado, questiona valores

gregos fundamentais como a medida, o bom senso, o equilíbrio. Dioniso é o deus da demesura, da ruptura com o individual, da reconciliação do homem com a natureza.

Em consequência disso, segundo Roberto Machado, “o grego, através da beleza, reprimiu no dionisíaco bárbaro seus elementos destruidores, ensinando-lhe a medida e transformando-o em arte” (MACHADO, 1999, 24) É por essa razão que Nietzsche vai valorizar a arte trágica, por possibilitar a união entre “a aparência e a essência”, articulando instinto e conhecimento. Para ele, “o herói não foi morto pelo trágico, mas pelo lógico” (MACHADO, idem, p.32)

Isso significa que, ao criar uma dicotomia de valores “que situa a verdade como valor supremo”, a civilização socrática reprimiu o trágico em detrimento da racionalidade. O conflito se estabelece, portanto, porque o “homem é um artista, um criador de aparências”. Para Nietzsche, diz Machado, “a história da civilização tem sido a da debilitação progressiva dos instintos fundamentais.” É por esse motivo que em *Crepúsculo dos Ídolos* o filósofo se rebela contra o equacionamento socrático que considera a razão, a virtude e a felicidade como sinônimos instauradores [d] “a luz diurna da razão contra a pretensa obscuridade dos instintos”. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música* afirma o filósofo que

(...) o homem dionisíaco tem semelhança com Hamlet: ambos lançaram uma vez um olhar verdadeiro na essência das coisas, *conheceram*, e repugna-lhes o agir; pois sua ação não pode alterar nada a essência eterna das coisas, eles sentem como ridículo ou humilhante esperarem deles que recomponham o mundo que saiu dos gonzo. O conhecimento mata o agir, o agir requer que se esteja envolto em véu de ilusão – esse é o ensinamento de Hamlet (...). (NIETZSCHE, 1987, p. 9)

O desaparecimento de valores absolutos, proposto por Nietzsche, aponta para o que o teórico Jean-Louis Baudry chamou de “falsa neutralidade dos aparelhos óticos”. Baudry Insurgiu-se contra aqueles que, como André Bazin, V.I. Pudovkin e Siegfried Kracauer, acreditam ter o cinema uma inclinação “natural” para o realismo, pois sua matéria prima é o mundo visível, natural. Além do que, a origem da arte cinematográfica está ligada à lente objetiva, que consegue “fotografar” o real sem a presença do olhar humano. Por isso, acreditamos que um método mais apropriado para analisar a experiência cinematográfica seja aquele defendido pelo teórico francês Christian Metz, quando afirma:

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. *Assisto*. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho e ajudado. Olhando o

filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito (...). (METZ: 1991, 406)

A imagem da parteira serve para ilustrar também a relação entre texto e leitor na visão de Iser. Para ele, os atos de apreensão são orientados pela própria estrutura do texto, porém não inteiramente controlados por ele. A estrutura estabelece, na realidade, as condições para que haja a comunicação do texto com o leitor e a possibilidade de sua participação na intenção textual:

A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que ele é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna ao texto. (...) Esse papel exige de cada leitor que assumo o ponto de vista previamente dado. (...) (ISER, 1996, p. 74)

Ora, Rudolf Arnheim já defendia em *Film as Art*, de 1932, que o filme só alcançaria o “status” de arte quando deixasse de ser um veículo de mero retrato da realidade. Para ele, a arte cinematográfica é o produto da *tensão* entre a representação e a distorção do real. Assim como Iser, ele acredita que o espectador não é totalmente livre para atribuir qualquer sentido às imagens que vê na tela, pois o enquadramento restringe sua visão e organiza e dirige sua percepção do objeto.

Isso ocorre porque há um “titereiro” por detrás do texto, assim como no cinema há um diretor que enquadra as imagens e as organiza para nós as recebermos. Segundo Robert Stam, alguns autores da Renascença, como Cervantes, revelaram-se explicitamente como “titereiros”, e romperam com o ilusionismo, lembrando ao leitor ou espectador “da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística”. Segundo Stam, o teatro de Shakespeare revela uma tensão dialética entre a imitação realista e o artifício reflexivo. No entanto, mesmo que a tradição mimética tenha sido quebrada paulatinamente, desde a Renascença, o cinema, de certa forma

tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade do cinema deveu-se a sua impressão de realidade, a sua fonte de poder e, simultaneamente, a seu defeito congênito. As pessoas *deliciavam-se com a verossimilhança do cinema, com sua capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano*. (STAM: 1981, 24, grifo nosso)

O júbilo pelo *reconhecimento* da reprodução do real encontra um paralelo na noção de *arte culinária* de Hans Robert Jauss. Segundo o teórico alemão,

[A arte culinária] deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, conforma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis as experiências corriqueiras (...) ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (JAUSS:1994,32)

Podemos afirmar que o cinema clássico narrativo, especialmente aquele produzido nos Estados Unidos no fim do século XIX e no início do XX, do qual Griffith é o seu maior representante, através de mecanismos de *apagamento* das marcas discursivas do enunciador - ao contrário de autores como Cervantes e Shakespeare, que as explicitavam - enfatiza a “impressão de realidade”, na qual a “força da mimese” favorece a função regularizadora e moralizante desse tipo de narrativa que deixa muito poucas lacunas a serem preenchidas pelo espectador, na medida em que vai ao encontro de seus códigos pré-estabelecidos e não rompe com seu horizonte de expectativa.

No entanto, o significado da imagem e do texto é produto da interação entre seu produtor e seu receptor. Nossa percepção, quando entra em colisão com as representações literárias ou cinematográficas, nos obriga a nos distanciarmos “de uma representação formada” para que possamos “criar outras” (ISER: 1999, 135). Além do mais,

A dificuldade da representação acaba por separar o leitor das disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até o momento. (ISER, idem, 136).

Portanto, uma vez que imagem e “discursividade” são “duas apreensões do mundo” (ISER: 1996, 33), literatura e cinema se realizam no limite entre reproduzir e ultrapassar o real, e, através desse mecanismo, fazem de leitores e espectadores seres situados entre a observação e a construção desse real.

CAPÍTULO 2: DO TEXTO À IMAGEM: A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O CINEMA

O cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura.

Peter Greenaway

Que se entende por adaptar uma obra literária para a tela? É possível ser “fiel” ao texto-fonte? Como representar em imagens o que dizem as palavras? Seria a literatura uma arte “superior” ao cinema? As adaptações não teriam como resultado um produto muito “inferior” à obra, mais “superficial”, consequência de uma “traição” ou “vulgarização” do “original” ?

Com a invenção do cinema em 1895, este passa a beber na fonte da literatura, e a cobrança por uma “fidelidade” ao “original” tornou-se uma questão importante, tanto para críticos quanto para os espectadores. Portanto, nosso objetivo, além de discutir as relações entre a palavra e a imagem e o conceito de *adaptação*, é também refletir sobre o que significa adaptar, hoje, uma peça de Shakespeare para o cinema e dialogar com os diversos conceitos de adaptação a partir da visão dos cineastas analisados neste trabalho: Orson Welles, Roman Polanski, Paul Mazursky e Peter Greenaway.

Como dissemos, a relação entre cinema e literatura, desde a criação da sétima arte, nunca deixou de ser conflituosa. Num primeiro momento, o cinema usou a literatura como forma de legitimar uma arte que procurava estabelecer-se como tal, ao mesmo tempo em que a adaptação de obras literárias permitiu a um público mais “sofisticado” esse novo tipo de entretenimento.

Conforme explica Rosenfeld, o cinema “se desenvolveu entre barracas de feira, ao lado da mulher-peixe e da dama-sem -ventre”. Como “filho do capitalismo”, ele representou o “teatro acessível às grandes massas”, o proletariado. Acreditava-se que, pela variedade do espetáculo, pelos preços acessíveis e pelo “mínimo esforço intelectual” que ele exige do público, a sétima arte substituiria o teatro “para as grandes massas” (ROSENFELD: 2002,65). Logo o cinema se transformou em uma “máquina de contar histórias” e, como afirma Aumont, a união entre cinema e narrativa não era “evidente” (AUMONT: 2002b, 89).

Na realidade, essa parece ser a origem da controvérsia que permeia os estudos das adaptações cinematográficas: cinema é imagem em movimento, portanto, uma arte que poderia prescindir das palavras para se expressar. Por que, então, tornou-se o cinema uma “arte narrativa”? Seria verdadeiro, como afirma Jean Mitry, que “sem o suporte da narrativa, os símbolos visuais não têm sentido, tornam-se signos convencionais”? (MITRY: 2000, 170)? Ou, como afirma Greenaway, em razão de W. Griffith, o “pai da gramática cinematográfica” que rege Hollywood até hoje, ter escravizado “o cinema ao romance do século XIX”? (GREENAWAY:2004, 12). Para ele, não é verdadeira a premissa de que “é preciso ter um texto antes de se ter imagens”. Como pintor, acredita que o valor primordial do cinema não é a narrativa; ele não é o melhor veículo para contar histórias, já que a literatura lhe é superior como forma de narração e “potencializa a imaginação como nenhuma arte”. (GREENAWAY:2004, idem)

Voltamos, portanto, à questão central: como e por que se deu a união entre cinema e narrativa, entre a sétima arte e a literatura? Analisemos, primeiramente, a tese de Robert Ray. A primeira pergunta que o crítico lança em sua análise é: Por que o cinema comercial é tão ávido por fazer “filmes de longa metragem ficcional-narrativos” (feature –length ficcional narrative films)? Por que esse gênero parece ser a definição *inerente* do que é cinema?

Uma das explicações é a de que o conteúdo de uma nova mídia está sempre na mídia antiga. Assim como a narrativa se apropriou das histórias orais, o cinema, da literatura e a televisão, dos filmes. No entanto, afirma, não há uma definição inerente de cinema. Por razões específicas - históricas e sociais - os filmes se tornaram quase que exclusivamente narrativas ficcionais. Dadas outras circunstâncias, no entanto, eles poderiam ter- se tornado expressões líricas, ensaios teóricos, investigações científicas, críticas de *vaudeville*.

Apesar de George Méliès pretender que seus filmes fossem entretenimento, os irmãos Lumière, segundo Noel Burch, viam sua “arte” como parte de uma pesquisa científica na tradição de alguns fotógrafos, por exemplo, Edward Muybridge e Albert Londe. E, muito

embora essa tradição tenha sobrevivido no documentário, tanto esse gênero quanto aquele de Méliès sucumbiram, com a pressão comercial daquilo que se tornou a forma principal do cinema: a narrativa de ficção.

Ray mostra que, para Noel Burch (1992), apesar de as primeiras apresentações do cinema terem um apelo a um público proletário, acostumado ao “vaudeville”, ao melodrama, ao circo, ao “show” de marionetes, à diversão das ruas, o cinema não satisfazia ao gosto burguês pelo *representacional*. Os filmes só poderiam fazer isso apelando para a forma preferida de arte da burguesia, o romance e o drama realistas do século XIX. Esse tipo de narrativa atualizou na tela o que Burch chamou de “a forma institucional de representação”, termo por ele utilizado para o que se convencionou chamar de “continuidade” ou de “estilo invisível”.

Em suma, para Ray, a indústria do cinema gastou as duas primeiras décadas do século XX desenvolvendo o equivalente cinematográfico do que Barthes chamou de “grau zero da escrita” ou “a essência da prosa realista de ficção” (RAY: 2000, 43). O resultado foi uma *retórica tão naturalizada que seus traços desapareceram*: o que surge na tela parece ser o trabalho da mão de ninguém, e, mais importante que isso, essa forma singular em que os filmes se transformaram agora parecia a definição inevitável de *cinema*, cujas outras possibilidades foram esquecidas. A decisão tácita dos produtores de definir cinema como um longa- metragem de ficção, empregando “sets” elaborados realisticamente, barrou a entrada de outras formas de produção e estabeleceu o oligopólio industrial como o conhecemos hoje. Dessa forma, toda a empreitada de *continuidade* baseou-se na aproximação com a literatura, especialmente a prosa de ficção - os romances realistas - cujos enigmas e coerência psicológica motivam e escondem toda a maquinaria retórica.

Para apagar as marcas da narrativa, esse tipo de cinema depende da legibilidade de *códigos, convenções, conotações, topoi* que migram de um meio para outro, em uma intertextualidade que inclui outros signos. Por exemplo, em *Casablanca*, segundo Ray, a apresentação do personagem de Rick Blaine, interpretado por Humphrey Bogart, trabalha com convenções -o “champanhe”, o jogo de xadrez, o “summer” trajado por ele – que o senso comum associa a alguém sofisticado. Na chamada “época de ouro”, Hollywood chegou a codificar até mesmo seus atores principais, transformando-os em “objetos de significado previsível”. A indústria passa, a partir de então, a utilizar os códigos internalizados pelo público, em busca de um movimento de identificação, cumplicidade, parceria e manipulação por parte do espectador, usando os métodos narrativos clássicos voltados para a produção do

prazer, que escondem a continuidade, na medida em que apagam as marcas retóricas da enunciação.

Narrativas como *Casablanca*, argumenta Ray, ratificam esses códigos, reafirmam o “status quo”, usando significados que, segundo Barthes, constituem “signos imediatamente inteligíveis cuja significação é previsível dentro de uma cultura”, como a taça de “champanhe”, por exemplo (RAY: 2000, 40). A soma desse estoque de conotações é igual à ideologia de uma cultura, de seu elaborado léxico de representações, que é reforçado pelo chamado “cinema clássico-narrativo”.

No entanto, há outras razões, que não somente o gosto pela narrativa realista, para explicar a aproximação entre cinema e literatura. Alguns críticos apontam que, passado um primeiro momento de entusiasmo pela novidade representada, cerca de dez anos após a primeira exibição no *Grand Café* em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, as pessoas mais “educadas” começaram a rejeitar aquele tipo de entretenimento que mostrava, por exemplo, indivíduos escorregando, caindo em buracos, apanhando dos guardas. Além disso, um trágico incêndio no *Bazar de la Charité*, em Paris, em 1897, no qual morreram 120 pessoas “da fina flor da sociedade”, deu ao espetáculo “a aura de tão perigosa aventura que até os bancos hesitavam em financiar esse arriscado negócio” (ROSENFELD: 2002, 67).

Como resultado, em 1907 criou-se na França a Companhia de Filmes de Arte, cujo objetivo era produzir filmes baseados em obras literárias que pudessem ser imediatamente recebidos pelos críticos e pela classe média como uma “melhora em relação à qualidade precária” daquele tipo de entretenimento (GRONOMEYER: 1998, 36).

Para Aumont, no entanto, há outras razões para o cinema ter-se tornado uma arte narrativa. Em primeiro lugar, afirma, qualquer objeto “já é um discurso em si”:

Qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante do que ele “conta”. (...) É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um indicador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (...) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso social ao qual o representado pertence e por sua ostentação. (AUMONT: 2002, 90)

Em segundo lugar, por ser imagem em movimento, o representado no cinema é sempre “representado em devir”, ou seja, por mais estáticos que sejam, encontram-se em perpétua transformação, uma vez inscritos em uma duração que mostra a “passagem de um

estado da coisa representada para um outro estado”. Para Aumont, a análise estrutural literária mostra como qualquer história, qualquer ficção “pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizada por uma série de transformações” tais como “erro a cometer – erro cometido – fato a punir – processo punitivo, etc”. Para ele, portanto, o cinema “ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação”. Em consequência desses pontos comuns “foi possível operar o encontro do cinema e da narração” (AUMONT: 2002b, 91)

O terceiro ponto é, para Aumont, assim como para Ray, a busca da legitimidade. Considerado pelo seu próprio criador, Lumière, uma “invenção sem futuro”, em seus primórdios, não passava de um “espetáculo vil, uma atração de feira” que só se justificava pela “novidade técnica”. Para sair dessa condição, foi necessário que ele bebesse na fonte das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance. Era preciso o cinema passar pela prova de que também poderia contar histórias “dignas de interesse”, daí a criação da Sociedade do Filme de Arte, na França, em 1907, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, diz Aumont. Para ele, uma vez que o “valor pictórico burguês é o reconhecimento, o transbordamento da realidade”, esta é uma das explicações para que, nesse momento, o cinema tenha -se tornado narrativo.

Uma vez tendo visto as razões para a união entre cinema e literatura, procuraremos agora discutir a questão da adaptação cinematográfica propriamente dita. Para isso, propomos um diálogo com alguns dos principais teóricos sobre adaptação, para vermos como, historicamente, a cobrança por uma “fidelidade” do filme em relação à obra original foi evoluindo para uma nova visão das adaptações como “reescrituras” da obra literária.

Para Robert Stam, por exemplo, qualquer estudioso na área de literatura e cinema deve procurar ir além do conceito de “fidelidade”. Segundo ele, a crítica tem, ao longo dos anos, sido muito moralista em relação à questão das adaptações, fato comprovado pelos termos empregados na maioria dos trabalhos publicados nesta área: infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização. Todos esses substantivos carregam um tom acusatório, uma “carga de negatividade raivosa” (*outraged negativity*) em seu julgamento. (STAM:2000, 54)

A noção de “infidelidade”, acredita ele, vem do desapontamento do espectador quando um filme falha ao capturar o que ele crê ser o cerne da narrativa e as características estéticas fundamentais da fonte literária. No entanto, para Ray, esse tipo de julgamento só é possível quando partimos do pressuposto de que o romance contém uma “essência” que pode ser extraída, algo “escondido”, um núcleo de eventos que podem ser transpostos para a

adaptação. No entanto, um texto é uma “plethora de leituras possíveis”, uma “estrutura aberta” que “alimenta e é alimentado dentro de um intertexto infinito”² (STAM:2000, 57).

Na contemporaneidade, segundo Stam, fica praticamente impossível a cobrança de uma “fidelidade ao original”, uma vez que Barthes, Foucault e Derrida, entre outros, já mostraram o “anonimato do discurso”, a “desconstrução da hierarquia de ‘original’ e ‘cópia’” e que um filme, como diz Barthes, pode ser “uma forma de crítica ou ‘leitura’ do romance” (STAM: 2000: 58).

Nesse sentido, faz-se necessário retomar o conceito de “morte do autor” para Barthes. Para ele, uma vez que a escrita é “a destruição de todas as vozes, de todo o ponto de origem”, ela estabelece a negação de toda identidade, a começar por aquela do corpo de quem escreve. Desse modo, para que a escrita se dê, é necessário que a voz perca a sua origem, que o autor “entre em sua própria morte”: e aí a escrita começa.

Barthes mostra que a figura do autor nasce na modernidade, ela é um produto do empirismo inglês, do racionalismo francês e da “fé na reforma” (BARTHES:1977, 143). A descoberta do prestígio do indivíduo teve como consequência a literatura transformada na “culminância da ideologia capitalista” que atribui “grande importância à pessoa do autor”. No entanto, argumenta, texto é “um espaço multidimensional”, é tecido, imitação perdida e, por isso, falar em *decifrar* um texto não é mais possível. Agora, há uma recusa em se fixar um único sentido para o texto, como se isso representasse uma “recusa de Deus, da razão, da ciência, da lei”. (BARTHES, idem, 147)

Tomando como exemplo a tragédia grega, Barthes mostra que todo o mal entendido nesse tipo de encenação se dá pelo fato de os protagonistas não entenderem a duplicidade das palavras do outro – aliás, tal como em *Macbeth* – a não ser o leitor/ espectador. Ele é o espaço “no qual todas as citações que compõem a escrita estão escritas sem que nenhuma delas se perca.” É por isso, conclui Barthes, que “o nascimento do leitor tem de ser às custas da morte do autor” (BARTHES, idem, 148). Consequentemente, em se tratando de adaptações cinematográficas, a questão da fidelidade ao original deixa de ser importante.

A prioridade que muitos teóricos dão à literatura em detrimento do cinema é, para Stam, fruto da “depreciação platônica” pela imagem como aparência - ela é a origem da visão

² the text feeds and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.

das artes visuais como inferiores às artes verbais, de uma *iconofobia*, em oposição a uma *logofilia*, afirma. Comentários como o da famosa crítica de cinema americana Pauline Kael de que os filmes não proporcionam um “pensamento reflexivo” (STAM:2000, 59) foram, durante muito tempo, a tônica das análises publicadas no campo das adaptações cinematográficas, e devemos agora, segundo Stam, “recuperar” as adaptações como formas críticas, “leituras” do romance, não necessariamente subordinadas a ele.

A fidelidade, segundo ele, deve ser à *essência do meio de expressão*: o romance [a literatura] tem um só material de expressão - a palavra – enquanto que o filme tem cinco – a imagem, o som, a música, os barulhos e, inclusive, o material escrito. O cinema, de algum modo, “herda” todas as formas de arte, e, portanto, as adaptações seriam, segundo ele, *traduções intersemióticas, transmutações, hipertextos*, derivados de um hipotexto sem origem clara. Por tudo isso, as adaptações podem ser vistas também como uma *crítica desmistificadora* do texto-fonte, uma vez que operam uma *seleção, ampliação, subversão* desse mesmo texto.

O conceito de texto-fonte é essencial na visão de adaptação para André Gardies. Em seu artigo *Le narrateur sonne toujours deux fois*, em que analisa quatro adaptações do romance *O destino bate a sua porta*, de James M. Cain, ele estabelece, através do conceito de “transescritura”, que, ao analisarmos a adaptação de uma obra literária para as telas, devemos deixar de lado as “pseudo-equivalências” entre as duas manifestações artísticas e nos concentrarmos no funcionamento das *operações narratológicas* feitas pelo diretor quando da sua releitura do texto-fonte.

O texto literário funcionaria, então, como um reservatório de instruções, do qual o diretor tem a liberdade de escolher os elementos que podem ser mais pertinentes à leitura pessoal da obra que pretende transpor para as telas. Aliado a esse fato, diz Gardies, a comparação entre várias versões cinematográficas de uma mesma obra literária deve levar em consideração o *papel que esses filmes ocupam na história do cinema*.

No trajeto do texto-fonte para um outro texto, diz Gardies, há operações de transformações narrativas, uma vez que se trata de dois sujeitos-receptores diferentes, o do romance e o do filme. (GARDIES:1998,66) Como Stam, ele se posiciona contra “os jogos de equivalência” que povoam as análises das adaptações e se coloca a favor de se ver “o funcionamento de algumas operações narratológicas que atravessam este duplo discurso” (GARDIES, idem). A adaptação é o resultado de um processo mais amplo do que se chama “intertextualidade”. Para ele, não se trata de instaurar uma “paternidade”, porque o filme entra

num jogo de uma “intertextualidade outra”, uma vez que *muitos outros textos* irrigam a adaptação fílmica.

Por conceber o texto-fonte como um *reservatório de instruções*, Gardies acredita ser impossível procurar equivalências entre as duas obras: seria erigir o livro a um princípio primeiro, de verdadeiro modelo. No entanto, o livro “constitui o horizonte estético primeiro do realizador / adaptador” (GARDIES:1998, 67) e por isso, não se trata, para ele, de saber como transcrever este ou aquele parágrafo para a tela, mas sim de se perguntar “em relação ao projeto de filme [que o diretor tem] quais são os dados da obra que podem ser pertinentes” para o filme e devem ser mantidos na transposição para a tela.

Dessa forma, a questão da *fidelidade* é um falso problema. A *transescritura* é um trabalho de escrita a partir de um outro ponto de vista, que leva em consideração, também, as instruções que vêm de fora do texto-fonte, como, por exemplo, “o discurso implícito da sociedade na qual é feito o filme”. Por tudo isso, o texto adaptado deve produzir sua própria escrita.

Dentro dessa perspectiva, Carmen Peña-Ardid (1992, 143) mostra como o conceito de *ponto de vista* é central nas discussões sobre as adaptações literárias e na relação entre a palavra escrita e a imagem que dela resulta, vista na tela. Na literatura, argumenta Peña-Ardid, falar de “visão” é sempre metafórico. Por outro lado, no cinema existe *literalmente* um *ponto de vista ótico*, estabelecido pelo lugar de colocação da *câmera*.

Trata-se, portanto, de um problema de perspectiva, de uma “atitude ideológica”. Para ela, o ponto de vista seria algo situado entre o “ver” e o “saber” de cada personagem: no cinema, “fixa-se o lugar imaginário do espectador” (PEÑA-ARDID, idem, 144), escolhe-se qual perspectiva irá “mediatizar” a representação. Pode-se dizer que alguém *orienta* nossa leitura, muito embora no cinema narrativo clássico tente-se apagar as marcas narrativas, procurando-se o efeito de um narrador onisciente. Nesse código, o mundo ficcional deve “ignorar” o espectador que, por sua vez, identifica-se com a câmera e o mundo que ela revela.

Cinema e romance são ambos “artes do relato”, afirma Peña-Ardid, e o “status” de inferioridade atribuído às adaptações, em geral, é resultado de uma visão da sétima arte como algo “reducionista” em relação a uma “arte superior” – a literatura: “adaptar não é trair, mas respeitar” era a idéia que prevalecia quando das primeiras adaptações. Dizia-se terem os romances “estruturas mais complexas” que a do filme, por exemplo, e buscava-se um jogo de equivalências entre uma obra e outra. No entanto, para Peña-Ardid, o importante é “captar o

espírito do texto” (PEÑA-ARDID: 1992, 22), uma vez que o filme se converte em um trabalho de “releitura crítica do texto originário” destinado a “fazer parte do *horizonte de expectativa de futuros leitores*” (idem, 31, grifo nosso).

Para Ismail Xavier, por exemplo, a questão em torno da adaptação literária tem-se concentrado no problema das “traições” feitas pelos cineastas, uma vez que se procura no filme o grau de fidelidade em relação ao texto-fonte. Segundo ele, esse tipo de referencial tem perdido terreno, ao longo dos anos, e dado lugar a uma visão de *interação*, de *diálogo* entre as duas artes. Em outras palavras: há “deslocamentos inevitáveis nas interpretações feitas pelos cineastas”, que podem redefinir o sentido da experiência dos personagens, fazendo um verdadeiro trabalho de *tradução* da obra literária.

Nesse sentido, deixa-se de ver o texto-fonte como um “gabarito”, abandona-se a fidelidade como critério mais importante, e o filme passa a ser “julgado no seu próprio direito” (XAVIER: 2003, 62). Surge uma pergunta: palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança? Para respondê-la, Xavier demonstra que a produção de sentido no cinema implica certa “construção do olhar pela montagem cinematográfica”, dentro da questão mais geral de *ponto de vista*, ou seja, a perspectiva em que a história é contada.

A câmera *narra* e *mostra*, enquanto que, na literatura, “é o significado da palavra que produz o “ver” “ (XAVIER: 2003, 73). O palco teatral, por exemplo, é um espaço mais mítico, simbólico, enquanto que o cinema trabalha com figuras humanas e está mais próximo de nossa experiência ordinária. O filme *condensa* no olhar: ele e o rosto são suas “instâncias de expressão fundamentais”. (XAVIER, idem, 84).

É importante, portanto, nesse momento, refletirmos sobre a relação de palavra e imagem nas adaptações literárias. Para Jean Mitry, a palavra sempre foi vista como “mais racional” do que a imagem, e o antagonismo entre o *visual* e o *verbal* é fruto de uma cultura ocidental que “privilegia o “logos”, a palavra, vendo a imagem como algo inferior à palavra como instrumento cognitivo” (MITRY: 2000, 47). Tal visão do cinema como inferior, na medida em que seria uma mera arte tecnológica da imagem *registradora do real* está presente, como mostra Mitry, nos conceitos de *ver* um filme e *decifrar* um livro. Há, nessa conceituação, uma visível depreciação da apreensão, por parte do espectador, das imagens da tela, como se o cinema oferecesse uma “facilidade interpretativa” (MITRY: 2000, 48).

A dicotomia palavra / imagem, visual / verbal, deve ser vista, para Mitry, sob a perspectiva de justaposição e diferenciação. A palavra no teatro é elemento de significação dos personagens, enquanto que, no cinema, os “personagens podem ser revelados além daquilo que falam” (MITRY: 2000, 161). Para ele, o texto nunca é o equivalente da imagem, já que esta tem um poder “liberador” que a palavra não tem.

Aliás, como Mitry, Xavier também aponta o fato de muitas pessoas tomarem o cinema como “o lugar da revelação” e do “acesso à verdade”. Por causa de sua “evidência empírica”, existe, por parte do espectador, uma *fé na imagem cinematográfica*, que não é percebida por ele como inserida em uma *moldura* e sim como algo que se vê em uma *janela* “aberta para o mundo”.

Esquecemo-nos, argumenta Xavier, que nós estabelecemos as relações entre as imagens criadas pela montagem: “a montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER: 1994, 368). Devemos analisar, diz ele, *que tipo de pergunta o observador endereça à imagem*, ver seu universo, perceber que a maneira como ele se dirige à imagem depende de sua própria circunstância e interesse.

A leitura da imagem não é imediata, diz Xavier. Há todo um aparato cinematográfico que se faz esconder, que quer se confundir com um *olhar natural*. No entanto, a imagem que recebo “compõe um mundo *filtrado* por um olhar exterior a mim”:

Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, algo me é roubado: o privilégio da escolha, porém há privilégios – a condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, sem os limites do meu corpo. (XAVIER: 1994, 370)

A idéia de um *olhar natural*, construído a partir de um ponto de vista que dava ao objeto percebido uma *impressão de realidade*, vem do Renascimento. Conforme explica Mitry, com as informações usadas para a feitura da *câmera obscura*, os teóricos da pintura, principalmente Piero della Francesca e Alberti, definiram as leis da perspectiva a partir do ponto de vista do pintor, do seu ponto de observação, que fornecia uma interpretação geométrica do espetáculo (MITRY: 2000, 48).

A imagem resultante desse tipo de corte, de ponto de observação, foi, desde então comparada à visão “natural”. As leis da perspectiva, explica Mitry, foram usadas pelos pintores do *Quattrocento* para representar “objetos e pessoas de acordo com uma visão que

(...) não *traduz* o fenômeno e sim *diretamente o reproduz*". Em vista disso, a perspectiva como forma simbólica foi e é destinada a exprimir uma certa idéia de mundo, uma certa concepção do mundo e de seu registro. A partir do século XV, procurou-se copiar a perspectiva natural processada pelo olho humano, o que concedeu à visão o papel de modelo de toda representação, fazendo o espectador acreditar que ele assume o papel principal do espetáculo. Ela deixa, portanto, de ser apenas um sistema de representação e passa a funcionar retoricamente como um fator de reconhecimento e de sentimento de realidade. (AUMONT: 2001, 227-228)

No entanto, argumenta Mitry, toda percepção está ligada a ajustes mentais e sensoriais, à avaliação da distância relativa dos objetos, às sensações táteis, etc. Tudo isso, conclui, "permite que os estímulos que organizam a imagem na retina (...) sejam colocados no lugar". Portanto, não há qualquer "relação direta entre uma transcrição pictórica e as leis da perspectiva e a representação direta do fenômeno".

Para Mitry, o ponto de partida da perspectiva triangular renascentista não é arbitrário. O que vemos, argumenta, é determinado pelo nosso posicionamento em relação ao objeto e é limitado pelo nosso campo visual. (MITRY:2000, 49). É o observador que escolhe onde colocar o efeito de perspectiva e, portanto, escolhe o ponto de vista, uma vez que "não existe espectador que não seja o sujeito do que vê."

Na realidade, a idéia de que o cinema é uma *janela aberta para o mundo* tem sua origem na confiança em "um olhar natural", herdada da pintura renascentista. Conforme ressalta Xavier, desde 1895 há uma crença na chamada *impressão de realidade* que a imagem cinematográfica, assim como a fotografia, apresentaria. Há uma "admissão ingênua de que na fotografia as coisas são as mesmas que se apresentam à nossa percepção" (XAVIER: 1977, 12). A *fé no mundo da tela, o efeito janela*, defendido por teóricos como André Bazin, tem como seu maior produto o cinema clássico-narrativo que, como vimos, procura apagar as marcas da enunciação, utilizando uma "continuidade a serviço da narração", executando um tipo de montagem o qual faz com que "os fatos representados [pareçam] evoluir por si mesmos" (XAVIER: 1977, 21).

Bazin era favorável à *montagem invisível*, já que ela não institui nenhuma "significação especial". Para ele, os movimentos da câmera se abrem e "revelam" o essencial: "as coisas estão aí, por que manipulá-las?" (XAVIER, idem, 68). A câmera capta uma imagem "natural", faz uma reprodução da "existência do real", de um "mundo íntegro, irretocável que se projeta na tela" (XAVIER, idem, 75). No entanto, o olhar define uma

intencionalidade, como demonstrou Mitry, e, por isso, o cinema não seria o equivalente a uma *janela* e sim a uma *moldura*. A moldura, diz Aumont, é a “fronteira material da imagem”, é a sua “não-ilimitação”: é o que separa, perceptivamente, “a imagem do que está fora dela”, que isola um pedaço do campo visual, que singulariza a percepção. (AUMONT: 2002a,144). Apesar disso, todo o esforço do cinema clássico-narrativo foi para esconder o caráter de “moldura” da imagem cinematográfica, fazendo com que o espectador experimentasse o que Xavier chama de “evidência empírica trazida pela imagem”: deposita-se nela “o acontecimento que fica registrado como documento” (XAVIER: 2003, 32).

Apesar disso, é necessário chamar a atenção para a *moldura*, diz Xavier, já que “toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não da “objetividade” da imagem. (XAVIER, idem, 51). No cinema temos um *olhar fabricado*, um conjunto de imagens em uma tela que “foram colocadas lá por alguém”: é a “versão de mundo de outra pessoa”, que organiza os objetos nele contidos (ANDREW: 1989, 191).

Ao analisar os atos de compreensão das artes plásticas, Iser mostra que, como demonstrou Gombrich (2000), eles se dão a partir de um processo de *esquema e correção*. O esquema garante certa estabilidade de significação, ao mesmo tempo em que a correção é “necessária para a compreensão [da complexidade do mundo] (ISER: 1996, 168). Mais tarde, ao comparar o objeto da percepção e o texto, mostra que no primeiro “estamos *diante* dele” e no segundo “estamos *dentro*” dele. (ISER: 1999, 12, grifos nossos). No ato da leitura, portanto, o leitor oscila entre o *envolvimento* e a *liberação*: nessa oscilação ele “experimentaria o texto enquanto evento”:

Em relação ao objeto da percepção, sempre nos encontramos diante dele, ao passo que, no tocante ao texto, estamos dentro deste. É por isso que a afeição entre texto e leitor se baseia num modo de apreensão diferente do processo perceptivo. Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-se por dentro do que devemos apreender. (ISER: 1999, 12)

Iser considera o texto literário apenas uma *partitura*, na medida em que há dois pólos na situação comunicativa, a estrutura do texto e a estrutura do ato [de apreensão do texto]. O texto, por conseguinte, “estimula os atos que originam sua compreensão ”e só se completa “quando o seu sentido é constituído pelo leitor” (ISER: 1999, 9).

Além disso, o teórico alemão mostra que, considerando-se a teoria da *Gestalt*, na apreensão do sentido dos objetos há um esforço, por parte do sujeito, para formar uma coerência naquilo que é percebido – um esforço de estruturação do objeto:

Sabemos que uma *Gestalt* se fecha à medida que diminui a tensão entre os signos a serem agrupados. (...) a ilusão dirige nossa atenção para determinados aspectos e, em consequência, oculta outros. (...) A formação de coerência não é um procedimento restrito à ilusão, mas se realiza por meio de agrupamentos de *Gestalten*; estes possuem um momento ilusório na medida em que a totalidade da representação (...) não é traço característico do texto. (...) O texto ficcional (...) é em princípio aberto e isto significa que ele não se consome na designação dos objetos empíricos encontráveis. Em consequência, o texto oferece ao leitor possibilidades de estruturação que lhe permitem criar algo que não lhe é dado no mundo empírico. (ISER: 1999, 37)

Nesse sentido, para Iser, o leitor “reorganiza e dá forma ao texto”; dá-lhe uma resposta produtiva no processo de apreensão de seu sentido. Ao comparar cinema e literatura, no entanto, o teórico argumenta que a síntese feita na apreensão das imagens é *passiva*, pois a representação vista na tela é *empobrecedora*, se comparada à produtividade do leitor na organização de sentido da obra literária.

Segundo ele, a imagem é “a categoria básica da representação”. No entanto, sua natureza peculiar é a de pressupor a “ausência material daquilo que aparece nas imagens” (ISER, *idem*, 58). Dessa forma, ao lermos um texto ficcional precisamos *criar representações*, porque os aspectos esquematizados do texto “se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído”. Já no filme, argumenta, a percepção ótica conta com a “preexistência do objeto”, o que os faz ter um “maior grau de determinação” e, conclui, “é precisamente essa determinação que nos decepiona ou que até entendemos como empobrecedora” (ISER, *idem*, 59), porque, por sua “pobreza ótica”, a representação no cinema ilumina “a personagem não como um objeto, mas como portador de significação”.

Comparando o ato da leitura do romance *Tom Jones* com a experiência de vê-lo no cinema, Iser mostra que, durante a leitura, “temos à disposição apenas facetas, as quais, quando combinadas, constituem a imagem do protagonista – diferentemente do cinema, onde presenciamos, em cada situação, o personagem completo”. (ISER, *idem*, 60) Em consequência disso, diz, a nossa imagem de Tom Jones está “sempre em ação”, e isso se manifesta no fato de que a sequência de facetas “se reestrutura e matiza a cada representação”. Cada nova ligação entre as facetas “estimula uma representação”, e, deste modo, “a imagem do

protagonista começa a se irradiar no leitor como afeição”. Não é esse movimento, porém, que se dá na percepção das imagens no cinema:

(...) mediante a representação, produzimos uma imagem do objeto imaginário que, diferentemente da percepção, não é dado. Entretanto, quando imaginamos algo, estamos em presença do objeto; pois este deve sua existência à *nossa imaginação e produtividade*. Esta é a razão por que muitas vezes nos decepçamos com a versão filmada de um romance. (...) A imagem cinematográfica, além de reproduzir um objeto já existente, *nos exclui do mundo que vemos, mas para cuja construção não contribuimos*. (...) A versão cinematográfica do romance *neutraliza a atividade de composição da própria leitura*. Tudo se materializa e o espectador não precisa atualizar o que acontece. Por isso, entendemos a precisão visual da imagem percebida como limitação, ao contrário da imagem representada, que, com sua inexatidão, nos enriquece. (ISER: 1999,61, grifos nossos).

Realmente, como afirma Iser, o espectador não contribui para a construção da imagem que vê na tela. Conforme vimos, a imagem que recebemos, segundo Xavier, “compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim”, ou seja, *emoldurado* pelo produtor dessas imagens, sem a minha participação. No entanto, discordamos do caráter limitado e empobrecedor da imagem percebida no cinema e do fato de ela não estimular uma *produtividade* por parte do espectador.

Como mostra Jean Epstein, em seu famoso texto *O filme contra o livro*, entre o espectador e o espetáculo não há rampa alguma, e, portanto, não olhamos a vida, mas “nós a penetramos” (EPSTEIN: 1991, 270). No entanto, não se trata de um jogo de simples identificação, uma vez que o cinema trabalha com a *estética da sugestão*: “não se conta mais nada, indica-se”. Na tela, explica, “a qualidade essencial do gesto é nunca se completar”, e a descontinuidade, característica da imagem cinematográfica, dada pela própria natureza, “só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador”. (EPSTEIN, idem, 288). Contrapondo palavra e imagem, ele diz que a primeira é símbolo “indireto, elaborado pela razão” e a segunda “um símbolo mais próximo da realidade sensível, não precisa da mediação do raciocínio”. Por essa razão, o filme atua “sobre as capacidades mais primitivas” do homem, como a emoção, enquanto que a palavra atua sobre a capacidade de “deduzir, classificar, abstrair”.

Além do mais, diz Aumont, uma vez que a imagem provém da vinculação com o domínio do simbólico, ela reflete a mediação entre o homem e o mundo. Dessa forma, o

espectador é *parceiro ativo da imagem*, uma vez que, como demonstrou Gombrich, o espectador *supre* o não-representado através de um movimento de *reconhecimento* e *rememoração*.

Na realidade, Gombrich usa como exemplo a famosa invenção de Leonardo Da Vinci – o “sfumato” – para exemplificar a participação ativa do espectador na leitura da imagem. Segundo ele, os artistas meridionais, em especial os holandeses, assim como os mestres florentinos, tinham desenvolvido um “método pelo qual a natureza podia ser representada num quadro com exatidão quase científica” (GOMBRICH: 1999, 239). No entanto, Leonardo “viu claramente o problema que a conquista da natureza tinha criado para os artistas”, ou seja, o preço da fidelidade à natureza teve como resultado o fato de que, nas grandes obras do *Quattrocento*, as figuras parecem “um tanto que duras, quase de madeira”. (GOMBRICH, *idem*, 300)

Como consequência, alguns pintores, como Boticelli, procuraram dar, através de “cabelos ondulados e roupas esvoaçantes”, um aspecto menos rígido a suas figuras. Porém, só Leonardo “encontrou a solução para o problema”: ele acreditava que o pintor deve “deixar ao espectador algo para adivinhar”, e por isso inventou o “sfumato” – um “lineamento esbatido e cores adoçadas”, o que permite “a uma forma fundir-se com outras e *deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação*”. (GOMBRICH: 1999, 302, grifo nosso)

Ora, no cinema, o espectador também *supre* o não-representado, como afirma Gombrich, em vários níveis. Em primeiro lugar, em consequência da natureza da imagem unitária de um filme, o *fotograma*. Como ensina Aumont, ele “é a imagem tal como registrada sobre a película”. Há, em geral, desde a padronização do cinema falado, “24 fotogramas por segundo de filme”. Na projeção, “o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido (...) com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento”. (AUMONT: 2001, 136-137)

A impressão de movimento é dada, principalmente, pela montagem, que é, literalmente, o ato de “colar um após outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão”. (AUMONT, *idem*, 195-196) Entretanto, nós “estabelecemos as relações / ligações entre as imagens criadas pela montagem: a montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER: 1994, 398).

Se, como afirma Xavier, a leitura da imagem não é imediata, é porque ela depende da força da contextualização, da “pergunta que o espectador dirige à imagem”, que por sua vez

depende de sua própria circunstância e interesse. O espectador não é inerte nesse processo: toda imagem é “produção de um ponto de vista”. Por isso, o espectador deve estar consciente de que o “olhar fabricado” no cinema envolve um “olho que não vejo e não me vê”, que “me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais ... ou talvez menos” (XAVIER: 2003: 57).

Fazendo um paralelo com o conceito de Iser, percebemos que, realmente, como espectadores, não contribuimos para o mundo representado na tela. Isso não quer dizer, no entanto, que não haja a nossa contribuição a fim de este universo representado ganhar coerência, que não tenhamos um papel ativo no preenchimento das lacunas deixadas pela montagem, ao contrário. Como afirma Casetti (1983), o texto fílmico se dirige ao espectador, “o inscreve dentro dele”. Dialogando com Iser, “os modelos textuais descrevem apenas um pólo da situação comunicativa”, e cabe ao leitor “atualizá-lo para construir o objeto estético” (ISER: 1999, 9). Na “situação cinema” há os mesmos dois pólos: o artístico (o filme) e o estético (o espectador).

Isso ocorre porque, apesar de a enunciação cinematográfica ser a “produção de um discurso que não se deixa ver no enunciado” (Casetti: 1983,80), que todo o jogo retórico fique fora da cena, para Casetti, o “ponto de vista de onde se observam as coisas marca a afirmação do sujeito na enunciação”. Portanto, o filme se constrói e se deixa ver, e é preciso que o olhar do espectador, cujo lugar já está previsto pelo posicionamento de câmera escolhido pelo diretor, observe o mundo, mas que também o espectador recuse a “condição total de identificação com o aparato” (XAVIER: 2003, 57), ou seja, complete o que o aparato esconde, preencha o que a montagem sugere, enfim, atualize o seu significado.

2.1 PALAVRA ESCRITA E IMAGEM FILMADA: A ADAPTAÇÃO SEGUNDO ORSON WELLES, ROMAN POLANSKI, PAUL MAZUSKY E PETER GREENAWAY

Feita a reflexão sobre os atos de compreensão nas representações dos textos ficcionais e no cinema, voltamos agora à questão central da nossa discussão: que se entende por adaptar um texto literário para o cinema? Como se dá a “transposição” da palavra escrita para a imagem filmada?

Começemos pela “metodologia” não de um cineasta, mas de um pintor: Leonardo da Vinci. Quando lhe foi pedido que pintasse a *Última Ceia*, explica Gombrich, ele se esforçou “por *visualizar* como teria sido a cena quando Cristo disse: Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá” (GOMBRICH: 1999, 297, grifo nosso). O mesmo fez Polanski. Conforme relata sua biógrafa, Bárbara Leaming, na elaboração do roteiro de *Macbeth* os colaboradores “cortaram partes da peça e ampliaram visualmente outras” (LEAMING: 1981, 118). Sempre que era possível, relata, as palavras eram “concretizadas” em imagens cinematográficas, havia uma vontade de transformar os elementos ocultos nos mais realistas possíveis.

Do mesmo modo, Polanski fez um esforço, durante a feitura do roteiro que escreveu com Kenneth Tynan, para visualizar as palavras de Shakespeare. Conforme já havia afirmado quando da produção de *Repulsa ao sexo*, “o cinema deve mostrar e não contar”. (LEAMING: 1981, 132) Na sua visão, “quando se conta a história de um homem que é decapitado, tem de se mostrar como cortaram sua cabeça.” (LEAMING: 1981, 131) O diretor trabalhou, neste caso, com uma grande lacuna do texto, pois só nos é contado o que aconteceu com Macbeth:

MACBETH: Não me entregarei! Não beijarei o solo diante dos pés do jovem Malcolm (...). Empunho, à frente de meu corpo, o meu escudo guerreiro. Ataca, Macduff, e maldito seja o primeiro a gritar “Basta! Eu me rendo!”

[Saem, batendo-se em duelo. Tocam os sinos de alarme. Soam as trombetas, anunciando rendição. Soam as trombetas novamente, anunciando vitória. (...)] (SHAKESPEARE: 2002b, 131)

Depois de uma cena intermediária em que se conta a Siward, general das forças inglesas, que seu filho teve “o heróico fim de um soldado”, lê-se, na indicação de cena, “Entra Macduff com a cabeça de Macbeth”:

MACDUFF: Salve o Rei, pois vós o sois. Contemplai onde está posta a cabeça amaldiçoada do usurpador! Agora temos a liberdade de nossos tempos. (...) (SHAKESPEARE: 2002b, 133)

Na cena do filme de Polanski, a cabeça de Macbeth é espetada em uma estaca. Corte. Pessoas apontam para ela e riem. Seus rostos estão meio fora de foco. Corte para a cabeça sendo carregada. A câmera gira e mostra mais cabeças de soldados que riem. Vemos um pedaço de uma janela e de uma bandeira. A cabeça é erguida no alto do castelo. Urros de alegria dos soldados. Portanto, na batalha final, Polanski nos insere na cabeça decepada de Macbeth, e, ao usar o plano³ subjetivo⁴, intensifica nossa identificação com o protagonista. Como analisa Kenneth Rothwell,

A última coisa que Macbeth vê na vida é um giro subjetivo, passando por soldados zombeteiros gritando estridentemente, no trajeto em que sua cabeça é zunida até uma estaca. Só mais tarde percebemos que a câmera subjetiva de Polanski tinha posicionado a nós, o público, *dentro* da cabeça cortada, de maneira que nós também sentimos os espasmos finais de apreensão sensória, a morte nos estertores, *depois* da decapitação. (ROTHWELL: 2000,160).⁵

³ Termo que designa uma “unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (...) [designa] uma unidade fílmica unitária”. (AUMONT: 2001, 230)

⁴ Plano subjetivo “é aquele que materializa imagens mentais de um personagem, (...) vemos o que vê o personagem, do seu ponto de vista.” (VANOYE: 1989, 146-148)

⁵ The last thing that Macbeth sees in his life is a subjective whirl of jeering and catcalling soldiers as his head is swished about on a pole. Only later do we realize that Polanski’s subjective camera has positioned us, the audience, *inside* the severed head, so that we too are experiencing the terminal spasms of sensory apprehension, the death of throes, *after* beheading.

Também para Orson Welles, “o visual é a solução para o que o poético e a música ditam”. O seu “método” não consiste em começar pelo visual e depois achar a poesia e a música e colocá-las no filme. Para ele, o filme é um “poetic médium”, sendo que sua parte visual é chave para a poesia. Um filme não significa nada se ele não torna a poesia possível, afirma. Ele deve sugerir algo,

Porque a poesia deve arrepiar a pele, sugerir coisas, evocar mais do que se vê. O perigo do cinema é que se vê tudo, porque é uma câmera. Então, o que se deve fazer é tentar evocar, encantar, *sugerir coisas que não estão lá de verdade (...)*. (MACBRIDE: 1996,41-42, grifo nosso).⁶

Tal como em seu filme mais famoso, *Cidadão Kane*, o significado de *Rosebud* só se completa para o espectador na última cena do filme, e só a ele é permitido olhar o trenó pegando fogo na mansão de Kane – olhar que é negado, por exemplo, ao jornalista que empreende toda a busca pelo significado da última palavra proferida pelo magnata.

Adaptando Shakespeare, Welles também explora os sentidos do olhar, em uma importante sequência de *Macbeth*. É o momento em que o protagonista entra em conflito com seus desejos mais íntimos, representados pela “adaga imaginária”:

MACBETH: É isto uma adaga que **vejo** diante de mim, o cabo voltado para a minha mão? Vem, deixa-me agarrar-te. Não te tenho, não te **enxergo**, ainda e sempre. Não és **visão** fatal, tão sensível ao toque como **à vista**? Ou és mais que uma adaga imaginada, criação falsa, resultado de um cérebro febril? **Vejo-te** ainda em tua forma palpável quanto esta agora desembainho. Sinalizas o caminho que eu já estava mesmo tomando, e um tal instrumento eu deveria usar. Ou estes meus **olhos** foram feitos de bobos pelos outros sentidos, ou valem por todos os outros. **Vejo-te** ainda. E sobre tua lâmina, e sobre teu punho, gotas de sangue, o que antes não se **enxergava**. (...)” (SHAKESPEARE, 2002b, Ato II, cena I)

É interessante notar como o texto já deixa implícito para o espectador tratar-se de visões do próprio Macbeth, as quais, no fundo, refletem “o caminho que já havia tomado”. Se,

⁶ Because poetry should make your hair stand up on your skin, should suggest things, evoke more than you see. The danger in the cinema is that you see everything, because it’s a camera. So what you have to do is to manage to evoke, to incant, *to raise up things which are not really there (...)*.

como afirmou Welles, Shakespeare teria dado um bom roteirista, é certo que encontramos na descrição da cena uma possibilidade do uso do *plano subjetivo*, justamente o que faz Welles.

A voz “off” de Macbeth revela suas reflexões sobre o ato que está prestes a cometer. Vemos sua figura em plano americano. Há uma fusão. Macbeth vê o boneco que o representa e uma adaga passa diante de seus olhos. Corte. Macbeth reaparece desfocado. A câmera se aproxima dele. Sua mão tenta alcançar a adaga. Corte brusco. Som de vertigem. Violinos, violoncelo. Em “close” ele afirma: “Vejo-te sempre.” Seu olhar se dirige para onde estaria a adaga, em um ângulo que quase se confunde com aquele em que está o espectador. Macbeth olha para sua frente e afirma “Mostre-me o caminho.” Corte. Ele vê o quarto do rei. Fusão. E o rosto de Macbeth reaparece, mais uma vez, desfocado. Ele afirma: “Vejo-te ainda. E sobre tua lâmina, (...) gotas de sangue que antes não enxergava.” Detalhe em seus olhos. Seu rosto na penumbra. “Não há tal coisa”, diz. Barulho vertiginoso. Corte. Fim das visões. Luz

O primeiro dado que chama a atenção na cena é justamente a sucessão de cortes bruscos, de imagens fora de foco, de inserção de sons abruptos e vertiginosos. O uso dessa série de recursos dá ao espectador a dimensão do estado de extrema atribulação em que se encontra o protagonista, além de retoricamente descortinar para o espectador o caráter ficcional do que está sendo mostrado.

Analizando a questão da “batalha” entre palavra e imagem, no caso de *A Tempestade*, quando pensou em adaptar a peça, o maior obstáculo para Paul Mazursky foi justamente a linguagem. “Eu sempre me deparava com a linguagem. Sentia que era a pessoa errada para fazer um filme usando a linguagem de Shakespeare. Achei que seria inacessível ao grande público (...). O que teve o maior apelo para mim foi o enredo. (TAYLOR: 1982, 6-8) Escrito o roteiro, feito a quatro mãos por Mazursky e Leon Capetanos, explica o diretor de fotografia Don MacAlpine,

eu tentei visualizar aquele pequeno lugar remoto [descrito no roteiro] (...) Paul é um diretor cujo maior interesse é o drama, os atores, a história, em seus filmes o visual acaba em segundo lugar. Este filme, por causa de seu escopo e imaginário, precisava de mais ênfase no visual e Paul tinha consciência disso. (TAYLOR: 1982, 13)

No entanto, embora o que tenha motivado de início o diretor tenha sido o enredo, temos o tempo todo no filme uma estética que evidencia o “efeito moldura” do aparato cinematográfico, como na sequência em que, no apartamento de Philip – o Próspero de Mazursky – após um jantar em que sua mulher tenta retomar sua carreira como atriz da

Broadway, em uma peça que é um “misto de *Chorus Line* e *Macbeth*”, cujo produtor é interpretado pelo próprio Paul Mazursky, temos a primeira tempestade do filme.

Após a sua chegada ao apartamento, no meio da festa, em que discute com a esposa e acaba expulsando todos os convidados, ouvimos a primeira trovada. “Vamos, com mais força”, dirige Philip. Corte. A câmera mostra, de cima para baixo, uma clarabóia, na sala do apartamento. “Você é um grosso”, diz-lhe a filha Miranda. Ela sai. Mais um trovão. Philip: “Sim, senhor!”. Ele caminha para a grande janela de sua sala, formada por seis janelas maiores em cima, e seis menores em baixo. Lembra uma grande tela. “Mais uma vez, com sentimento.” Trovão. “Viram só?”. Vira-se. Olha para o gato. Sobe no parapeito da janela. “Mostre-me a mágica”. Trovão. O gato foge. “Close” em Philip. Luz clara, intensa, a janela lembra uma tela branca, agora. Panorâmica do apartamento. Vemos a escada, o piano de cauda onde a mulher cantou há pouco “As time goes by” na festa, e, principalmente, vemos Philip na janela, com os braços meio abertos. Ele segura a viga da janela. Olha para onde estava o gato, seu espectador, e parece olhar também para o espectador real (nós). Corte. Vista do “New York Skyline” sobre a tempestade, com o World Trade Center ao fundo. Nele cai um raio. “Fade in”.

Philip é um arquiteto. Projetou seu apartamento e tem orgulho do projeto. Nessa seqüência, vemos o Philip orquestrador, que quer dirigir não só a vida da família, como até mesmo a tempestade que cai sobre Nova Iorque. A opção de Mazursky em transformar o Duque de Milão de Shakespeare em arquiteto, segundo o produtor Pato Guzman, se deu pelo fato de “estarmos lidando [no filme] com a estética, tanto quanto com qualquer outra coisa”. (TAYLOR: 1982, 39) Inicialmente ele seria um escritor, mas como arquiteto “a estética seria parte de sua vida”, diz.

Realmente, na seqüência em análise vemos o quanto a “estética da moldura” é reforçada: a clarabóia no teto enquadra a família na cozinha; a janela da sala emoldura Philip enquanto este dirige a tempestade – tal como um diretor de cinema, talvez? – e o gato o observa. Todo o tempo Mazursky faz um jogo de metalinguagem que problematiza a questão do olhar, tornando esta janela, que não se encontra “aberta para o mundo”, mas funciona como limite entre ele e Philip, ora tela branca em que um quadro está para ser pintado, ora tela em que um filme será projetado. Trata-se de uma enunciação que não apaga as suas marcas e traz o espectador para dentro da ação – com o seu lugar determinado pelo posicionamento do gato – ao mesmo tempo em que questiona a sua própria condição de

espectador e os limites de seu olhar, metaforizados pela grande janela / moldura da sala de Philip.



Figura 1 – A janela de Phillip: “estética da moldura”



Figura 2 – O apartamento de Phillip

Já Greenaway, além de trabalhar com o que chamamos de “estética da moldura”, também procura problematizar a questão da autoria e do conflito entre palavra e imagem. Um elemento fundamental na sua adaptação de *A Tempestade* são os livros – a começar pelo título original, *Prosperos's Books*. Vemos, na seqüência inicial do filme, livros serem passados de mão em mão, pelos habitantes da ilha, sangue jorrar de seu interior, alguém urinar em suas páginas, ou delas saírem animais, palácios, espelhos, retratos. A problematização da questão da leitura é central nessa adaptação de Greenaway. Sabemos que foi o interesse pelos estudos que fizeram com que Próspero perdesse o poder para seu irmão, Antônio. Conforme ensina Bárbara Heliodora, em toda a obra do dramaturgo há uma preocupação com a *natureza do governante* e como seu comportamento e a forma como exerce seu poder traz conseqüências para o estado e a vida de todos os cidadãos. Desta forma,

(...) Próspero (...) incorre no grave erro, sistematicamente condenado por Shakespeare no governante, de dissociar direitos e deveres. (...) [O] governante precisa não só ocupar seu cargo como também preenchê-lo (...).(HELIODORA:1978, 197)

No entanto, conforme dito pelo protagonista, “nas Artes liberais, sem paralelo; nelas tendo depositado todo o meu interesse e dedicação, o governo deixei para meu irmão e de meu Estado fui ficando estrangeiro, arrebatado e absorto que estava em estudos secretos”. Nota-se, portanto, terem sido os livros que afastaram Próspero do Estado, e, sabedor de seu amor por eles, ao ajudá-lo a fugir de Milão, Gonzalo “supriu-me com volumes de minha própria Biblioteca, os quais eu prezava mais que meu próprio Ducado”. Partindo dessa lacuna apresentada pelo texto, Greenaway compõe os vinte e quatro volumes que dão título ao filme, dentre os quais estariam *O livro da água, O livro dos espelhos, O livro da arquitetura e outra música, O livro das cores, O livro da anatomia, O livro da cosmologia, O livro do amor, Um bestiário de animais do passado, presente e futuro, O livro das utopias, O livro dos viajantes, Ciência das ruínas, O livro do movimento e O livro de mitologias*.

A letra gótica vista deslizando na tela, conseqüentemente, é a de Próspero, “autor” de *A Tempestade*. O texto visto escrito na tela é justamente esse último citado, ou seja, que explicita a relação entre o poder e a palavra, os livros e o poder, e faz referência à biblioteca de Próspero, reconstituída por Greenaway a partir de um quadro de Da Messina que representa São Jerônimo em seu gabinete de estudos.

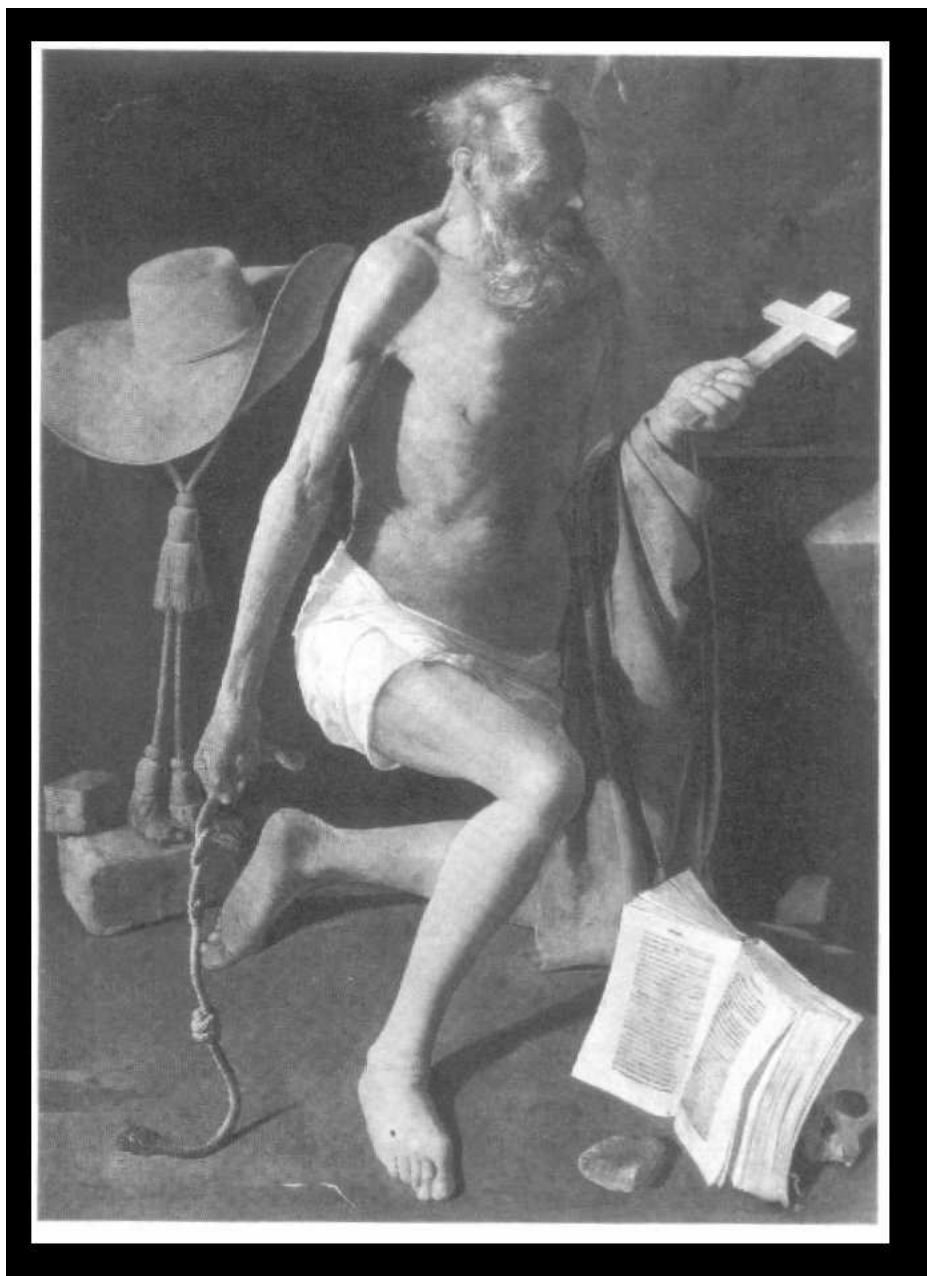


Figura 3 - São Jerônimo, de Georges de la Tour

Aliás, a figura de São Jerônimo foi usada para a composição do personagem de Próspero, como mostra o diretor no roteiro, a partir da representação do santo por vários pintores. Greenaway chega a colocar, lado a lado, não só o gabinete de estudo do santo e o de Próspero, como a representação de seu rosto e a do ator John Gielgud. Conforme Maciel, São Jerônimo é um dos “santos mais interessantes da Igreja Católica”, na medida em que era escritor, “intelectual erudito” e “dono de uma das mais célebres bibliotecas do mundo antigo, que transpôs pela primeira vez para o latim o original do Antigo Testamento”. (MACIEL: 2004, 62). Segundo Maciel, a escolha do santo serve também para o diretor discutir o papel da tradução, da “transcrição” da obra, da autoria.

Adrew Murphy, em seu artigo “The book on screen”, também analisa como o diretor problematiza em *Prospero’s Books* o conceito de textualidade, mostrando que na Renascença o que se entendia como *autoria* difere muito do que entendemos hoje, já que era muito comum a co-autoria nas peças teatrais, assim como a mistura e reciclagem de material derivado de outras fontes – e sabemos que Shakespeare utilizou sem cerimônia enredos de outras peças com textos históricos, mitológicos, filosóficos.

Por isso, o livro/filme de Greenaway abre-se para o espectador, oferecendo-lhe imagens sobrepostas em uma montagem arrojada, dirigindo sua recepção, ao mesmo tempo que o faz experimentar toda uma sorte de construções visuais. “O cinema ainda não alcançou o Cubismo” (MURPHY:2000, p.13), afirmou o diretor certa vez. Sendo ele também um pintor, talvez quisesse com seu filme libertar o espectador de formas de representações sacralizadas, assim como o fez Picasso na pintura:

O LIVRO DOS ESPELHOS

Em tecido de ouro, esse livro tem 80 páginas brilhantes como espelho, algumas opacas, algumas translúcidas, algumas manufaturadas com papel prateado, algumas cobertas com um filme de mercúrio que rolará da página, a não ser que haja cuidado. *Alguns espelhos refletem como será o leitor daqui a um ano*, como seria se fosse uma criança, um monstro ou um amigo. (GREENAWAY, 1991a)

Essa é a descrição do livro feita por Próspero. Nesse jogo de espelhos que o filme propõe, através de uma coleção de discursos, o paradigma tradicional de autoria é discutido na intertextualidade proposta pelo diretor: animais vivos saem de bestiários, Próspero escreve *A Tempestade*, mas tem em seu acervo o primeiro fólio com as “obras completas” de Shakespeare, a tela é invadida pelo texto original que reproduz o diálogo proferido pelos personagens.

Nesse jogo, a montagem polifônica, tão cara a Eisenstein, valoriza uma leitura diacrônica da herança cultural de Próspero, mostrada ao espectador, que se vê refletido em alguns livros, enquanto observa um outro a ser escrito. O filme leva adiante a revolução tecnológica iniciada por Guttemberg, e rediscute o papel da arte na era eletrônica.

Conforme observa Ivana Bentes,

Podemos dizer que o cinema surge em Greenaway como **virtualização de todas as artes** especialmente da pintura, uma espécie de pós-cinema de onde o cineasta-pintor-videasta-instalador olha para trás, para uma herança de 2.500 anos de imagens, pintadas, desenhadas, fotografadas, esgrafiadas e decalcadas, encontrando no cinema e nas novas tecnologias *não uma ruptura com o que foi feito, mas uma linha de continuidade*. Esse olho estruturador e enciclopédico se sobrepõe a qualquer desejo narrativo. (BENTES: 2004,17, segundo grifo nosso)

Realmente, a obra de Greenaway é diferente da filmografia de outros cineastas porque, dentre outros aspectos, uma de suas preocupações primordiais como diretor é não usar o cinema como “uma desculpa para ilustrar a literatura”. Ao mesmo tempo, ao fazer um cinema “enciclopédico”, como diz Esther Maciel, o diretor, através da catalogação de diversos referentes da literatura, da pintura, e das imagens em geral, faz, em *A Última Tempestade*, “do novo tecnológico uma via de diálogo com a tradição, ali representada por Shakespeare e o imaginário cultural da passagem do Renascimento ao Barroco”. (MACIEL: 2004, 33)

Tal como descreveu Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, o cineasta propõe uma leitura contemporânea de um cânone literário, usando as mais modernas tecnologias, não deixando de resgatar, no passado, todo um imaginário que formou esse olhar contemporâneo do espectador:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, à escolha, um de cada vez ou todos juntos, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE :1991, 552)⁷

Ao reproduzir na fotografia do filme a luz de interiores da pintura holandesa do século XVII, o cineasta ressignifica esse tipo de iluminação, trabalhando-a com a nova arte do

⁷ Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.

cinema. Rer Shakespeare é, também, para Greenaway, discutir a forma como o espectador dá sentido a esse conjunto de imagens que lhe é apresentado. Ao deslocar a arquitetura de Michelangelo para a contemporaneidade, como o faz na biblioteca de Próspero, cópia de projeto do pintor italiano em Florença, por exemplo, e ao dividir o roteiro em três partes, passado, presente e futuro, o cineasta claramente dialoga com nossa herança cultural, ao mesmo tempo em que propõe novas formas de representação do texto shakespeariano.

Essas formas de representação não escondem o seu caráter artificial. Por essa razão, Greenaway retoma a célebre discussão, originária da própria arte cinematográfica, acerca do caráter realista ou não da reprodução fílmica:

Como o palco elizabetano, as artes contemporâneas da produção de imagens digitais e da animação gerada por computador confundem a margem entre representação e criação comum, entre formas lícitas e ilícitas de empreendimento artístico (...), que (...) visam a emular ou suplantar o mundo natural e seus modos de reprodução de si mesmo. (DONALDSON: 1997,171)⁸

Um dos inventores da fotografia, Daguerre, acreditava que aquele instrumento não servia apenas para desenhar a natureza, mas via a foto como um “processo físico-químico que daria à natureza a capacidade de se auto-reproduzir.” (DONALDSON: 1997, 172). Assim, a imagem digital, usada por Greenaway no filme, estaria muito próxima da fotografia como esforço de reprodução do mundo. Ao mesmo tempo, porém, por mais realista que ela possa ser, a artificialidade do filme permanece nas sobreposições de camadas de imagens feitas pelo diretor, e no fato de nenhum personagem falar, a não ser Próspero, que “recita” todas as falas. Ele é o “mestre-dramaturgo”, que tudo controla, mas no final a tudo renuncia, aparentemente.

Ainda na seqüência inicial do filme, Próspero vê seu reflexo num espelho, carregado por dois moradores da ilha, em diagonal, pela piscina. Dois “Prósperos” se entrecruzam, um que escreve o livro, e o outro criado por Shakespeare. Greenaway comenta no roteiro o uso do espelho nessa seqüência, “quando a câmera se afasta para ver Próspero olhando (staring) a sua imagem refletida no espelho”:

⁸ Like the Elizabethan stage, the contemporary arts of digital image-making and computer enhanced animation trouble the margin between representation and ordinary creation, between licit and illicit forms of artistic endeavor (...) which (...) aims at rivalling or supplanting the natural world and its modes of reproducing itself.

(...) Nós, na condição de público, compreendendo como é feito[o artifício no cinema] – apesar de Próspero só conseguir realizar sua imaginação em um espelho – nos tornando, nós, o público, parte interessada em um mundo maior e mais mágico do que ele é. Uma oportunidade *para demonstrar, ao mesmo tempo, o ilusionismo e o ardil do cinema*. (GREENAWAY: 1991b,49, grifo nosso)⁹

Essa é uma das idéias centrais do cineasta em sua obra e, particularmente, em *Prospero's Books*: iludir o espectador com artifícios visuais, ao mesmo tempo em que o faz consciente da artificialidade do meio. O barco de brinquedo que provoca uma tempestade “real”; o ato de vestir e despir Próspero sua capa, na qual o mundo se encontra estampado; o entrecruzar de personagens e “autor” em uma mesma cena; tudo isso são formas de o diretor desconstruir o olhar de um espectador acostumado a um cinema que esconde suas marcas narrativas, sua artificialidade, seu caráter ilusionista.

As imagens do menino que escorrega em um enorme livro, do barco de brinquedo, do balanço em que Ariel paira por sobre a piscina, recuperam o caráter lúdico da experiência cinematográfica e literária, diminuindo as fronteiras entre o autor que tudo controla e a passividade do espectador / leitor, fazendo da interação com a obra um ato físico, e, do livro, literalmente, um brinquedo.

Portanto, após dialogarmos com as formas de abordagem dos textos literários empreendidas pelos cineastas ora analisados, podemos afirmar que os quatro têm em comum uma preocupação em problematizar a questão do olhar cinematográfico – ora trazendo o espectador para dentro da cena, ora exigindo sua contribuição na apreensão das imagens, mas sempre reforçando o aparato da narrativa fílmica.

Se, como afirma Gardies, o texto é um “reservatório de instruções” ou uma “partitura”, como mostra Iser, adaptá-los é nada mais do que lê-los criticamente, preencher suas lacunas, “visualizá-los”, atualizando em imagens aquilo que as palavras já deixaram como estrutura.

⁹ (...) [W]e – as audience – comprehending how it [this sort of artifice] is done – as though Prospero can only realise his imagination in a mirror – making us, the audience privy to a grater, more magical world than he is. An opportunity *to demonstrate the cinema's illusionism and artifice at the same time*.

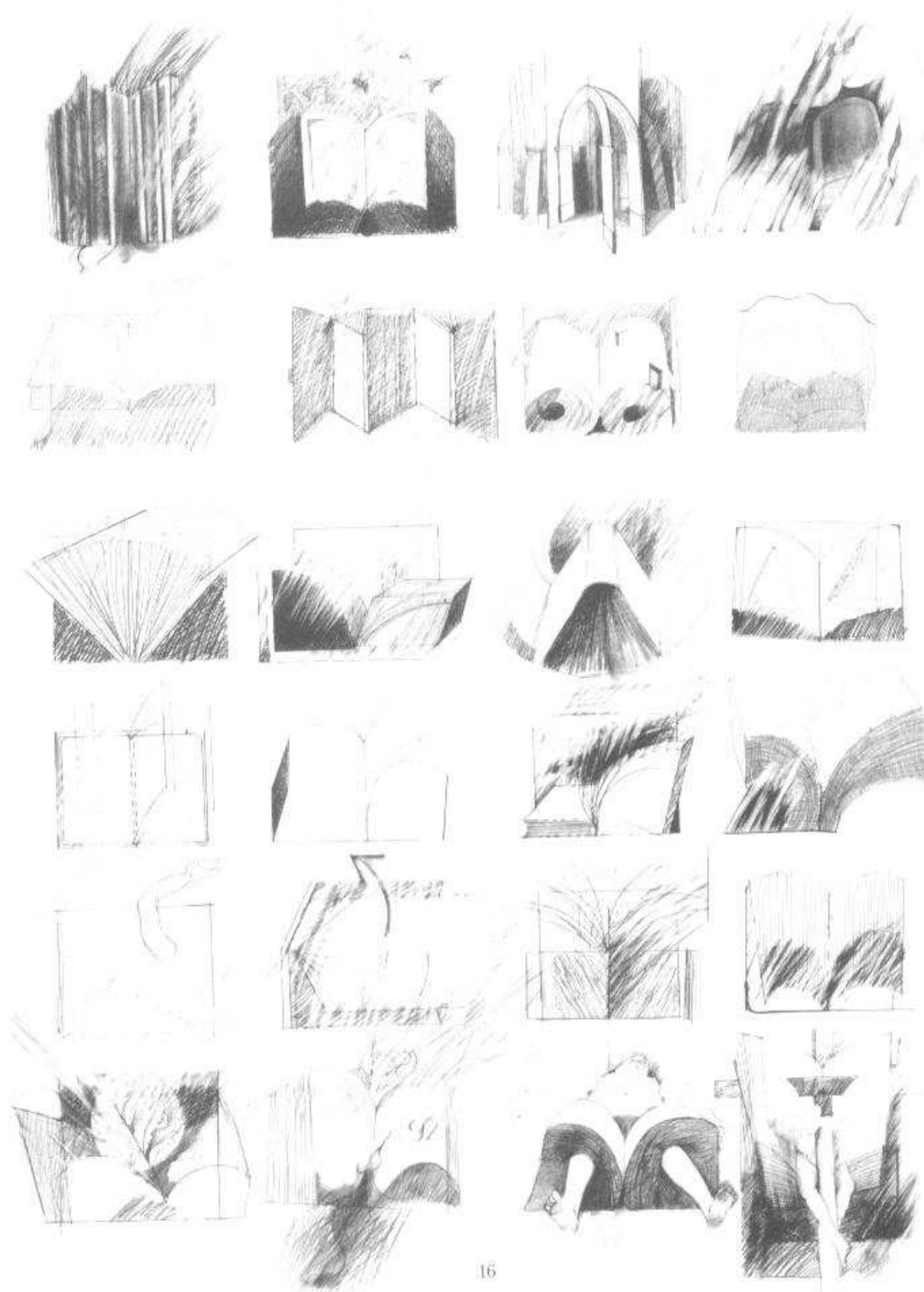


Figura 4 – O livro na tela

CAPÍTULO 3: LEITURAS DE SHAKESPEARE NO CINEMA

Shakespeare would have made a great movie writer.

Orson Welles

Partindo do conceito, formulado por Iser, de que o texto literário é uma “partitura” que leva os leitores a atualizar sua estrutura, e que a adaptação cinematográfica é uma releitura crítica do texto-fonte, os quatro filmes analisados neste trabalho são fiéis às características essenciais do texto shakespeareano: a explicitação do ficcional e a convocação do espectador na construção de sentido da peça.

Dessa forma, gostaríamos de usar, como ferramenta em nossas análises, a relação entre os olhares do espectador, do pintor e da figura representada, tal como foi conceituada por Michel Foucault em sua reflexão sobre o quadro *As Meninas*, de Velásquez, um precursor, de certa forma, da quebra do ficcional. Para o filósofo, “o olhar soberano do pintor” comanda o olhar do espectador. O pintor espanhol, através de um jogo de *espelhos*, em que pinta a si mesmo num instante de pausa, entre o “visível e o invisível”, coloca o espectador “no campo do olhar”, obrigando-o a “entrar no quadro”:

O pintor olha (...). Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. (...) Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro. (FOUCAULT: 1999, 4,5)

Ora, segundo Iser, o autor do texto literário deixa lacunas na obra a serem preenchidas pelo leitor. O preenchimento, no entanto, não é totalmente livre, na medida em que, muito

embora haja esses “elementos de indeterminação”, o leitor não pode escolher livremente esse ponto de vista, “pois ele resulta da perspectiva interna do texto” (ISER:1996, 74).

Da mesma forma, no cinema, o posicionamento da câmera, por exemplo, e todas as marcas do discurso cinematográfico são instrumentos de que o diretor se utiliza para dirigir a construção do sentido por parte do espectador. Segundo Iser, a imagem, tanto quanto a “discursividade”, são “duas apreensões do mundo” e, prossegue, “se o sentido do texto ficcional tem um caráter de imagem”, é na relação entre sujeito e objeto que o sentido se dá: “O sentido é o objeto, a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência”. (ISER: 1996, 33)

Portanto, tanto na apreensão das imagens – como na pintura – quanto na das palavras, há, por parte daquele que observa / lê, uma produção ativa, já prevista pelo criador da obra. Conforme explica Lucia Teixeira,

O olhar que procura, para além de uma primeira percepção fixada essencialmente na visão do conjunto de formas e cores, jogo de relações entre técnicas e efeitos, ou aquilo que poderíamos chamar de sintaxe da pintura, deverá percorrer, pelo avesso, o roteiro do criador. Relativizando a cor das cores pela sua harmonização na tela ou simulando efeitos de luz e sombras nas dobras das imagens e no apagamento ou reforço de camadas cromáticas, aquele que pinta *desafia aquele que contempla ao revelar um significado que está além da percepção imediata*, esta sendo apenas a primeira pista para a revelação das operações mentais geradoras do processo de criação.

Também na relação do texto, por sobre o suporte da estrutura fundamental e o esboço desenhado pelas seqüências narrativas, há uma camada pictórica discursiva, em que o mesmo jogo sintático de relações entre técnicas e efeitos deverá ser desvendado por um *espectador aqui transfigurado em leitor* que rejeita a percepção imediata de uma primeira leitura porque pretende revelar as operações mentais geradoras desse outro e novo processo de criação. (..) (TEIXEIRA: 1996,90-91, grifos nossos)

No caso dos filmes aqui analisados, os quatro diretores procuraram desconstruir o olhar do espectador, provocá-lo, explicitá-lo, ao mesmo tempo em que puseram em discussão as categorias de autoria e autor, de recepção da obra e de construção de sentido dadas às imagens / palavras que a constituem. Dessa forma, uma vez que o significado, tanto da imagem quanto do texto, é o produto da interação entre seu produtor e seu receptor, pretendemos, neste trabalho, contribuir para a reflexão a respeito dos mecanismos a partir dos quais esse processo se estabelece, e de como dramaturgos e cineastas, ao romperem com o ilusionismo moralista, efetivamente trazem para dentro da obra aquilo que irá produzir seu sentido.

A escolha dos quatro filmes - o *Macbeth* de Orson Wells (1948) e o de Roman Polanski (1971), *Tempest* (Tempestade), de Paul Mazursky (1982) e *Prospero's Books* (A Última Tempestade), de Peter Greenaway (1991) - foi feita procurando privilegiar os diretores que fossem representativos na história do cinema, por suas inovações na linguagem, e também que sintetizassem, de alguma forma, a estética de seu momento histórico.

Antes da análise dos filmes, propomos uma discussão dos elementos mais relevantes, no nosso entender, de *Macbeth* e *A Tempestade*, e também a contextualização de ambas no seu momento histórico, e sua representatividade no cânone shakespeariano, como um todo.

Optamos por fazer a análise em ordem cronológica, seguindo o ano de produção dos filmes, porque acreditamos que assim teremos uma melhor visão de como cada época leu o texto shakespeariano, e de como o *horizonte de expectativa*, no qual estavam inseridas, nos permite analisar também as reações do público da época, assim como o juízo da crítica. As citações do texto original são do *William Shakespeare - The Complete Works*, publicado pela The Oxford Shakespeare em 1989, e as em português são da tradução de Beatriz Viégas-Farias, editada pela L&PM em 2002.

3.1. O MACBETH DE SHAKESPEARE

Macbeth conta a história de um nobre escocês que um dia, vindo, em companhia de um general, Banquo, de uma batalha vitoriosa contra uma revolta chefiada por Macdonald e pelo Barão de Cawdor encontra, em uma charneca, três bruxas que o saúdam como Barão de Glamis (seu título no momento), Barão de Cawdor e futuro rei. As bruxas logo desaparecem, mas Macbeth fica intrigado com as palavras ouvidas.

Por outro lado, a morte do traidor Cawdor levará o rei Duncan a dar este título a Macbeth, e isso o faz acreditar na possibilidade de também tornar-se rei. Duncan resolve pernoitar no castelo de seu primo, o fiel recém-nomeado Barão de Cawdor, cuja esposa, Lady Macbeth, não escondendo o quanto a profecia das bruxas estimulava ainda mais seus desejos escondidos, vê na estada do rei a chance ideal para matá-lo.

Apesar de todas as relutâncias do marido, Lady Macbeth o convence a prosseguir com o plano de matar o rei, com punhais, enquanto dormia. Macbeth, no entanto, após executar o

plano, traz a arma do crime consigo, o que causa grande abalo na esposa, diante da possibilidade de serem descobertos. Ele confessa não ter coragem de voltar ao local do crime, levando Lady Macbeth a entrar no aposento e jogar os punhais perto dos lacaios, junto com um pouco de sangue do morto.

Tendo cometido o primeiro assassinato, Macbeth, a partir de então, será atormentado pelo ato praticado, ao mesmo tempo em que, para se manter no poder, será forçado, por sua ambição, a repeti-lo sucessivas vezes, fato que o levará a ser considerado um tirano sanguinário. Por isso, o filho mais velho do rei, Malcolm, une-se ao nobre Macduff, para juntos enfrentarem Macbeth em seu próprio castelo de Dunsinane, onde este é morto pelas mãos de Macduff.

Shakespeare inspirou-se, para escrever a peça, nas *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed, publicadas em 1557, das quais misturou dois capítulos, o que narra a morte do rei Duff (967 AD) e aquele que versa sobre o assassinato do rei Duncan por Macbeth, e seu reinado em seguida (1040-1057 AD). Holinshed narra que o rei Duff ordenou a execução de bruxas após suspeitar que elas conspiravam contra ele, mas acabou sendo assassinado por Donwald, em cujo castelo pernoitou. O crime também foi cometido à noite e Donwald, após ter sido instigado pela esposa, subornou quatro lacaios para que cortassem a garganta do rei e carregassem seus corpos para o mato. Durante seis meses após o assassinato do rei, o céu ficou constantemente carregado, impedindo o sol de aparecer de dia, e a lua à noite, e houve tempestades tão freqüentes que as “pessoas viviam em constante medo” (HOLINSLED:1998, 104).

No capítulo referido ao reinado de Macbeth, o historiador relata que, após uma batalha contra o rei da Noruega, ele e seu amigo Banquo, quando estavam a caminho de Forres, para se encontrarem com o rei Duncan, foram saudados por “três mulheres vestidas de forma estranha e selvagem” (HOLINSLED, idem, p. 105). De início, os dois fizeram pouco caso delas, mas mais tarde concordaram que elas deveriam ser “deusas do destino” ou “fadas, imbuídas do conhecimento da profecia”.

De acordo com as crônicas, Macbeth, por dez anos, foi um bom rei, apesar de sua consciência culposa e do medo de receber o mesmo tratamento dado a Duncan. No entanto, a profecia dizia que os filhos de Banquo herdariam o reino, o que o fez preparar um jantar para pai e filho e contratar dois assassinos para fazer-lhes uma emboscada e esfaqueá-los. No entanto, Fleance conseguiu escapar. Após a morte de Banquo nada prosperou no reino de Macbeth, morto e degolado por Macduff, que entregou a Malcolm sua cabeça em uma estaca.

Assim, Shakespeare compôs seu personagem juntando características de Donwald e de Macbeth, e suprimindo os aspectos favoráveis de seus primeiros anos de reinado, que estão presentes nas crônicas de Holinshed. É importante ressaltar que a peça é uma das mais curtas de seu cânone, ainda mais em se tratando de uma tragédia. Ela foi provavelmente escrita em 1606/ 1607, quase no final do período denominado “das célebres tragédias” (STEVENS: 1988, 25), que engloba *Hamlet* (1599-1601) e *Otelo* (1603-1604), e *Rei Lear* (1605-1606).

Acredita-se que ela tenha sido escrita para “agradar” a Jaime I, o rei sucessor de Elizabeth I, e de quem Banquo era ascendente. Aliado a isso, o rei que

era muito louvado por seu conhecimento, tinha, antes de sua chegada à Inglaterra, não só examinado pessoalmente uma mulher acusada de feitiçaria, como também feito um relato formal das práticas e ilusões de espíritos malignos, os pactos das bruxas, as cerimônias usadas por elas, a maneira de detectá-las e a justiça de puni-las, em seu diálogo da *Daemologie*, escrito no dialeto escocês e publicado em Edimburgo. Esse livro foi, logo depois de sua subida ao trono, reimpresso em Londres, e, como a maneira mais fácil de cair nas graças do Rei Jaime era elogiar suas especulações, o sistema da *Daemologie* foi imediatamente adotado por todos que desejassem algum cargo honorífico ou não perdê-lo. Assim, a doutrina da feitiçaria foi inculcada de forma muito poderosa (...).(JOHNSON, 1998, p. 123)¹⁰

Fora isso, Jaime I era descendente direto de Banquo, o que dá à peça um tom de “homenagem” ao rei e ao mesmo tempo trata-se de um assunto muito caro ao público da época, a bruxaria.

Um dos aspectos mais fascinantes de *Macbeth* é o de apresentar a dualidade do ser humano, o “herói cindido em si mesmo”, seu próprio antagonista, como define Heliodora, “aquele que carrega em si o bem e o mal de cujo conflito nascerá a tragédia” (HELIODORA:

¹⁰ was much celebrated for his knowledge, had, before his arrival in England, not only examined in person a woman accused of witchcraft but had given a formal account of the practices and illusions of evil spirits, the compacts of witches, the ceremonies used by them, the manner of detecting them, and the justice of punishing them, in his dialogue of *Daemolologie*, written in the Scottish dialect, and published at Edinburgh. This book was, soon after his accession, reprinted in London, and as the ready way to gain King James' favour was to flatter his speculations, the system of *Daemolologie* was immediately adopted by all who desired either to gain preferment or not to lose it. Thus the doctrine of witchcraft was very powerfully inculcated (...).

2001, 117). A consciência do mal torna o personagem mais trágico e, ao mesmo tempo, para nós, espectadores, mais humano: somos levados a nos identificar com sua duplicidade e suas fraquezas.

Orson Welles uma vez afirmou que um dos motivos pelos quais se sentia estimulado a filmar Shakespeare era porque o dramaturgo, assim como ele, “se recusa a julgar seus personagens” (McBRIDE:1996,112). Curiosamente esse é um traço que Deleuze vê na obra do próprio cineasta, e , por sua vez, é encontrado em *Macbeth*:

Existe um nietzscheísmo de Welles, como se Welles voltasse aos pontos principais da crítica da verdade em Nietzsche: o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, inevocável, e, se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhas forças motrizes, como se escondesse um outro homem dentro dele, uma vingança (...).(DELEUZE:1985,179)¹¹

Como é um ser dividido, encontramos no personagem um embate entre luz e sombras, Apolo e Dioniso; uma luta interior travada pelo personagem ao longo da peça entre a razão que o faz consciente do mal e o ímpeto e desejo de praticá-lo. A afirmação de Deleuze de que o “mundo verdadeiro” não existe se aplica a *Macbeth*. A peça tem uma abertura das mais desconcertantes do cânone shakespereano, na medida em que instaura o espectador em uma atmosfera emblemática e dúbia já na primeira cena do primeiro ato:

O belo é podre, o podre belo sabe ser;

Ambos pairam na cerração e na imundície do ar. (SHAKESPEARE:2002b,7, Ato I, cena I)¹²

O espectador é convidado a penetrar num mundo dúbio, nebuloso e imundo. A névoa é o “símbolo do indeterminado”, “do período transitório”, “mescla de água e fogo”, daquilo que “precede revelações importantes” (CHEVALIER:2005,634), e essa atmosfera de indeterminação estará presente tanto, como veremos, na abertura do filme de Welles, em que a névoa é um dos símbolos-síntese da obra, como na de Polanski, num cenário que funciona

¹¹ Il ya a un nietzschéisme de Welles, comme si Welles repassait par les points principaux de la critique de la vérité chez Nietzsche: le “monde vrai” n’existe pas, et, s’il existait, serait inaccessible, inévocable, et, s’il était évocable, serait inutile, superflu. Le monde vrai suppose un “homme véridique”, un homme qui veut la vérité, mais un tel homme a d’étranges mobiles, comme s’il cachait un autre homme en lui, une vengeance (...).

¹² Fair is foul, and foul is fair,

Hover through the fog and filthy air.

como um “espaço marginal, uma transição liminar, que é ambigualmente mar e terra, e onde o infame e o justo podem ser indistinguíveis” (HOLLAND: 2004, 373)¹³:

MACBETH: (...) A que horas da noite estamos?

LADY MACBETH: Naquela hora em que luta a noite com o amanhecer, sem que se saiba qual está levando vantagem. (SHAKESPEARE:2002b,76, Ato III, cena IV)¹⁴

Em *Macbeth*, mergulhamos no mistério e no sobrenatural, somos levados a desconfiar de que as coisas nem sempre são aquilo que parecem ser. Ao dar vazão a seus instintos, Macbeth, apesar de quase levar a Escócia ao caos completo e à total escuridão, mostra-se por inteiro à platéia: dual, fragmentado, contraditório. Para Donald Stauffer (1966) , todo o conflito moral em *Macbeth* se dá na mente do personagem principal – ele é ao mesmo tempo o criminoso e o seu próprio executor. O vilão é o herói, e a ordem moral, de caráter social, não escapa à sua consciência individual. Não há um antagonista na peça, a não ser a dupla natureza de Macbeth. O casal reflete um mundo que, como eles, não é nem bom nem mau: o que os torna trágicos é o juízo do mal que habita dentro deles e a ousadia de pôr em prática seus desejos mais sombrios:

Macbeth (à parte): (...) Estrelas, escondam o seu brilho,

Não permitam que a luz veja meus mais profundos e escuros desejos (...) (SHAKESPEARE: 2002b, 22, Ato I, cena IV)¹⁵

Nesse sentido, como mostra Kott, “Macbeth define-se pela negação. (...) “Ser” possui para Macbeth uma significação múltipla, ou pelo menos dupla; é uma contradição constante, dilacerada entre a existência e a essência” (KOTT: 2003, 98):

¹³ “marginal space, a liminal transition that is the ambiguously sea and land and where foul and fair might be indistinguishable” (HOLLAND: 2004, 373):

¹⁴ MACBETH:(...) What is the night?

LADY MACBETH: Almost at odds with morning, which is which.

¹⁵ MACBETH: (...) Stars, hide your fires,

Let not light see my black and deep desires (...).

MACBETH: **Duas verdades foram ditas**, como alegre Prólogo ao prometido imperioso. (...) Essa sedutora, sobrenatural proposta não pode ser maléfica; não pode ser decente. (...) E se for maléfica? (...) E se for decente? Por que me rendo a tal sugestão, cuja horrível imagem descabela-me e incita meu coração sereno a escoicear minhas costelas, contra os costumes da Natureza? Os temores do presente são menores que as horríveis **figuras da imaginação**. Meu pensamento, este que em si acolhe um assassinio não mais que fantasioso, sacode de tal maneira o reino de minha condição humana e única, que **toda ação fica asfixiada em conjecturas**, e nada mais existe, a não ser o que não existe. (SHAKESPEARE: 2002b, 18, Ato I, cena III, grifos nossos)¹⁶

O dilaceramento de Macbeth é também fruto de sua imaginação. Temos, na citação acima, um encadeamento entre *palavra*, *imagem/ imaginação* e *ação*. A palavra sugere, sugere imagens as quais, por mais terríveis que se configurem, vão ao encontro do desejo, mas, devido à consciência, asfixiam-se em conjecturas, ou, como analisa Hamlet, “a reflexão faz de todos nós covardes”. O presente no qual se encontra o protagonista é, como afirma Kermode (2000: 203), “o longo íterim entre pensamento e ação”, e a linguagem com a qual Macbeth se expressa representa a lacuna ainda existente entre o pensar e o agir.

As palavras sedutoras proferidas pelas bruxas estão, por sua vez, imersas na ambigüidade, formando um “discurso imperfeito a ser completado” (KERMODE: 2000, 205):

(...)

TERCEIRA BRUXA: Salve Macbeth, aquele que no futuro será Rei. (...)

¹⁶ Two truths are told
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme. (...)
This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good. If ill, (...)
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smothered in surmise, and nothing is
But what is not.

PRIMEIRA BRUXA: [para Banquo] Menos importante que Macbeth, e mais poderoso.

SEGUNDA BRUXA: Menos feliz e, no entanto, muito mais feliz.

TERCEIRA BRUXA: Filhos teus serão reis, embora tu não o sejas. Assim sendo ... Salve, Macbeth! E salve, Banquo!

(...)

MACBETH: Fiquem, vocês que se pronunciam de modo tão imperfeito. Digam-me mais (...). (SHAKESPEARE: 2002b, 14-15, AtoI, cena I)¹⁷

No entanto, segundo Garber, as bruxas dizem ao protagonista o que ele “já havia pensado” : elas existem para serem interpretadas, e, num mundo duplo onde tudo é equívoco, espelham/ refletem “o próprio apetite de Macbeth, a realização de seu próprio desejo incensurado (...) Sua mente já está em condições de receber as bruxas e sua mensagem tentadora.” (GARBER: 2004, 700)¹⁸

Um outro traço importante da peça é o fato de, mesmo sendo uma das mais violentas e sangrentas escritas por Shakespeare, nós, espectadores, percebemos Macbeth de forma mais humana do que Ricardo III, por exemplo, em razão de sua visão nihilista do mundo. Como aponta GARBER (2004, 722), “a percepção desesperadora, por parte de Macbeth, do nihilismo no mundo ao seu redor é, ironicamente, uma coisa que mostra a ele o quanto é profundamente humano”¹⁹:

¹⁷ (...)

THIRD WITCH: All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter! (...)

FIRST WITCH: Lesser than Macbeth, and greater.

SECOND WITCH: Not so happy, yet much happier.

THIRD WITCH: Thou shalt get kings, though thou be none.

So all hail, Macbeth and Banquo! (...)

MACBETH: Stay, you imperfect speakers, tell me more.

¹⁸ his [Macbeth's] own appetite, his own uncensored wish fulfillment (...) His mind is already in condition to receive the witches and their tempting message.

¹⁹ “Macbeth's despairing perception of nihilism in the world around him is, ironically, one thing that shows him to be profoundly human”.

MACBETH: (...) Começo a me sentir cansado deste sol, e gostaria que estivesse agora desfeito o estado das coisas. – Toque o sino do alarme! Que o vento sopre, que apareça a destruição. Pelo menos a morte nos encontrará envergando nossas armaduras.” (SHAKESPEARE: 2002b, Ato 5, cena 5, 126).²⁰

SAYTON: A Rainha, meu Senhor, está morta.

MACBETH: Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. (...) Apaga-te, **apaga-te, chama breve!** A vida não passa de **uma sombra que caminha**, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. (SHAKESPEARE: 2002b, 124, Ato V, cena V, grifos nossos)²¹

Vemos em Macbeth o que Deleuze chama de “l’homme malade de lui-même”, o “anti-homme véridique”, aquele que não julga a vida do ponto de vista de valores que se pretendem superiores, mas sim “do ponto de vista da doença, de sua degenerescência e de seu esgotamento”²². Nesse sentido, o olhar entra como peça-chave no processo de revelação da própria identidade e dos desejos ocultos do protagonista; e o *espelho*, elemento-síntese desse processo:

[Inicia-se uma pantomima de oito reis que se mostram em seqüência, sendo que Banquo vem por último, com um espelho na mão.]

²⁰ SEYTON: The Queen, my lord, is dead.

MACBETH: She should have died hereafter. (...)

(...)Out, out, brief candle.

Life’s but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.

²¹ SEYTON: The Queen, my lord, is dead.

MACBETH: She should have died hereafter. (...)

(...)Out, out, brief candle.

Life’s but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.

²² “du point de vue de sa maladie, de sa dégénérescence et de son épuisement”.

MACBETH: Tu te pareces demais com o fantasma de Banquo. Some-te, vai lá para baixo! Tua coroa queima-me os olhos. E quanto à tua aparência, tu, outra fronte de ouro cingida, é igual à primeira. (...) Recuso-me a ver mais. E, mesmo assim, aparece-me um oitavo, carregando um espelho, bola de cristal que me revela muito mais. (...) Visão mais medonha! (...) (SHAKESPEARE: 2002b, 90, Ato IV, cena I, 90)²³

Assim como em *A Tempestade*, onde Miranda, filha de Próspero, exerce o papel de espectadora ficcional, espelho de nós mesmos, espectadores reais, em *Macbeth* há também uma explicitação da ficcionalidade, a “invocação da literatura como signo” (STAM: 1981, 21), e a determinação do nosso lugar na troca de olhares. Conforme mostra Garber (2004: 719),

“Banquo, último rei a portar um espelho e um espelho mágico, traz o espetáculo até a platéia, refletindo o rosto do Rei James, como sucessor direto do sangue de Banquo. Esse truque do espelho funciona como uma certa “orgia” visual, que une os atores no palco e fora dele.”²⁴

²³ *A show of eight kings, the last with a glass in his hand; and Banquo.*

MACBETH: Thou art too like the spirit of Banquo. Down!

Thy crown does sear mine eyeballs. And thy hair,

Thou other gold-bound brow, is like the first.

A third is like the former. (...)

(...) I'll see no more –

And yet the eighth appears, who bears a glass

Which shows me many more. (...)

Horrible sight!

²⁴ “Banquo, the last king carrying a mirror or a magic glass, brings the spectacle out to the audience, reflecting the face of King James as the lineal successor of Banquo’s blood. This mirror trick performs a kind of visual “revels”, uniting onstage and offstage performers.”

3.1.2 O MACBETH DE ORSON WELLES

O filme foi realizado logo após a fracassada tentativa do diretor de retomar seu prestígio em Hollywood, com *A Dama do Cine Xangai*. Por essa razão, Welles veio com um plano de fazer algo “barato, eficiente”, e que ainda assim tivesse uma “distinção artística” (McBRIDE:1996, 114). Com o orçamento de um filme B, o diretor levou o elenco para o *Utah Centennial Festival*, em Salt Lake City, e apresentou *Macbeth* no teatro durante três dias. Em seguida, foi para Hollywood, onde ensaiou com o elenco por mais duas semanas e, em junho e julho, filmou a peça, num total de 23 dias de filmagem. O filme é considerado, pelo crítico Anthony Davies, um *turning point* no desenvolvimento das adaptações de Shakespeare, ao assegurar o cinema como uma arte autônoma, com ênfase na concepção espacial, o que agradou bastante à crítica francesa.

Analisar o horizonte de expectativa sob o qual *Macbeth* foi criada nos permite, como diz Jauss, “que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta, e descobrir, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido tal obra” (JAUSS:1994,35). É curioso notar que tanto o *Hamlet* de Olivier quanto o *Macbeth* de Welles foram feitos no mesmo ano – 1948 – e que, enquanto o primeiro ganhou o Oscar de melhor filme e direção para Olivier e foi aclamado em Veneza, o segundo foi recusado para a seleção oficial do mesmo festival, e, paradoxalmente, aclamado pelos franceses, entre eles Jean Cocteau, que o considerou um “*film maudit*”, que deixa o espectador “surdo e cego” (McBRIDE: 1996,115). Para o crítico Rothwell, o estilo de Welles seria mais “dionisíaco”, se comparado, por exemplo, ao “apolíneo” Laurence Olivier (ROTHWELL: 2000, 72), que, apesar de europeu, fez um *Hamlet* bastante linear e “racional”.

O juízo da crítica em relação ao filme, inclusive, mostra bem o estranhamento que a obra provocou. A maioria dos críticos concorda que o filme é, de forma indisfarçável, não naturalista, levando-se em conta os cenários de papelão aproveitados da montagem teatral, e a decisão de Welles de pôr todo o elenco falando com o “Scottish burr”, o sotaque tipicamente escocês, que por si só já causaria estranhamento até mesmo em platéias na Inglaterra.

Rothwell acredita que a performance de Welles como Macbeth, com sua “voz hipnótica e presença arrebatadora”, ofusca a dos outros atores, e que sua visão da personagem é “sem nuances”. O diretor não leva em consideração as sutilezas do texto e os solilóquios

são mais “declamatórios que meditativos” (ROTHWELL: 2000, 74). Na sua visão, o filme oscila entre o “sublime e o ridículo”. Para ele, a influência que Welles sofreu do rádio e do teatro, aliadas à sua opção por pré-gravar as falas dos atores, resultou em uma “decomposição no diálogo que nunca entra em sincronia com o corpo dos atores”.

No entanto, o crítico reconhece que a câmera de Welles é ousada e que sua montagem é “brilhante”. O uso do *chiaroscuro*, tão caro ao expressionismo alemão, assim como uma montagem inspirada no *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein, contribuem para a sua “gramática cinematográfica”, e, apesar de tudo, o diretor persistiu em sua busca épica, em não “levantar nenhum véu que obscurecesse a verdade sobre os outros e até sobre si mesmo”. (ROTHWELL, op. cit. p. 78)

Já para o crítico Anthony Davies, o filme tem o poder da “visão de um sonho” e, enquanto o castelo de Elsinore no *Hamlet* de Olivier poderia ser “acomodado nas convenções dramáticas do espectador”, a Dunsinane de Welles é uma “externalização psicológica mais complexa”. Em seu filme não há “lugares familiares” e a espacialidade do cenário contribui para uma sensação de “desorientação”, sugerindo um “organismo instável”, a-histórico e amoral que, como notou André Bazin, “dissolve a tradicional distinção entre culpado e inocente”. (DAVIES: 1994, 89)

O fato de alguns personagens serem mostrados em silhueta ou perfil, dando somente um esboço de sua forma total, contribui para que o espectador seja “envolvido como participante no empenho de clarear as identificações, e de ver mais o todo complexo dos organismos vivos e da matéria inerte”:

Como uma adaptação, demanda o engajamento do espectador de uma forma muito diferente dos filmes shakespearianos de Olivier, pois o vigor e o ritmo da montagem de Wells e sua *recusa em identificar ou familiarizar o lugar no filme impõe ao espectador a necessidade de fazer conexões*. (DAVIES: 1994, 97, grifo nosso)²⁵

²⁵ As an adaptation it demands the viewer's engagement in a way very different from Olivier's Shakespearean films, for the vigour and pace of Wells montage and his *refusal to identify or familiarize place in the film imposes upon the viewer the need to make connections*.

Da mesma forma que Shakespeare precisava que seu público construísse com sua imaginação “suas falhas”, ao transpô-las para o cinema, Welles também suscita no espectador sua participação, pela própria essência da imagem, assim conceituada por Iser:

A imagem é (...) a categoria básica de representação. *Ela se refere ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença.* Mas a imagem possibilita também a representação de inovações que se constituem quando o saber previamente estabelecido é desmentido, ou seja, *quando determinadas combinações de signos não são familiares.* (ISER: 1999b, 58-59, grifo nosso)

Nesse sentido, Welles, com seu estilo “dionisíaco”, acaba por fazer uma obra bem cara à idéia de Eisenstein, quando afirmava que o significado cinematográfico só se constituía quando a mente do espectador superava a compreensão para prestar atenção na colisão entre os “blocos de significado”. Optando por um caminho oposto ao de Olivier, pelo não familiar, o cineasta “olha por debaixo da superfície do realismo” (ANDREW: 1989, 75), como pensava Eisenstein, porque, também como ele, entendia o filme como um “processo criativo” que deve sacudir o espectador, ao invés de satisfazer suas expectativas.

Aliás, Welles acreditava que seus filmes eram baseados “não tanto em uma busca mas em uma procura”²⁶ (McBRIDE, idem, 35). Para ele, o filme deveria funcionar como uma instigação sobre a moral, que levasse o público ao âmago da verdade do herói. Tal visão é fruto, provavelmente, da ligação que o cineasta fazia entre cinema e poesia:

Comigo, (...) o visual é uma solução para o que a forma poética ou musical dita. Não começo pelo visual e então tento encontrar uma poesia ou uma música e tento introduzir isso na imagem. A imagem tem que acompanhar isso. E, novamente, as pessoas tendem a pensar que minha primeira preocupação é com os simples efeitos plásticos do cinema. Mas, para mim, todos eles saem de um ritmo interno, semelhante à forma da música ou à forma da poesia. (...) Acredito no filme como um meio poético. (...) Não há filme que se justifique a si mesmo, independentemente de quão belo, extraordinária, aterrorizante ou terno seja... ele nada significa, a menos que torne a poesia possível. E isso sugere algo, porque a poesia deve arrepiar a pele e deve sugerir coisas, evocar mais do que se vê. *O perigo do cinema é que se vê tudo, porque é uma câmera. Então, o que se deve fazer é tentar evocar, encantar, sugerir coisas que não estão lá de verdade (...).* (McBRIDE, idem, p. 41-42, grifo nosso)²⁷

²⁶ I believe (...) that they are [my films] based not so much on pursuit as on a search.

²⁷ With me, (...) the visual is a solution to what the poetic and musical form dictates. I don't begin with the visual and then try to find a poetry or music and try to stick it in the picture. The picture has to follow it. And again, people tend to think that my first preoccupation is with the simple plastic effects of the cinema. But to me they all come out of an interior rhythm, which is like the shape of music or the shape of poetry. (...) I believe in the film as a poetic medium. (...) There is no picture which justifies itself, no matter how beautiful, striking, horrific, tender ... it doesn't mean anything unless it makes poetry possible. And that suggests something,

Da mesma forma, Roland Barthes afirma, em um artigo onde analisa *Ivan o terrível*, de Sergei Eisenstein, que há, na imagem cinematográfica, um terceiro sentido, o *sentido obtuso*, simbólico, que é “um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura, um sentido que parte de [Eisenstein] e que vai à *minha frente* (...)” (BARTHES: 1990, p. 47). Ora, para Welles, a câmera é personagem, ela é o público que deve decifrar “as ironias labirínticas de suas cenas” (McBRIDE: 1996, 35).

Por essa razão, o diretor tende a privilegiar os “close-ups”, os planos longos, como forma de aproximar ao máximo a experiência cinematográfica da teatral, e também dar uma “distância moral” entre o olho da câmera e o personagem, para que o espectador possa julgar as ações do herói. Dentro desse pensamento, as cenas de aberturas de seus filmes geralmente funcionam como uma “‘sinopse’ poética ou literal da história que vem a seguir” (McBRIDE; 1996, 32), como um “coro na tragédia grega”. O diretor, porém, não é determinista, mostra a dualidade da natureza humana e deixa a cargo do espectador “a procura de possíveis implicações das pistas” (MACBRIDE, idem, 41), como fez em *Cidadão Kane* com o enigmático *Rosebud*. Para Barthes, isso seria o *sentido obtuso* da imagem, que “aparece e desaparece” num jogo de “presença / ausência”, e “desintegra o personagem, reduzido a um simples conjunto de facetas” (BARTHES: 1990, 56).

Se podemos considerar as cenas de abertura dos filmes de Welles sinopses da obra, a análise da sequência inicial de *Macbeth* nos permitirá abordar questões que irão permear nossa reflexão. A primeira imagem que se vê na tela, logo após o nome do estúdio e da produtora, e a assinatura “A Mercury Production by Orson Welles”, é a de *névoa* e *escuridão*. Aparecem as três *weird sisters* em um penhasco, mexendo em um caldeirão, que, na sequência, é mostrado em primeiro plano. Vemos bolhas, vapor, argila, barro. De seu interior, surge um boneco, envolto em um pano, coberto de barro. Ao pronunciar pela primeira vez o nome do protagonista - “Onde nos encontraremos com Macbeth” - a câmera mostra em “close” o boneco. Fusão. Tela totalmente negra. Vemos, então, o título do filme: *Macbeth by William Shakespeare*.

because poetry should make your hair stand up on your skin, and should suggest things, evoke more than you see. The danger of the cinema is that you see everything, because it's a camera. So what you have to do is to manage to evoke, to incant, to raise up things that are not really there (...).

A primeira observação a fazer é que na peça, após encontrarem-se com as bruxas, Banquo diz: “A terra tem em si bolhas de ar, assim como a água, e essas figuras-bolha são da terra e da água.” Portanto, ao preencher o “jogo de indeterminações” e sugestões de que é constituído o texto literário, Welles criou, a partir da observação de Banquo, o conjunto de imagens que dará o tom do filme: o etéreo da névoa, as bolhas no ar – representadas, inclusive, na roupa do protagonista – a umidade constante no filme, a fotografia predominantemente enfatizando o jogo de penumbras.

Para o crítico Anthony Davies, o filme apresenta uma estrutura de polaridade entre o “form” e “formless”, entre aquilo a que se pode dar forma ou não, a qual reflete, no nível das imagens, o mundo dos sonhos e o próprio conflito entre a mente e a consciência do personagem principal. Há uma atmosfera de ordem e caos que se estabelece, reforçada, no nosso entender, pela contraposição entre a magia das bruxas e a presença do Espírito Santo, das cruzes largamente utilizadas pelo exército que se opõe a Macbeth, desde as primeiras seqüências do filme.

Ainda segundo Davies, a luz é elemento purificador na cinematografia de Welles. Nesse filme, especificamente, vemos como a desintegração do indivíduo, o seu isolamento, seu fim – temas caros ao cineasta – ganham forma através da larga utilização das sombras, penumbras, fusões e distorções. A névoa abre e fecha o filme. É, de certa forma, imagem-síntese de um mundo que mergulha no caos, pelas mãos de Macbeth, e que com ele vê surgir todo o esfacelamento derivado de seus atos sanguinários. Na luta entre a escuridão total e a névoa sombria, o espectador irá investigar, assim como o fez Shakespeare, “a natureza do mal” e “os vários modos pelos quais o homem lida com a presença deste em sua existência” (HELIODORA: 2002,176).

É interessante notar, também, o poder de manipulação atribuído às bruxas no filme, evidenciado na seqüência inicial. É como se Macbeth fosse, realmente, aquele boneco manipulado no início, aquele em que são postos o colar, simbolizando seu título de Barão de Cawdor, e também a coroa de rei. Invertendo uma fala presente no ato I, cena 3 da peça – “Paz, enfim: o encanto se conclui assim” – Welles a desloca para o final do filme, fazendo dela a frase que fecha a narrativa, o que mais uma vez reforça o domínio das bruxas sobre o destino do protagonista. Para Heliodora, no entanto,

[as bruxas] servem de apoio para Macbeth optar pelo crime, mas todo o público da época, e muito particularmente Jaime I (...), tinham consciência dos vários tipos de bruxas e aparições aceitos como parte integrante do universo cotidiano da

experiência humana, sabendo portanto que (...) tinham o poder para prever o futuro mas não para determiná-lo. (HELIODORA: 2002, 178, grifo nosso)

Conseqüentemente, mesmo que Shakespeare analise na peça a questão do bem e do mal, em sua leitura, Welles enfatiza claramente o contexto cristão em que os personagens estão inseridos (o diretor insere a figura do Espírito Santo, que em determinado momento pergunta a um dos traidores do rei se ele “renega Satã”) e o quanto os atos do protagonista são frutos de uma manipulação das irmãs, o que, para Davies, diminui a perspectiva dramática do herói. Acreditamos, no entanto, que, mesmo havendo um pré-determinismo no filme, um tom de fatalidade diante do destino, nada disso diminui as tensões internas, morais, existenciais por que passa o personagem, sempre reforçadas por uma movimentação de câmera ousada e pela fotografia bastante expressionista.

Em outra seqüência, logo após o encontro com as bruxas, Macbeth é saudado “Barão de Cawdor”, ao que responde “O Barão de Cawdor está vivo. Por que querem me vestir em roupas emprestadas?”. Angus, um dos generais do rei, lhe responde que “máximas traições, confessadas e provadas, destituíram-no”. No momento em que pronuncia a frase “Sou o Barão de Cawdor”, temos um *plano ponto de vista*²⁸ no qual Macbeth vê o destituído Barão acorrentado e carregado para ser executado. Como espectadores, vemos com os olhos de Macbeth as conseqüências das traições sofridas por Cawdor e, assim como ele, pressentimos que seus desejos possam lhe causar destino igual.

Tal sensação também é passada pelo tom de *confinamento* presente no filme. O papel-“marche” utilizado nos cenários foi muito criticado pela sua teatralidade. Acredita-se que o baixo orçamento, aliado à possibilidade de se aproveitar os cenários da peça, foram as razões dessa escolha. Porém, por mais anti-realistas que possam parecer, acabam sendo eficazes ao darem ao filme, a todo momento, a sensação de enclausuramento e de inevitabilidade.

Outra questão central no filme é o olhar. Macbeth vê Cawdor prestes a ser executado, e a partir disso tem um de seus primeiros dramas de consciência. “Que aconteça aquilo que o **olhar** teme quando feito o que está feito **para ser visto**”, diz Macbeth. Todo o seu conflito gira em torno do que o olhar pode revelar do seu inconsciente. Suas visões, que antecipam ou denunciam seus atos, funcionam como reflexo de suas próprias contradições.

²⁸ O plano ponto de vista (PPV) é “um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo.” (BRANIGAN: 2005, 251)

Como vimos, o drama do protagonista vem da sua consciência do mal. Diferente de Ricardo III, Macbeth suscita no espectador uma identidade, até mesmo simpatia, por revelar-se tão fragmentado, ambíguo, confessional diante do público. Para Harold Bloom, ele projeta uma aura de intimidade, com o público, com os malfadados atores e com o autor. ” E, muito embora o “assassinato [seja] a ação mais característica [na peça],

Não se trata, exatamente, de sermos nós, espectadores, as vítimas em potencial. Pior que isso, o Macbeth que temos dentro de nós pode nos levar a cometer um ou dois assassinatos mentalmente. (BLOOM: 2000, 641.)

Portanto, uma vez que o plano subjetivo “materializa imagens mentais” daquele que olha (VIERA, 2004), e que a identidade do espectador se faz através do olhar, já que “o olhar define sua identidade”, cometemos, como diz Bloom, os assassinatos com Macbeth, porque nos identificamos com ele, percebemos em nós os mesmos desejos e inseguranças, mostradas pelo olhar que o protagonista lança sobre Cawdor.

Além do mais, a Shakespeare o que interessa “é o processo por que Macbeth passa até poder reavaliar seus atos”, é o testemunho de “toda a luta interior que antecede o ato” (HELODORA: 2002, 176) que estabelece sua identificação com o espectador, e, em virtude disso, o olhar ganha dimensão de consciência moral:

Macbeth não só já participou de várias batalhas sangrentas, sabendo portanto o que é uma morte sangrenta, e sua imaginação trabalha contra a execução do ato que o levaria ao trono. Sua mulher Lady Macbeth, no entanto, jamais *testemunhou* uma morte violenta ou *viu* um corpo esfaqueado, faltando-lhe a capacidade de imaginar o que seria o crime – que para ela não passa de uma palavra.” (HELODORA, idem, 177, grifo nosso)

Ora, é a visão do sangue que ela não consegue lavar das mãos, a lembrança e a censura trazidas por essa visão que fazem Lady Macbeth enlouquecer e, finalmente, suicidar-se:

MÉDICO: Como a senhora pode ver, ela está de olhos abertos.

DAMA DE COMPANHIA: Sim, mas eles estão fechados para o sentido da visão.

(...)

LADY MACBETH: Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo. (...) O Inferno é tão escuro! Que vergonha, senhor meu marido! (...) (SHAKESPEARE: 2002b, 112-113, Ato V, cena I)²⁹

²⁹ DOCTOR: You see her eys are open.

GENTLEWOMAN: Ay, but their sense are shut.

(...)

LADY MACBETH: Out, damned spot; out I say. (...) Hell is murky. Fie, my lord (...).

Quando é apresentada na peça, no entanto, Lady Macbeth é aquela que não apresenta conflitos morais, ao contrário do marido, cuja natureza, segundo ela, é plena “do leite da bondade humana que não lhe permitirá tomar o primeiro atalho.” Quando a vemos pela primeira vez, ela lê a carta em que o marido lhe conta os últimos acontecimentos e lhe antecipa as “grandezas futuras reservadas ao casal” (...), pensei por bem contar-te (minha adorada parceira nas grandezas), para que não se passassem em branco os teus direitos de regozijo, para que *não ignores as grandezas que a ti estão prometidas*. (...)” (grifo nosso). Na versão de Welles, há uma fusão de imagens entre o momento em que Macbeth lê, em voz alta, o que escreve à esposa e aquele no qual ela recebe a carta. Originalmente, na peça, em um aposento de seu castelo, Lady Macbeth “entra (...), sozinha, uma carta nas mãos.” Na versão de Welles, o protagonista aparece em primeiro plano, lendo a carta, com voz “off”³⁰. A câmera se aproxima dele quando ouvimos as palavras “deep desires” (desejos profundos). Na fusão, vemos Lady Macbeth lendo a carta, e a intimidade e cumplicidade que a câmera estabelece com ela se configura no momento do “come, gentle night”, em que pede à noite que vista a “mortalha dos mais pardacentos vapores do Inferno”, para o Céu “não poder espiar através da escuridão” os atos que serão cometidos pelo casal, olhando pela janela de onde cometerá o suicídio.

Podemos afirmar, portanto, que o drama moral que vive o casal de protagonistas está intimamente ligado à metáfora do olhar e de sua capacidade de revelar os desejos escondidos que ambos têm e que só a mais escura noite poderia esconder. Alias, como ressalta Heliodora:

Em toda sua obra podemos dizer que Shakespeare identifica luz com a virtude e a vida, e a escuridão com o mal e a morte (...) mas em *Macbeth* a idéia é levada adiante e a *escuridão aparece como condição indispensável para a maldade e o crime*: a peça vai ficando progressivamente mais escura (...). (HELIODORA.; 2002, 179)

Em razão disso,

Na escuridão dos crimes há sangue, e quando Macbeth e Lady Macbeth agem ou pensam em relação aos crimes, eles se decompõem: os olhos enganam os outros sentidos (...). A escuridão tem importância nessa decomposição, impedindo os olhos de ver o que a mão faz, por exemplo. (idem)

³⁰ A voz “off” é aquela “que comenta as imagens descritivas, (...) voz sem rosto que fala na maioria das vezes de um local não especificado”. (VANOYE: 2005,109)

Há um conflito profundo, em *Macbet*, entre o olhar, as palavras e as ações. O olhar pode paralisar as ações do personagem, mostrar-lhe o caminho, ou até revelar-lhe os desejos íntimos, aquilo que não pode ser verbalizado. No filme, assim como na peça, o espectador é levado para o interior do combate que se trava no protagonista. De um lado aquilo que o olhar revela, e que, de tão assustador, é rechaçado como apenas fruto de uma visão. De outro, o que o olhar apenas materializa em imagem, mas que já se configura como ação na mente do personagem.

Outra cena seminal na peça é a do encontro do casal pouco antes da execução do plano de matar o rei, em que um hesitante Macbeth é exortado por sua esposa a prosseguir com o plano. Em sua leitura, o diretor optou pelo uso de um plano – seqüência de duração de pouco mais de dez minutos – ele vai dos 25:41 aos 36: 01 do filme. Este, por sua vez, é dividido em duas partes – uma bem mais longa que a outra. A primeira é justamente a do encontro decisivo entre o casal (cuja duração vai dos 25:41 aos 33:56) e a segunda, a cena do porteiro, que abre as portas do castelo para Macduff, logo após o assassinato do rei (durando dos 33:57 aos 36: 01).

Há, nesse plano-seqüência, em primeiro lugar, o uso de uma movimentação de câmera e dos personagens que reforça uma idéia de *ascensão* e *queda*, *domínio* e *submissão*: ora Macbeth está acima no enquadramento, num plano superior, mas menor que Lady Macbeth, ora sua esposa encontra-se embaixo, porém, em primeiro plano e maior que ele, num movimento de gangorra.

Primeiramente, vemos Macbeth, na penumbra, no canto esquerdo da tela, em primeiro plano, e sua esposa no alto, à direita, em foco. Ele lhe pergunta “O que há de novo?”, e ela responde “As portas estão abertas”, insinuando-lhe o caminho para a execução do rei. Macbeth desloca-se para o canto direito, olha de soslaio. Lady Macbeth continua na parte superior do quadro. Ouvimos o vento. As vozes do casal ecoam nas pedras que o circunda. É neste momento que ele afirma: “Não vamos prosseguir com este plano.” Ela desce. Os dois se aproximam. Apesar de ele estar ainda em primeiro plano, é Lady Macbeth quem domina a cena nesse momento. O olhar do marido mostra vulnerabilidade. A esposa o provoca, chama-o de covarde e diz: “(...) para seres mais do que eras, terias de ser muito mais homem.” Aí, cessa a movimentação do casal de subida e descida. Agora é Macbeth que está no canto esquerdo do quadro, na penumbra. O porte imponente de Welles ajuda na contraposição entre seu tamanho físico e seu achatamento moral e sexual diante da mulher.

Ele sobe. Vemo-lo ao alto, à direita, pequeno. Ela, agora à esquerda, de costas, na penumbra, é taxativa: “Não falharemos.” Há uma inversão do posicionamento inicial da seqüência. Ouvimos três badaladas de um sino. Ele diz “Vou-me”, sobe mais um pouco e desaparece no alto, à direita. A câmera se aproxima de Lady Macbeth, agora sozinha. Vira-se e assusta-se com o barulho da coruja. Ouvimos trovões. Macbeth reaparece à esquerda, no alto. Desce e revela: “Realizei o ato.” Eles se olham, fato raro, já que em toda a seqüência, apesar da cumplicidade, sempre um dos dois está olhando para o lado ou para frente, nunca diretamente nos olhos do outro.

“Esta é uma visão lastimável”, diz Macbeth. Sua mão ensangüentada é mostrada em primeiro plano. A câmera se aproxima ainda mais dela. Lady Macbeth diz: “Vai e lava-as e mancha com sangue os camareiros, que ainda dormem.” Ele responde: “Para lá não volto. Tenho medo de pensar no que fiz. Olhar a cena uma vez mais? Não me atrevo.” A mulher o repreende por ter voltado com as adagas. Seu posicionamento acima do marido enfatiza a diminuída figura de Macbeth. Ele se recusa a voltar. Levanta-se e desaparece no canto direito. Sua esposa fica só. Em suas mãos, os punhais. Ouvem-se batidas. Ela sobe e desaparece. Agora é ele quem está só. “Que mãos são estas aqui? Ai, que elas arrancam fora meus olhos!” A esposa volta. Desce e afirma: “Minhas mãos estão da cor das tuas.” Ouvem-se três batidas fortes. Uma mais fraca, depois outra forte e assim sucessivamente. “Saber o que fiz ...!”, diz Macbeth, enquanto desloca-se para a esquerda, depois para a direita, e sai. Termina a primeira parte da seqüência. A câmera focaliza o chão molhado. Vem o porteiro, deslocando-se da esquerda para a direita do quadro e desaparece. Macduff entra. “Traição!”, diz. Ouve-se música acelerada. Corte. Contrastando com os planos longos nas cenas entre o casal, a morte do rei é mostrada, em seguida, numa seqüência de planos curtos.

Jacques Aumont em *O olho interminável* analisa a importância, em Lumière, do enquadramento e do que está fora-de-campo. Segundo ele,

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua *dimensão temporal*, e não apenas de maneira figurada. (...) [É] o lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento, do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes do presente. (AUMONT: 2004,40)



Figura 5 - Lady Macbeth e Macbeth



Figura 6 - Lady Macbeth e Macbeth: revelações do olhar

Grande parte da tensão desse plano-seqüência vem dos momentos em que um dos dois está fora-de-campo. A temporalidade dessas ausências, o peso da passagem do tempo no momento em que se encontram sós, aliados a uma movimentação lenta, faz com que seus corpos deslizem como serpentes, e sem o passo seguro dos que agem de consciência limpa. Tanto os desaparecimentos quanto a verticalidade da cena reforçam o domínio de um personagem sobre o outro, do poder emanado deles, que o jogo de luz e escuridão ajuda a construir.

Anthony Davies afirma que o uso de “close-up” e dos “low-angle shooting” são uma forma de ressaltar a investigação que Welles faz dos dramas de consciência do personagem principal. A angularidade obtusa (jagged angularity) do filme, o senso de claustrofobia, a dimensão vertical da obra, com seus “high angles” e “deep focus”, aliados a um raro movimento de câmera, reforçam a luta entre razão e instinto, ordem e caos, luz e sombra.

Outro elemento importante usado tanto no filme de Welles quanto no de Polanski é o *jogo de espelhos*. Vimos como a construção do olhar, em *As Meninas*, de Velásquez, passa pela duplicação do espelho, da encenação do olhar. Analisemos uma das cenas em que isso é representado neste filme.

“Close” em *Macbeth*. Sua voz “off” revela que sua consciência não o deixa mais dormir. “Fade in”³¹. Aparecem as três bruxas que dizem: “Farei com que ele seque aos pouquinhos (...) O sono, nem de noite, nem de dia, cairá sobre suas pálpebras. Viverá ele como homem amaldiçoado.” Fusão. Vemos o boneco, que o representa. Dele escorre sangue. O boneco é coroado. Em justaposição, vemos a imagem de Macbeth, distorcida, no espelho. A câmera abre e aparece Lady Macbeth, que lhe põe a coroa. Ela já porta a sua. O marido se olha no espelho e afirma: “Carregar a coroa não é nada. O importante é carregá-la em segurança”. Macbeth sai do quarto. Lady Macbeth passa pelo espelho e vemos sua imagem distorcida nele refletido.

A questão do espelho é central na psicanálise lacaniana. Conforme Daniel Dayan em *O código matriz do cinema clássico*, o que Lacan chama de *a fase do espelho* é o período em que o bebê, entre os seis e oito meses de idade, apesar de não possuir o domínio de seu corpo,

³¹ “Fade-in” ou Clareamento “é um recurso de efeito ou trucagem que se utiliza para uma cena iniciar-se se clareando. A imagem sai do escuro e se ilumina.” (MORENO: 2002, 2)

tem uma maturidade visual precoce, e é a partir da identificação visual com a mãe que ele “percepciona o seu próprio corpo como um todo unificado.”

No momento em que se olha no espelho e diz “Carregar a coroa não é nada. O importante é carregá-la em segurança”, Macbeth questiona a sua própria identidade como rei. A distorção de sua figura no espelho, as imagens do boneco ensangüentado, coroadado, que nele se projeta simbolizam sua crise de identidade que seus atos lhe trouxeram. Macbeth, assim como Hamlet, é um herói moderno porque hesita, não reconhece na sua natureza, na sua identidade, o homicida frio no qual se transformou. A deformidade do casal no espelho, imaginária, é a concretização da censura imposta pela cultura.

Há em *Macbeth*, como em todas as peças de Shakespeare, uma reflexão sobre as ambivalências entre a essência e a aparência, entre a máscara social e a identidade do ser. Nesse sentido, inicialmente, é mais fácil para Lady Macbeth assumir a máscara da dissimulação, uma vez que, como diz Heliodora, ainda não testemunhou mortes como o marido. Por isso, não só as atitudes, mas principalmente o olhar constrói a imagem que se quer passar para o outro, num jogo de espelhos onde, por mais que seja mostrada para o outro uma máscara do que realmente se é, o reflexo do espelho traz à consciência a natureza real do ser, distorcida e desfigurada:

LADY MACBETH: Ora vamos, gentil senhor meu Rei, **suaviza esse teu rosto enrugado**, sê brilhante e jovial entre teus convidados esta noite.

MACBETH: Assim o farei, Amor, e peço a ti o mesmo. Não te esqueça de Banquo, dá-lhe atenção, trata-o com especial deferência **e mostra isso com teu olhar** e tuas palavras. Enquanto não estivermos em segurança, necessário faz-se banharmos nossa honra nesses córregos de bajulação e fazermos **de nossas faces máscaras** para nossos corações, disfarçando-se assim o que eles são. (SHAKESPEARE, 2002b, 64-65, Ato 3, cena II, grifos nossos)³²

³² LADY MACBETH: Come on, gentle my lord,

Sleek o'er your rugged looks, be bright and jovial

Among your guests tonight.

MACBETH: So shall I, love,

And so I pray be you. Let your remembrance

Apply to Banquo. Present him eminence

Both with eye and tongue; unsafe the while that we

Must lave our honours in these flattering streams

And make our faces visors to our hearts,

Disguising what they are.

Outro elemento que reforça o “jogo de espelhos” do filme é o uso do *plano ponto de vista*, como usado na cena a seguir, em que Macbeth vê Banquo, logo após ter-se certificado de sua execução:

[Entra o fantasma de Banquo e senta-se no lugar de Macbeth.]

(...)

MACBETH: Qual dos senhores fez isso?

LORDES: O quê, meu bom Rei?

MACBETH: Não podes dizer que fiz isso. Não sacudas **diante de mim** teu cabelo ensangüentado.

ROSS: Cavalheiros, ergam-se de seus assentos. Sua alteza não está bem. (...)

MACBETH: (...) me atrevo a **encarar** aquilo que poderia deixar apavorado o próprio Diabo.

LADY MACBETH: Mas que asneira! Isso é um **quadro que pintaste** com as tintas do teu medo. Isso é aquela adaga planando em pleno ar que, como tu disseste, conduziu-te até Duncan. (...) Toma vergonha na cara! (...) Depois que tudo passou, **não vês** mais que uma cadeira.

MACBETH: Eu te suplico, **olha ali. Vê, olha, enxerga!** – O que me dizes? (...) [Sai o Fantasma.]

LADY MACBETH: O quê? Totalmente desvirilizado nessa tua loucura?

MACBETH: Tão certo como estou aqui, estou na tua frente, **eu o vi.** (...)

[Entra o Fantasma.]

MACBETH: Vai-te embora daqui, desaparece de **minha vista**, deixa que a terra te cubra. (...) Não há perspicácia nesses **olhos** com que me fixas o **olhar**. (SHAKESPEARE: 20002b, 71-74, Ato III, cena IV, grifos nossos)³³

³³ MACBETH: Which of you have done this?

LORDS: What, my Lord?

MACBETH (*to the Ghost*): Thou canst not say I did it. Never shake
Thy gory locks at me.

ROSS (*rising*): Gentlemen, rise. His highness is not well. (...)

MACBETH: (...) that I dare look on that
Which might appal the devil.

LADY MACBETH: O proper stuff!

This is the very painting of your fear;

This is the air-drawn dagger which you said

Led you to Duncan. (...)

Shame itself, (..) When all's done

You look but on a stool.

MACBETH: Prithee see there. Behold, look lo- how say you? *Exit Ghost*

LADY MACBETH: What, quite unmanned in folly?

MACBETH: If I stand here, I saw him. (...) *Enter Ghost*

MACBETH (*seeing the Ghost*): Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee. (...) Thou hast no speculation in those eyes

Which thou dost glare with.

Na leitura de Welles, Macbeth senta-se à mesa do jantar. O foco em profundidade ressalta os componentes à mesa e o lugar vazio, na cabeceira oposta à do rei. “Close” em Macbeth. Corte. Panorâmica da mesa. Novo “close” em Macbeth. Seu copo faz uma sombra em seu rosto. “Qual de vocês fez isso?” pergunta. Vemos um lugar vazio, num plano subjetivo. “Close” em Macbeth. “Olhai!”, exclama. A câmera desliza pela parede de pedra, ali vemos o dedo de Macbeth que mostra o lugar onde supostamente está sentado Banquo, sozinho. “Close” em Macbeth. Lady Macbeth olha para o esposo. Em seguida, olha, em plano subjetivo, para a outra cabeceira da mesa, que está vazia. Macbeth aperta os olhos para ver melhor. O som do xilofone e de sopros reforça o caráter irrealista da visão do protagonista a qual a mulher diz ser reflexo de seu medo, como a adaga. Macbeth olha novamente. Distorção. Vemos, com ele, o rei, desfocado. Macbeth aproxima-se do lugar de Banquo. Revira a mesa. “Vai-te embora daqui, desaparece de **minha vista**, deixa que a terra te cubra. (...)”.

Fica evidente, tanto no texto-fonte quanto na versão de Welles, que o olhar é a estrela da cena. Os que eles vêem, no entanto, diferem, já que, por serem uma materialização do interior do sujeito, neste momento Lady Macbeth não enxerga o “quadro pintado pelo marido”, pois ainda não passou pelas crises morais que se abatem sobre ele desde o encontro com as bruxas.

A decadência do casal, seu afastamento gradativo, é simbolizada pela divergência dos olhares e pelo que eles revelam do interior de cada um. Macbeth não é menos ambicioso que sua mulher, mas, na medida em que sua experiência com a morte lhe proporcionou o testemunho de mais cenas sangrentas, “nada que (...) pudesse ter imaginado como preço em culpa se aproxima de seu tormento (...) (HELIODORA: 2002, 178), e sua vista não o deixa esquecer disso.

Analisemos, agora, a sequência final do filme. “A Rainha, meu senhor, está morta”, comunica Sayton. Macbeth, portando sua coroa, olha para o precipício onde Lady Macbeth se jogou. Em voz “off”, ouvimos o protagonista proferir a passagem mais notória da peça: “Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde (...). Apaga-te, (...) chama breve. A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco (...)”. Vemos o rosto de Macbeth em “close”. Fusão de seu rosto com a névoa. “Vazia de significado”: tais palavras surgem em uma tela envolta totalmente na névoa. Novo “close” em Macbeth. Corte. Depois da sequência em que o protagonista é derrotado e morto por Macduff,

em um movimento de “contra – plongé”³⁴ vemos o castelo de Macbeth. A câmera desce mais um pouco. Vemos as três bruxas. Mais um movimento descendente da câmera. Fusão com a névoa. Silêncio. Aos poucos, um solo de violoncelo em tom solene. “Paz. O feitiço está desfeito”³⁵, diz uma das bruxas. “FIM.”

Em primeiro lugar, é impossível não notarmos, nesse ator que “se pavoneia e se aflige sobre o palco”, o próprio protagonista, em seu percurso do poder à decadência. Além disso, temos um traço muito importante, também presente em *A Tempestade*: a explicitação da ficcionalidade do que é mostrado no palco. O cinema, assim como a vida, é chama breve, magia momentânea, que fascina. Embrulhados em negro, na sala cinematográfica, vimos um mundo de sombras - a história de Macbeth - representado por sombras, o próprio filme. A mesma penumbra que cobria o rosto dos Macbeth nos protegia também na sala escura. O seu fascínio teve a duração da breve chama da vida dos protagonistas. Na seqüência final, a retomada da névoa, depositária dos desejos e angústias de ambos, que tudo encobre, ilusoriamente.

Welles opta por deslocar uma fala das bruxas da cena III do Ato I e a colocar na última cena de sua versão, e fechar seu filme com ela: “Paz, enfim: o encanto se conclui assim”³⁶ (The charm’s wound up). Como mostra Kogut, “o feitiço está feito, abriu-se o que não poderia ser aberto, e essa caixa de Pandora / calderão tem o efeito de prenunciar um futuro por certo trágico” (KOGUT: 2004, 191). Ao optar por essa construção, Welles enfatiza a natureza cíclica do mal e distancia-se da visão, presente no original, de uma possível nova ordem fundada nos princípios da harmonia e estabilização.

As peças de Shakespeare geralmente apresentam uma ação que começa em uma ordem instável, posteriormente se desenvolve para uma desordem, para que finalmente uma nova ordem seja estabelecida. Isso se dá pelo contexto em que as peças foram escritas, o de um “equilíbrio instável”, como vimos no primeiro capítulo, e da necessidade do dramaturgo de apresentar na ficção um desejo de ordem tão necessária à consolidação do estado nacional inglês. Em *Macbeth*, Malcolm refere-se à coroação do irmão Macduff como o momento em

³⁴ No contra-plongé, “a câmera se posiciona de baixo para cima em relação ao objeto filmado.” (MORENO: 2002, 1)

³⁵ Na tradução do filme.

³⁶ Na tradução de Beatriz Viégas-Faria.

que “germina esta nova era.” No entanto, na visão de Welles, assim como na de Polanski – conforme veremos em seguida – não há a possibilidade de um fim harmônico e ordenado. Ambos concebem uma “ordem instável”, em que o mal, de certa forma, triunfa. A névoa, símbolo do indeterminado e do período transitório, presente na abertura do filme e retomada em seu fechamento, reforça a própria natureza do protagonista, cindido, duplo e conflituado: um final inquietante, fiel à concepção do diretor de que o filme, assim como a poesia, deve sugerir, evocar “coisas que não estão lá de verdade”.

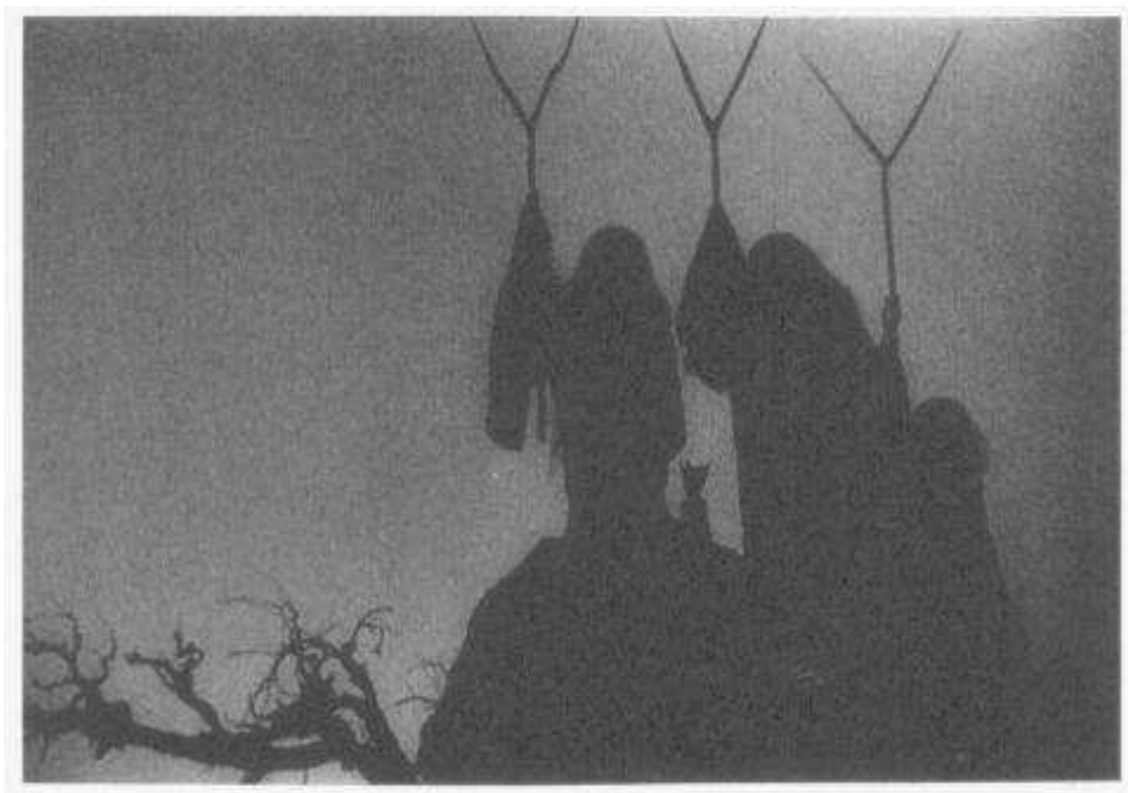


Figura 7 – “Paz. O feitiço está desfeito.”

3.1.3 O pesadelo sangrento no *Macbeth* de Polanski

O contexto em que Roman Polanski realizou seu *Macbeth*, em 1971, era bem parecido com a atmosfera de angústia e pesadelo presentes na peça de Shakespeare. O pessimismo instaurado na América após o “sonho” da década de 60, a guerra do Vietnã e outros “eventos mundiais deteriorados” afetaram, “inevitavelmente, as adaptações de Shakespeare para a tela” (ROTHWELL:2000, 143). Aliada a isso, a tragédia pessoal do cineasta, que teve sua esposa, a atriz Sharon Tate, grávida, assassinada em ritual macabro por seguidores de um enlouquecido Charles Manson, certamente contribuiu para a sua concepção da obra.

Além disso, outro fator colaborou para que a produção fosse cercada de críticas: se qualquer adaptação de uma peça de Shakespeare já causa protestos antecipados quando os jornais começam a divulgar o nome do diretor e do elenco, a produção de Polanski contou com algo mais: o filme foi produzido pelo proprietário da revista *Playboy*, Hugh Hefner, ao custo de US\$ 2.400.000, 00. O escândalo provocado pela revelação desse fato levou Polanski a comentar, na época, que Shakespeare nunca fora uma boa “mercadoria”, e por isso as pessoas sempre tiveram medo de investir em projetos como o dele (ROTHWELL, idem, 154).

O roteiro utilizou somente quarenta por cento do texto original, substituindo o texto suprimido por “um visual grandioso e por imagens cobertas de aura” (ROTHWELL: 2000, 155). Ao contrário do caráter estático da leitura de Welles, para Rothwell, no *Macbeth* de Polanski as coisas movem-se continuamente, e o uso de uma “complexa relação de espelhos” qualifica o diretor como um “James Joyce com uma câmera”.

Em ambos os filmes a umidade do chão molhado, quase todo o tempo, compõe a atmosfera sombria e decadente, em que o personagem central está mergulhado. Em Welles, no entanto, não há a luminosidade arrebatadora em que é envolvido o castelo na primeira vez que o vemos. Há uma sugestão, na visão do diretor americano, de que o reino já está mergulhado em trevas, sem possibilidade de redenção. Não há afeto entre o casal, na versão de 1948, ao contrário da sensualidade perceptível na obra de Polanski, reforçada pela nudez de Lady Macbeth em sua famosa cena de sonambulismo. Quando Welles diz “querida esposa”, há um tom irônico em sua voz, não terno.

Welles opta por não mostrar as cenas de morte, ao contrário de Polanski, que as encena de forma bastante contundente, usando em profusão o sangue na tela, sem dar o tom sobrenatural que permeia a versão do diretor americano. A música usada por Welles é mais imponente, dando um tom mais épico à montagem, enquanto que o *Macbeth* de Jon Finch parece mais humano; seu dilema não nos chega como o de um rei, mas o de um homem em contato com sua natureza perversa e seus desejos nefastos.

Passemos à análise de algumas cenas centrais, começando pela seqüência de abertura. Após o símbolo da Colúmbia, lemos, em fundo cinza: *Columbia Pictures presents a Playboy Production of Roman Polanski's film*. Surge uma imagem panorâmica de um fim de tarde. O céu, alaranjado com tons de azul. Em primeiro plano a areia. Montanhas ao fundo. Sobreposta a essa imagem, através de uma fusão, a mesma praia. A areia agora é avermelhada. O céu cinza com algumas nuvens brancas. Um corvo passa e crocita. Nova fusão. A mesma praia, que agora ganha tons mais azulados. Ouvimos alguém tossir. Vemos uma espécie de cajado, feito de galho de árvore, no canto direito da tela. Aparece a primeira bruxa, que faz um círculo na areia. Surgem outras duas, que cavam a areia. A câmera se afasta. Vemos que elas trazem um carrinho com alguns objetos. As irmãs cavam um buraco na areia e nele colocam uma forca, um antebraço. “Close” na primeira bruxa. “Close” nas outras duas.

A forca é colocada embaixo. Por cima dela, o antebraço. As irmãs colocam uma faca nessa mão. Acrescentam ervas, sementes e fecham o buraco. A bruxa que carregava o cajado retira de sua bolsa um vidro com sangue que joga sobre o buraco. Elas cospem três vezes. Viram-se e afastam-se. O barulho da roda do carrinho arrastado é desagradável, irritante. O corvo passa e crocita mais intensamente. Névoa. Elas somem, ao poucos, na neblina. *The tragedy of Macbeth by William Shakespeare* lê-se na tela. Vemos uma bruxa. *John Finch, Francesca Annis* e os outros nomes do elenco vão aparecendo, enquanto ouvimos sons de batalha, espadas se chocando, homens gritando, cavalos relinchando, galopes. O som se dissipa. *Directed by Roman Polanski*. A névoa aos poucos nos deixa ver um campo de batalha com corpos ensangüentados caídos no chão.

Acreditamos ser necessária a longa descrição da seqüência de abertura na medida em que, assim como no filme de Welles, ela é síntese do filme. A fotografia nesta versão de Polanski é fundamental. O cromatismo, as nuances entre as cores quentes e frias – já anunciadas na fusão dos planos iniciais, quando se alternam o céu mais alaranjado e o mais azulado – enfatizam as mudanças internas por que passam os personagens principais, assim como o vestuário, mais adiante.



Figura 8 - Macbeth - sequência de abertura

Lady Macbeth, interpretada pela bela Francesca Annis, usa branco e azul-celeste no início do filme. Na primeira vez que vemos o palácio de Dunsinane, ele parece saído de um conto de fadas, imagem reforçada pela fotografia que explora os tons de amarelo e azul. Paulatinamente, Polanski vai deixando esses tons de lado e optando por matizes de cinza, quando da queda do palácio e do rei junto com ele.

Outro fato a ser destacado é a apresentação de alguns elementos que funcionam como signos no filme: a força, o punhal, a água. A abertura se dá em uma praia. A areia, símbolo da infinitude (LEXIKON:1990, 23), tingida de tons vermelhos, antecipa a idéia de que, mesmo com a morte de Macbeth, a ambição não morrerá com ele, o que podemos comprovar com a inserção, feita por Polanski, de uma seqüência final em que o outro filho de Duncan dirige-se à caverna, para consultar as bruxas, tal como Macbeth. Ao contrário de Welles, não podemos dizer “Paz. O encanto está acabado”.

O uso da neblina funciona como uma materialização da indefinição das ações e da natureza do mal do casal de protagonistas: “O belo é podre, e o podre, belo pode ser; Ambos pairam na cerração e na imundície do ar”, diz o texto de Shakespeare. Se, como acredita Gardies (1998), o texto-fonte é um “reservatório de instruções”, ambos os diretores souberam transformar em imagens o que as palavras sugeriam na peça. Finalmente, a sugestão da violência que vem primeiro no nível auditivo, com os sons da batalha, para depois se concretizar em imagem, tem um efeito muito mais perturbador do que se fosse mostrada imediatamente. Comparemos, agora, a seqüência da visão da adaga em Polanski com a de Welles. Macbeth vê o cabo da adaga, fincado no parapeito da sacada, voltado para sua mão. A música incidental se intensifica. “É uma adaga imaginária”, diz. Ela flutua, como uma seta, desloca-se e some. “É o meu plano sanguíneo que toma corpo”.³⁷

Há, mais em Polanski do que em Welles, uma contraposição entre a voz “off” e a voz diegética³⁸. “É uma adaga que vejo” diz a voz “off”. “Meus olhos fazem joguete de meus outros sentidos”, diz a voz diegética. Podemos perceber que a voz “off” expressa o desejo, o imaginário, enquanto que a voz diegética é a manifestação da razão, da censura, do real. Na

³⁷ “It’s my bloody business which *informs thus to mine eyes*”).

³⁸ (...) os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores.” (AUMONT: 2001, 77)

leitura de ambos os diretores, porém, a visão aparece como a materialização da execução do desejo, como em Shakespeare, o que podemos comprovar com esta fala de Harold Bloom:

[a imaginação de Macbeth] está sempre à frente das palavras, de maneira que o espaço entre a consciência e a imaginação do personagem (...) torna-se (...) extraordinário. (BLOOM: 2000,646)

O mesmo pode ser dito em relação à cena em que Macbeth reluta quanto à execução de Duncan, o “nietzscheísmo” de que fala Deleuze, o embate entre o ímpeto de praticar o delito e a consciência do que o ato significa. Macbeth está sentado à mesa, ao lado do rei. A camada sonora da cena é composta por vários tipos de ruído: fala dos convidados, risos, música. Aos poucos a câmera se aproxima de Macbeth, em um “travelling”³⁹. “Se estivesse terminado assim que fosse feito, então seria bom que fosse feito num zás.” Nesse momento, deixamos de ouvir o som diegético, e somente a voz de Macbeth se faz presente, suspensa, em meio ao silêncio:

MACBETH: Se o assassinato pudesse manear suas conseqüências e agarrar, com o próprio fim, seu sucesso! Se esse golpe pudesse ser o tudo necessário para o fim de tudo! Aqui, e somente aqui, nesta vida, um tempo que não é mais que um banco de areia nos mares da eternidade, abríamos mão da próxima vida. **Mas**, para esses casos, ainda temos **juízos aqui**, com os quais damos sanguissedentas instruções, que, recém-aprendidas, acham o caminho de volta, para atormentar seu próprio inventor. (...) Ele aqui se encontra sob **dupla** salvaguarda: primeiro, sou dele parente e súdito, duas fortes razões contra **tal ato**; depois, como anfitrião, devo fechar meus portões a seu assassino, e não empunhar eu mesmo a adaga. Além do que, esse Duncan sempre vestiu seu manto real com tanta humildade, sempre foi tão honrado em suas decisões de governante, que suas virtudes passarão a defendê-lo, como anjos, com o alarido de trompetes, contra a abismal danação de seu assassinio. E Piedade, como uma criança recém-parida e ainda nua, transporá o som dos metais, ou então o querubim do Paraíso, montado sobre as invisíveis correntes de ar, soprará o horrendo ato dentro de cada olho, até que as lágrimas tenham afogado os ventos. **Não tenho esporas** com que ferir os flancos de minha intenção, e minha única montaria é esta Ambição exagerada, **desejosa de saltar por cima de si mesma**, só para tropeçar no outro lado. (SHAKESPEARE: 2002b, 30-31, Ato I, cena VII, grifos nossos)⁴⁰

³⁹ “Tomada de cena onde a câmera se locomove através do (s) cenários ou personagem (ns), acercando-se, aproximando-se ou afastando-se deles.” (MORENO: 2002, 2)

⁴⁰ MACBETH: If it were done when ‘tis done, then ‘twere well
If were done quickly. If th’assassination
Could trammel up their consequence, and catch
With his surcease success: that but this blow
Might be the be-all and the end-all, here,
But here upon this bank and shoal of time,
We’d jump the life to come. But in these cases

Procuramos marcar em negrito os cortes feitos pelo diretor, assim como a alternância entre voz “off” e voz diegética. O corte feito pelo conectivo de adversidade **mas** coincide com uma mudança de cena. Logo após a primeira reflexão feita pelo protagonista – a de que tudo pudesse ser executado de forma rápida – há a inserção de uma cena, não presente no texto original, em que um forte vento entra pela janela e apaga todas as velas da sala de jantar. Imediatamente, vemos em “close” uma tocha que reacende as velas. Novo corte e encontramos Macbeth, sozinho, em “close”, sob uma luz vermelho-alaranjada. Nesse momento começa a fala introduzida pela palavra **mas**, juntamente com a idéia da consciência que Macbeth tem de que sofrerá “**juílgamentos aqui**”, provavelmente de si mesmo, antes de qualquer outro. Novo corte e a voz “off” reaparece quando o protagonista pondera o fato de o rei se encontrar no seu castelo “**sob dupla salvaguarda**”. Assim como o herói, cindido e dilacerado, a frase é entrecortada pela alternância das vozes: “depois como seu anfitrião”, diz a voz “off”. É como se a voz que reflete acompanhasse a densidade e o *crescendo* do dilaceramento do herói em relação a Duncan: ele é seu primo, súdito e anfitrião, e como tal teria a obrigação de dar-lhe guarida e não a de assassiná-lo.

We still have judgement here, that we but teach
 Bloody instructions which, being taught, return
 To plague the inventor. (...) He's here in double trust:
 First, as I am his kinsman and his subject,
 Strong both against the deed; then, as his host,
 Who should against his murderer shut the door,
 Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
 Hath borne his faculties so meek, hath been
 So clear in his great office, that his virtues
 Will plead like angels, trumpet-tongued against
 The deep damnation of his taking-off,
 And pity, like a naked new-born babe,
 Striding blast, or heaven's cherubin, horsed
 Upon the sightless couriers of the air,
 Shall blow the horrid deed in every eye
 That tears shall drown the wind. I have no spur
 To prick the sides of my intent, but only
 Vaulting ambition which o'erleaps itself
 And falls on th'other.

O recurso de “cortar” a frase com a alternância das vozes aparece ao logo de todo o solilóquio: o rei sempre foi honrado, diz o protagonista em voz diegética, e bom governante, diz a voz “off”. A voz diegética retorna em outro momento, assim como aquele introduzido pelo conectivo **mas**, no qual a consciência do mal que o ato representa volta com maior força: **“Não tenho esporas com que ferir ...”**. Mais uma vez a voz diegética é usada como recurso para materializar a manifestação da censura, da razão. A luta interior, travada pelo personagem, expressa nesse solilóquio, foi traduzida por Polanski através do uso de dois recursos principais: o primeiro é o da inserção de cenas não contidas no original – como a das luzes que se apagam e que quebram o ritmo da nossa apreensão do conteúdo da fala do protagonista, deixando-nos mais próximos da conturbação por que passava Macbeth durante o jantar; o segundo, o da alternância de vozes, que nos expõe mais intimamente a desordem emocional do herói. Segundo Deleuze, no cinema falado, a voz “não é separável dos ruídos, dos sons que a tornam às vezes inaudível (...). Os atos de fala, os ruídos da porta, os sons do mar e do metrô (...)”.⁴¹ ‘formam um « continuum sonoro » que ele chama de ‘quatrième dimension de l’image visuelle’. A camada sonora do filme, afirma o filósofo, não deve ser redundante em relação ao que é mostrado pelo visual :

(...) em vez de uma imagem vista e de uma palavra lida, o ato de fala se torna visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, assim como a imagem visual se torna legível, enquanto tal, enquanto imagem visual onde se insere o ato de fala componente.
(DELEUZE : 1985, 303)⁴²

Nesse caso, explica Deleuze, a voz « off » expressaria atos de fala « muito especiais, reflexivos e não mais interativos » : é um tipo de voz que evoca, comenta, sabe. Portanto, ao usar esse recurso, Polanski recriou na linguagem cinematográfica uma das funções principais do solilóquio, a de revelar « ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem » :

⁴¹ n’est pas séparable des bruits, des sons que la rendent parfois inaudible (...). [L]es actes de parole, les bruits de porte, les sons de la mer ou du métro (...).

⁴² (...) au lieu d’une image vue et d’une parole lue, l’acte de parole devient visible en même temps qu’il se fait entendre, mais aussi l’image visuelle devient lisible, en tant que telle, en tant qu’image visuelle où s’insère l’acte de parole composante.

O *solilóquio*, mais ainda que o *monólogo*, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. (PAVIS : 2001, 366)

Conforme explica Heliadora (2001, 260), a linguagem de Shakespeare não é realista e « a transposição de atitudes e emoções para falas imaginativas [devem] provocar a imaginação do espectador ». Por isso, esse tipo de diálogo « anti-realista » deve ser capaz « de transmitir ao espectador ouvinte a mesma noção de palavra que nasce junto com o pensamento ». Em sua leitura, Polanski consegue efeito parecido com a interpolação de vozes que nos levam para sua íntima reflexão sobre o assassinato, para logo a seguir nos posicionar no espaço externo, social, onde o delito será cometido. Nesse jogo de vozes, encontra-se a duplicidade que faz de Macbeth seu maior antagonista.

Outra cena que merece ser analisada é a do encontro do casal antes, durante e depois da execução do rei. Vimos que em Welles havia um movimento de ascensão e queda, oscilante como uma gangorra. Em Polanski existe o mesmo movimento, porém menos intensificado que na versão americana.

Lady Macbeth está sozinha no pátio. Veste agora uma capa azul-marinho sobre seu vestido branco. O marido desce a escada que leva aos quartos. Aproxima-se, mas ainda em um plano superior diz-lhe: “Cometi o ato.” Quando se recusa a voltar para o quarto onde se encontra o rei assassinado e lá depositar as adagas que trouxera consigo, ela afirma: “(...) pintarei de carmim as caras dos camareiros”. Sentado, ele olha para ela, que está num degrau mais alto da escada. Ela sai. Ele está só. Lava as mãos no balde de um poço. Ouve pancadas na porta. Assusta-se. Ela volta. O canto da coruja é ouvido ao longo da cena. Macbeth joga o balde com o sangue no chão úmido. Seu rosto aparece refletido na lama do chão, que se mistura ao sangue. Novas batidas no portão. Ele se vira, e em primeiro plano vemos a corda que sustenta o balde. Macbeth vai embora. A corda balança num movimento pendular, como uma força.

Nas duas versões, há um agigantamento de Macbeth ao proferir “Cometi o ato.” É como se “a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato”, diz Bloom (2000, 645). Com certeza, na troca de lugares entre quem ascende e quem descende, metaforiza-se a relação de poder do casal e o desmantelamento de sua relação.

A água encontra-se novamente presente, assim como o sangue, a lama, a umidade. “Nem todo o Oceano do grande Netuno será capaz de lavar definitivamente este sangue das

minhas mãos?”, pergunta Macbeth. Simbolicamente, o oceano representa a energia vital, inesgotável, mas também “o abismo que traga tudo.” Para a psicanálise, o mar reúne os dois aspectos da grande Mãe, “que dá e tira, concede e castiga”, e também é reservatório dos “tesouros submersos e de figuras ocultas na escuridão”, o inconsciente. (LEXIKON: 2000, 135).

Portanto, a escolha de representar Macbeth lavando as mãos em um balde tirado de um poço traz toda uma carga simbólica que encontra ecos em outros momentos do filme, como em seu prólogo. Netuno não conseguirá lavar suas mãos, assim como seu reflexo na lama misturado ao sangue mostra que da sua consciência também não foi apagado o ato há pouco cometido.

A força da imagem da corda do balde, que pende tal qual uma forca, retoma os elementos essenciais enterrados pelas bruxas na areia / lama da praia, assim como o carmim das palavras de Lady Macbeth tinge também a tela, o balde, o chão, e finalmente, sua mente.

Não só a água é usada no filme como metáfora do reflexo da identidade e dos desejos, mas também os espelhos, como mostra a sequência que iremos analisar. Em uma caverna, as bruxas reunidas lembram a atmosfera de *O Jardim das Delícias*, de Bosh. Estão nuas. Macbeth as consulta sobre seu futuro. Elas fazem uma poção no caldeirão. Ele bebe. Vê-se refletido no caldeirão, e diz para si mesmo: “Cuidado com Macduff.” Vê uma cesariana. Sob a armadura caída de Macduff, crescem plantas. Os filhos de Duncan aplaudem Macbeth e, num tom jocoso, proferem: “Macbeth jamais será vencido, a menos que o Grande Bosque de Birnam marche contra ele (...)”. Ele caminha pela floresta. Vê Banquo coroado que lhe mostra um espelho. Ele se vê. “Entra” no espelho. Há uma sucessão de seis espelhos. O último dá numa janela, onde se vê o filho de Banquo coroado e o pai com um punhal enterrado nas costas. Macbeth quebra o espelho com sua espada. Corte. Ao lado do caldeirão entornado no chão, o corpo de Macbeth, caído ao seu lado.



Figura 9 - "Saber o que fiz! Melhor seria não saber quem sou."



Figura 10 - O espelho de Macbeth, um dos cartazes do filme

Retomando o artigo de Daniel Dayan (1983), encontramos uma explicação da importância da função imaginária em Lacan que muito se encaixa na análise da cena a seguir:

Através da função imaginária, as respectivas partes do corpo são unidas, de modo a construir um corpo, (...) um *eu*. A identidade é uma estrutura formal que depende fundamentalmente de uma identificação. A identidade é um efeito, entre outros, da estrutura através da qual as imagens são formadas: o imaginário. Portanto (...) o “eu”, o “ego”, o “sujeito” não são mais que reflexos. (DAYAN:1983,101)

A fragmentação da identidade do protagonista é simbolizada na série de espelhos mostrada por Banquo, no estilhaçar do espelho / janela e no reflexo de sua imagem que Macbeth vê no caldeirão. Se espelhos representam o “autoconhecimento, a consciência, a verdade” (LEXIKON: 2000, 87), a identidade de Macbeth sofre o efeito de seu imaginário, que, através de imagens favoráveis, projeta o seu desejo de ser bem sucedido. No entanto, sendo também símbolo da verdade, ele reflete as reais ameaças que o cercam, na janela, aberta para o mundo futuro. “Filhos teus [de Banquo] serão reis”, predisseram as bruxas, e a visão da janela reflete isso. Além do mais, como mostram as palavras de Shakespeare, o espelho é “bola de cristal que me revela muito mais”:

o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que contempla. (CHEVALIER: 2005, 396)

O jogo de espelhos também engloba o espectador. Conforme vimos, ao optar por mostrar Banquo portando um espelho mágico, Shakespeare, segundo Garber (2004, 719), “traz o espetáculo até a platéia”. O mesmo efeito consegue Polanski, ao convidar o público a experimentar os últimos espasmos do protagonista, ao nos posicionar dentro de sua cabeça decapitada. Portanto, tanto Welles quanto Polanski não trabalham com o tipo de imagem que se encaixaria harmonicamente na representação esperada pelo espectador comum. É a opção pelo não familiar que leva as leituras de Welles e Polanski a contribuírem para o entendimento das questões levantadas por Shakespeare sobre o homem e sua natureza, fazendo-nos julgá-los, não sem antes entendê-los.

3. 2 A TEMPESTADE DE SHAKESPEARE

Essa peça, de 1611, é geralmente considerada a última escrita por Shakespeare, apesar de aparecer no Primeiro Fólio, de 1623, em primeiro lugar. Ela apresenta uma natureza híbrida, não podendo ser caracterizada estritamente como *comédia*, pois, se por um lado sua estrutura é de comédia, na medida em que seu desenlace se dá através de um casamento – final comum das comédias tradicionais, por outro lado, o que podemos ver como o agente desencadeador da ação – o tema da vingança – é típico das chamadas “revenge plays”, tragédias escritas durante o reino de Jaime I (1603-1625), conhecido como “jacobean period”.

A “jacobean tragedy”, também chamada de “revenge play” ou “theatre of blood”, apresenta como características principais muitos traços que iremos encontrar em *A Tempestade*, cujo tema central é a vingança do personagem principal. Na maioria das vezes, ela retrata “o lado não virtuoso da humanidade, através de assassinatos, traições e crueldades de todos os tipos” (GIBSON:2000, 10). O desejo sexual e o desejo pelo poder são os motivadores da ação, porém tal apetite geralmente leva à autodestruição do protagonista ou à destruição do meio em que vive e dos que estão à sua volta.

O espírito desse gênero de peça é a decadência moral e espiritual, e intrigas políticas maquiavélicas acontecem. O personagem típico desse tipo de tragédia é o indivíduo em conflito, conturbado, que vê a sociedade e os outros personagens de forma cáustica e crítica. Ele é, freqüentemente, o agente vingativo, o conspirador a quem algo terá de ser restituído.

Nesse sentido, *A Tempestade* é uma típica “revenge play”. O personagem principal, Próspero, ex-duque de Milão, encontra-se em uma ilha tropical, na companhia de sua filha Miranda, após ter sido destituído de seu posto pelo irmão Antônio. A ilha também é habitada pelo “monstro” Calibã, filho da feiticeira Sirocax, que por sua vez havia aprisionado, antes da chegada de Próspero, Ariel, um “espírito aéreo”, em um carvalho.

Próspero faz de Calibã seu escravo e liberta Ariel, que coloca a seu serviço. No início da peça, doze anos haviam se passado e Próspero, através de sua magia, causa o naufrágio do navio que transportava Alonso, rei de Nápoles, que ajudara Antônio na conspiração contra o ex-duque; seu irmão Sebastião; seu filho Ferdinando; Gonçalo, o honesto conselheiro; e

Antônio, o irmão usurpador, além de Trínculo, um bufão, e Estefâneo, um “despenseiro ébrio” (KOTT: 2003, 374).

Tendo conseguido, com seus artifícios, levar para “sua” ilha todos aqueles que tramaram contra ele e lhe tiraram o poder, Próspero põe em prática seu plano de vingança, auxiliado por Ariel. Como se vê, o tema da peça lhe empresta um tom bastante sombrio, incompatível com o das comédias tradicionais.

É através do encontro entre Miranda e Ferdinando, de seu amor “à primeira vista” e do baile de máscaras encenado no final para o seu casamento, que a estrutura cômica da peça se faz mais evidente. Não falta nem mesmo o clássico desfecho bem ao estilo de “tudo está bem quando acaba bem”, com o retorno de todos os personagens, menos Calibã, à Itália, no navio que é encontrado, milagrosamente, sem ter sofrido qualquer dano. No entanto, mesmo com um “final feliz” com toques de magia, apesar da reconciliação e purificação típicas do gênero, o epílogo da peça, em que Próspero se dirige pessoalmente ao público, mantém o tom híbrido de *A Tempestade*, já que suas palavras não constituem o discurso de alguém em paz consigo, e sim o de quem “possui a consciência da miséria e da grandeza do homem, com mais amargura ainda” (KOTT, idem, 279).

A opção de analisar *A Tempestade* se deu pela possibilidade de se fazer uma discussão sobre o seu caráter interativo com o espectador que, logo na primeira cena, é sacudido por um inesperado choque hierárquico, na fala do contramestre:

ALONSO: Bravo contramestre, cuidado! Onde está o capitão? Reúnam os homens.
 CONTRAMESTRE: Permanecei lá embaixo, por favor.
 ANTÔNIO: Onde está o comandante, contramestre?
 CONTRAMESTRE: Não o estais ouvindo. Estais atrapalhando nossa manobra. Permanecei em vossas cabinas. Estais ajudando a tempestade.
 GANÇALO: Vamos, meu amigo, um pouco de paciência.
 CONTRAMESTRE: Quando o mar tiver. Fora daqui! Que importa a estas ondas rugentes o nome do rei? Para as cabinas! Silêncio! Não nos atrapalheis!
 GANÇALO: Bem, mesmo assim lembra-te de quem tens a bordo.
 CONTRAMESTRE: Ninguém de que goste mais do que de mim mesmo. (...)
 (SHAKESPEARE: 1988, ato I, cena I, p. 915-916)⁴³

⁴³ ALONSO: Good Boatswain, have care. Where's the Master? (*To the Marines*) Play the men!

BOASTSWAIN: I pray now, keep below.

ANTONIO: Where is the Master, Boatswain?

BOASTSWAIN: Do you not hear him? You mar our labour. Keep your cabins; you do assist the storm.

Tal passagem ilustra bem o que Bárbara Heliodora chamou de “equilíbrio instável” que permeou os reinados de Elizabeth I e Jaime I, notadamente o da primeira. Sabemos que Shakespeare herdou uma visão de mundo cuja “formação mental”, desde a Idade Média, pressupunha a “ordem geral do universo, o encadeamento total dos seres e das coisas, desde o átomo até Deus, que o bom governo ajudava e o mau perturbava” (HELIODORA, 1978, 15). Daí, segundo os estudiosos, um dos temas mais recorrentes em sua obra ser o da discussão sobre as conseqüências do desequilíbrio causado pelo mau governante. Há sempre a necessidade, nas peças, de um retorno à ordem e ao equilíbrio, mesmo que a nova ordem não possa repetir / garantir a segurança da ordem inicial que foi quebrada.

Ao lado disso, há a discussão sobre o lugar do indivíduo nessa nova sociedade de transição entre a Idade Média e a Moderna. O que se vê na cena que abre *A Tempestade* é uma quebra da hierarquia, expressa na forma inesperadamente ríspida com que o contramestre se refere a seus superiores. Os lugares estavam bem mais definidos na sociedade inglesa, antes do rompimento de Henrique VIII com Roma. Apesar da repreensão de Gonçalo, a cena é clara, ao mostrar que o mar castiga todos da mesma forma, e que o contramestre, apesar de inferior na escala social, tem nas mãos a vida dos soberanos.

Outro forte elemento da peça é o estabelecimento da relação personagem-público, que pode ser notado no diálogo entre Próspero e Miranda, a quem é perguntado a toda hora se está acompanhando atentamente a narrativa dos fatos anteriores à chegada dos dois na ilha:

PÓRSPERO: (...) Estás me escutando?

MIRANDA: Com a maior atenção, meu senhor.

PÓRSPERO: (...) Não estás escutando.

MIRANDA: Oh! Meu bom senhor, estou sim!

PRÓSPERO: Presta atenção, por favor. (...) (SHAKESPEARE, idem, p. 918-919)⁴⁴

GONZALO: Nay, good, be patient.

BOASTSWAIN: When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of king? To cabin! Silence; trouble us not.

GONZALO: Good, yet remember whom thou hast aboard.

BOASTSWAIN: None that I more love than myself. (...)

⁴⁴ PROSPERO: (...) Dost thou attend me?

MIRANDA: Sir, most heedfully.

PROSPERO: (...) Thou attend’ st not!

MIRANDA: O good sir, I do.

PROSPERO: I pray thee mark me.

É impossível não notar aí um apelo do próprio Shakespeare para que seu público não se distraia e perca a história contada por Próspero, que é de importância vital para o desenrolar do enredo da peça. Tal preocupação é pertinente, na medida em que, na visão de Iser

(...) graças às referências a diversas situações se realiza para o leitor uma situação total que se assemelha àquela situação que a teoria do ato da fala vê como pressuposto para o contato entre falante e receptor, a fim de que garanta que a recepção e compreensão do discurso sejam adequadas. O que de antemão assegura o êxito do discurso cotidiano, aqui deve ser produzido. É o *feedback*, portanto, o responsável por situar o leitor em relação ao texto; esse trabalho de *feedback* coincide com a compreensão do texto. Tal processo evidencia a formulação de Eco que o texto ficcional encena seu próprio código. (...). (ISER: 1996, 18).

Ora, se para Iser a constituição de situações de textos ficcionais funciona “de acordo com o modelo de sistemas auto-reguladores” (ISER:1996, 126), a inquietação de Próspero vem do fato de que o código que deseja estabelecer é o de uma atmosfera na qual ele possa justificar seu controle de todas as ações na ilha. O “feedback” é o recurso que lhe permite situar Miranda em sua própria história e também suscitar o aval do espectador para a vingança a que pretende dar início.

Para Ian Kott, há em *A Tempestade* diversos momentos em que o tempo da ação da peça “cola” com o tempo real de sua representação, resultando num jogo ficcional absolutamente moderno:

São mais de duas horas da tarde quando o raio incendeia o navio que transporta Alonso (...); às seis, os heróis vão jantar; Próspero recupera seu ducado, Alonso reencontra seu filho, (...). O relógio de Shakespeare, (...), bate desta vez como todos os relógios. No tempo de Shakespeare, os espetáculos começavam em geral às três da tarde para acabar às seis. Os feitiços de Próspero começam entre duas e três da tarde e terminaram às seis. Impossível que isso não tenha sido conscientemente desejado. (KOTT:2002, 261)

Esse efeito, provavelmente desejado, encontra eco em outro momento quando Próspero afirma que “esses atores, (...) eram todos espíritos e desapareceram no ar (...) semelhante ao edifício sem base desta visão (...) até o imenso globo, sim, e tudo quanto nele descansa, dissolver-se-á (...)”. No teatro-mundo, e também *Globe Theatre*, as ações representadas desaparecerão.

Se, para Iser, “Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade” (ISER: 1996, 102), a simetria entre tempo de representação e tempo ficcional, em *A Tempestade*, afeta a percepção do real por

parte dos que assistem à peça, cuja vida recomeça após o espetáculo, não sem antes ter sido reavaliada nas aproximadamente três horas de duração do espetáculo.

Outro aspecto que dá o caráter moderno à peça é a forma como o dramaturgo construiu o personagem de Calibã, “uma das mais originais e inquietantes criações de Shakespeare”, nas palavras de Ian Kott. Em princípio a personagem teria sido inspirada no ensaio de Montaigne “Dos Canibais”, e o nome Calibã é o anagrama do bom canibal, descrito pelo filósofo francês:

(...) esses povos me parecem assim bárbaros por terem recebido bem pouca preparação do espírito humano e estarem ainda muito próximos de sua naturalidade original. Ainda os governam as leis naturais (...), mas isso com pureza (...). É um povo, diria eu a Platão, no qual não há menor espécie de comércio; nenhum conhecimento das letras; (...) nenhum uso de servidão, de riqueza ou de pobreza; (...). A república que ele [Platão] imaginou, como consideraria distante dessa perfeição (...). (MONTAIGNE: 2000, 308-9)

Ao longo da peça várias são as formas ofensivas usadas pelos personagens para se referirem a ele: “coisa obtusa”, “monstro curioso”, “diabo”, “monstro abominável”, “escravo miserável”, “escravo repugnante”, dentre outras. A relação entre Calibã e seu mestre Próspero, em princípio, reproduziria o discurso colonialista da época, afinal a peça foi escrita bem no momento em que começavam a chegar à Inglaterra os primeiros relatos dos viajantes ao novo mundo, com descrições das novas terras e de seus habitantes, que variavam entre o realista e o fantástico.

No entanto, sabemos também que, ao lado do ensaio de Montaigne, outros escritos possivelmente influenciaram Shakespeare na criação de *A Tempestade* como as descrições, publicadas em 25 de julho de 1609, sobre o naufrágio do *Sea Venture*, um dos que compunham a frota de nove navios que saíram de Plymouth em direção à Virgínia, levando mais de 500 colonos, financiados pelo conde de Southampton. Em 24 de julho, por causa de uma tempestade na região das Bermudas, o “Sea Venture”, que levava o almirante Sir George Somers e o novo governador da colônia, Sir Thomas Gates, separou-se do resto da frota. Ao longo das semanas seguintes, os outros navios lutaram para chegar ao porto de Jamestown, mas os ocupantes do *Sea Venture* “foram dados como desaparecidos” (LONGBAUM:1998,lxv). Milagrosamente, em 23 de maio de 1610, os náufragos chegaram a Jamestown em um dos pequenos botes construídos para a viagem. Relatos sobre o naufrágio

começaram a aparecer neste ano, e, dada a proximidade do conde de Southampton e Shakespeare, é bem possível que o dramaturgo tenha lido tais relatos.

De qualquer forma, a relação que Próspero estabelece com Calibã não difere do tratamento dado aos nativos pelos colonizadores das Américas - ele é o usurpador:

CALIBÃ: Preciso comer meu jantar. Esta ilha é minha por intermédio de Sycorax, minha mãe que vós, de mim, roubastes. Logo que chegastes, vós me acariciáveis, fazíeis caso de mim, dáveis-me água com bagas dentro, ensináveis-me o nome do grande e do pequeno luzeiro que iluminam dia e noite. E então gostei de vós e mostrei-vos todas as riquezas da ilha: as frescas fontes, as fontes salinas, os lugares áridos e os lugares férteis ... Maldito seja por haver assim agido! Que todos os feitiços de Sycorax, sapos, escaravelhos e morcegos caiam sobre vós! Porque sou o único súdito que possuí, eu que já fui meu próprio rei! E aqui me encerrastes nesta rocha deserta, enquanto despojais do resto da ilha! (SHAKESPEARE, idem, ato I, cena II, p. 924)⁴⁵

A superioridade cultural que Próspero tenta mostrar existir (“Tive pena de ti. Tive o trabalho de ensinar-te a falar.”), é negada por um artifício bastante intrigante empregado por Shakespeare – Calibã fala *em versos*:

Calibã, como bem observou Allardyce Nicoll, fala em versos. No universo de Shakespeare, só falam em prosa os personagens grotescos e episódicos, os que não vivem o drama. (...) De todos os personagens de *A Tempestade*, é aquele cujo drama é o mais profundo. Talvez seja o único a mudar verdadeiramente. (...). O drama de Próspero é apenas intelectual. (...) Somente Calibã foi dotado por Shakespeare de paixão e de uma biografia completa. (KOTT: 2002, 289)

Assim, Shakespeare quebra com os pressupostos do leitor, “despragmatizando” suas convenções, como diz Iser (1996,115), reduzindo a previsibilidade da recepção, ao dar a Calibã um dos discursos mais líricos de toda a peça:

Não fiquéis com medo. A ilha está cheia de rumores, de sons, de suaves melodias que deleitam e não causam dano. Às vezes, um milhar de instrumentos vibrantes ressoa em meus ouvidos e, outras vezes, são vozes que, se não tivesse acordado depois de longo sono, fariam com que dormisse novamente. Então, em sonho, acreditava ver as nuvens se entreabrirem e mostrarem riquezas prontas e caírem em cima de mim. Tão real me parece que, ao acordar, choro querendo sonhar mais ainda. (SHAKESPEARE, idem, ato III, cena II, p. 945)⁴⁶

⁴⁵ CALIBAN: I must eat my dinner. / This island's mine, by Sycorax my mother / Which thou tak'st from me. When thou cam'st first, / Thou strok'st me and made much of me, would'st give me / Water with berries in't, and teach me how / To name the bigger light, and how the less, / That burn by day and night; and then I loved thee, / And showed thee all the qualities o'th'isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile - / Cursed be I that did so! All the charms / Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you; / For I am all the subjects that you have, / Which first was mine own king, and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest of the island.

⁴⁶ Be not afeard. The isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt / not. / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears, and sometime voices / That if I then

A crítica tradicional tende a opor o caráter terreno, baixo e selvagem de Calibã à espiritualidade de Ariel. No entanto, conforme nota Ian Kott, na cena em que Estefâneo põe-se a cantar e Ariel entra com um tamborim e uma flauta, “confundindo o som, Calibã exclama ‘Não é esse o tom’”. Somente ele, o selvagem, conseguiu perceber a melodia etérea de Ariel:

Eis aí precisamente o tragigrotesco de Shakespeare, que, por seu caráter bárbaro, assustava os clássicos, e que os românticos erigiram em princípio do novo drama. (...) Em *A Tempestade* há duas músicas, a de Ariel e a de Calibã. (...) há um momento em que a música de Calibã quase se assemelha à de Ariel. Esse momento é também uma explosão de lirismo incomparável na poesia shakespeariana. (KOTT: 2002, 292-293)

Outra fonte de inspiração importante para a peça parece ter sido *A Utopia*, de Tomás Morus, escrita em 1516, na qual o filósofo formula “a imagem do estado ideal, em que não há propriedade privada, defendendo a tolerância religiosa e criticando o autoritarismo dos reis e da Igreja e favorecendo a razão e as virtudes naturais” (MARCONDES, 1997, p. 145). Nessa busca do lugar da utopia, em *A Tempestade* encontramos uma espécie de “testamento filosófico” de Shakespeare, temos na peça um momento de reflexão sobre o poder, sobre as características do bom e do mau governante, assim como o desejo de harmonia entre estado e povo, nas palavras de Gonçalo, numa cena que será retomada em leitura bastante provocativa no filme de Mazursky, como veremos a seguir:

Em minha república, realizaria todas as coisas ao contrário. Não admitiria comércio algum, nem nome de magistratura; as letras não seriam conhecidas; a riqueza, a pobreza, a servidão, abolidas; nada de contratos, sucessões, limites, áreas de terra, cultivo, vinhedos; não haveria metal, trigo, vinho, nem azeite; não haveria ocupações; todos, absolutamente todos os homens seriam ociosos; e as mulheres, também, mas seriam inocentes e puras; nada de soberania ... (...) A Natureza produziria tudo em comum, sem suor e sem esforço. A traição, a felonía, a lança, o punhal, o mosquetão ou qualquer espécie de engenho acabariam, porque por si mesma a Natureza fornecerá tudo em abundância, todo o necessário para alimentar meu inocente povo. (SHAKESPEARE, op. cit, ato II, cena 1, p. 932)⁴⁷

No entanto, apesar da visão otimista do fiel e honesto Gonçalo, ela destoa da forma ácida e sombria com a qual Shakespeare, no final de sua vida, vê o mundo e o homem. Sérgio Buarque de Holanda explica, em *Visões do Paraíso*, que sempre houve uma tendência da

had waked after long sleep / Will make me sleep again; and then in dreaming / The clouds methought would open and show riches / Ready to drop upon me, that when I waked / I cried to dream again.

⁴⁷ I’th’ commonwealth I would by contraries / Execute all things. For no kind of traffic / Would I admit, no name of magistrature; / Letters should not be known; riches, poverty, / And use of service, none; contract, succession, / Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none; / No use of metal, corn, or wine, or oil; / No occupation, all men idle, all; / And women too – but innocent and pure; / No sovereignty – (...) All things in common nature should produce / Without sweat or endeavor. Treason, felony, / Sword, pike, knife, gun, or need of nay engine, / Would I not have; but nature should bring forth / Of it own kind all foison, all abundance, / To feed my innocent people.

Europa em encarar o novo mundo como o espaço que reproduziria o Éden, fato confirmado pelo relato dos primeiros viajantes, que, inebriados com a “primavera incessante das terras recém-descobertas” (HOLANDA, 1998, X), propagaram a idéia da América como sendo o paraíso terrestre.

Segundo Buarque de Holanda, o ponto de partida desse tipo de concepção do novo mundo está no *Gênese*, onde é narrado o paraíso e o “perfeito acordo entre todas as criaturas, a feliz ignorância do bem e do mal, a isenção do mister penoso e fatigante, e ainda a ausência da dor física e da morte” (HOLANDA: 1998,150). No entanto, essa visão humanista e equilibrada foi quebrada, na Itália, por exemplo, por textos como o de Maquiavel, que aceita

sem ilusões, o mundo como é, imaginando mesmo uma ordem civil edificada sobre esse material imprestável que são os homens, de sorte que a nova ruína venha a sujeitar-se a novas leis que a neutralizem, num verdadeiro equilíbrio de egoísmos, e que do próprio mal possa brotar o bem, com o soldar dos indivíduos corruptos no Estado forte. (HOLANDA, op. cit, p. 190).

Apesar do otimismo humanista, a visão que predomina no século XVI é a do reconhecimento da “decadência e da corrupção do mundo”. Assim, estes “germes de pessimismo” são contemporâneos de filósofos céticos como Bacon que

ainda esperam do avanço do saber um instrumento para a luta e a vitória sobre as leis que presidem o destino das coisas mundanas, mais ou menos como a Maquiavel, um século antes, parecera que à *virtu* compete especificamente o mister de corrigir e modificar a *fortuna*, com todas as suas conseqüências. (HOLANDA: 1998, 194).

É inegável que é isso o que tenta fazer Próspero, ao colocar-se em uma posição de controle total sobre os habitantes da ilha, aproximando-se do Criador, com seu poder de decisão sobre o destino de todos. O personagem Kalibanos, no filme de Paul Mazursky, chega mesmo a afirmar: “Você é deus, chefe”. Porém, o final que *A Tempestade* nos oferece é o de um homem que, mesmo tendo conseguido punir os que lhe usurparam o poder e que, aparentemente, reconciliou-se com o passado, sabe que o seu fim “será o desespero”, como diz Kott.

3.2.1 A América em crise na *Tempestade* de Paul Mazursky

Paul Mazursky dirigiu *Tempest* (A *Tempestade*) em 1982. Ao contrário de Peter Greenaway, que usou o texto original, o diretor Mazursky escreveu um roteiro, em parceria com Leon Capetanos, no qual a estrutura da peça foi até certo ponto mantida, mas cujos diálogos usam uma linguagem moderna. Nas palavras do próprio Mazursky, “sentia que não era a pessoa [certa] para fazer um filme usando a linguagem de Shakespeare.” (TAYLOR: 1982, 6).

Mazursky sempre foi considerado um ótimo observador dos valores da sociedade americana, especialmente os da classe média alta, como mostra um de seus filmes de maior sucesso *Bob & Carol & Ted & Alice*, de 1969. Em sua obra, ele geralmente lança um olhar corrosivo em relação ao comportamento de casais, freqüentemente de meia-idade, que passam por uma crise, como em *Cenas de um Shopping*, de 1991, com Woody Allen e Beth Middler, ou em *Uma Mulher Descasada*, de 1978.

No entanto, sua carreira é bastante desigual. Por vezes consegue uma indicação ao Oscar de melhor filme e diretor, como no caso do já citado *Uma Mulher Descasada*, ou de *Inimigos: uma história de amor*, de 1989, ou fracassos de bilheteria como *Luar sobre Parador*, de 1988, filmado em Parati, com Sônia Braga, Raul Julia e Richard Dreyfuss, no elenco.

A recepção de *A Tempestade* também foi desigual. Para alguns críticos, o filme é “surpreendentemente fresco e belo”; para outros, ele “rasgou Shakespeare em frangalhos” e constitui uma “afronta a nós”. (BRUSTER: 2000, 26). No entanto, é também visto como a primeira leitura pós-moderna de Shakespeare, um “prólogo, e até mesmo, uma explicação para muitas adaptações de Shakespeare que se seguiram [a ele].”

No filme, John Cassavetes faz o papel de Philip Dimitrious, um arquiteto classe média alta cujo casamento com Antônia (Gena Rowlands), uma atriz da Broadway que tenta retomar a carreira, está em crise. Sua filha Miranda (Molly Ringwald) é uma típica adolescente que ouve música pop no rádio e vê “talk shows” na televisão.

Philip trabalha para o magnata Alonso (Victorio Gassman), que o contratou para projetar um cassino, cujas obras estão paradas devido a uma greve dos operários e a “problemas com impostos”. O casal mora na ilha de Manhattan e um dia, após uma discussão, tendo já descoberto que sua esposa o estava traindo com Alonso, Philip vai para a Grécia em busca de suas raízes, em companhia de sua filha. Lá conhecem Aretha/ Ariel (Susan Sarandon), uma cantora, que, junto com seu cachorro Nino, vão morar em uma ilha habitada por muitas cabras e por Kalibanos (Raul Júlia).

Alonso resolve viajar para a Grécia em um cruzeiro, com Antônia, seu filho Ferdinando, seu médico Theo Sebastian, o comico Arnie Trinc, juntamente com seu funcionário Harry Gondorfe e a esposa Dolores. Uma tempestade fará com que naufraguem na ilha de Philip, quando este último poderá reconciliar-se com a esposa, após purgar todo o ódio que sentia por ela e por Alonso, voltando o casal e a filha para casa ao som de *Manhattan*, na voz de Dinah Washington.

O filme se abre com um quadro que lembra uma marina. Estamos em uma praia. O céu é laranja, com tons de verde. Ouvimos uma música eletrônica acelerada, composta por Stomu Yamashta. Vê-se uma encosta. Corte. Sol de fim de tarde. O mar. Um barco solitário navega suas ondas. *Columbia Pictures Presents Paul Mazursky's production of Tempest*. Corte. Mar. A fotografia valoriza agora os tons de azul, as cores frias, em contraste com os tons quentes da seqüência anterior. *John Cassavetes. Gena Rowlands*. Em letras vermelhas, modernas, surgem os nomes dos atores. A câmera desliza sobre o mar. *Susan Sarandon. Victorio Gassman and Raul Julia*.

Novo corte. Um bode aparece na porta de uma casa. Luz do sol. Montanhas áridas. Em panorâmica, a câmera faz um “contra-plongé”. A música continua ao fundo. Vemos típicas casas do Mediterrâneo. A câmera chega ao topo de uma montanha. Vemos a mão de alguém deitado em uma espreguiçadeira segurar um grande guarda-chuva aberto. Corte. O homem dorme com um cachorro ao seu lado. Acorda. O cão lhe faz carinho. O guarda-chuva lembra agora uma barraca de praia. Vemos que o homem está num terraço em frente a uma casa, simples, rústica, de dois andares. “Filho da mãe”, diz o homem. “Daria tudo para mudar de pesadelo.”, diz, após ter sonhado com a traição da mulher. “Querida”, diz a Aretha. Corte. Ela está sentada na cama. Nela incide uma luz avermelhada, quente. O lençol é branco. Seu ar é pensativo, descontente. Veste apenas uma camiseta branca. Ela desce por uma escada que dá ao primeiro andar. Aretha é enquadrada no portal da sala. Corte. Voltamos ao homem, o

cachorro, o guarda-chuva. “Você está ótima”, diz Philip a Aretha. Ela encosta na parede e olha para ele.



Figura 11 - Tempestade - seqüência de abertura

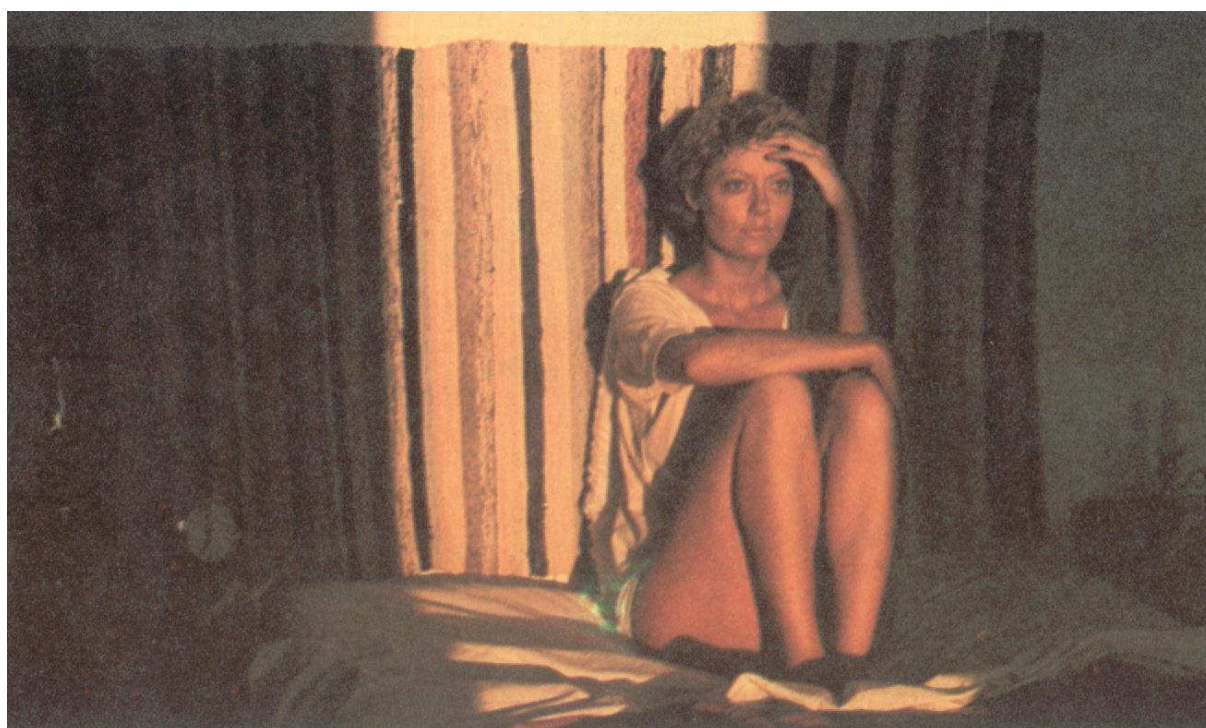


Figura 12 - Tempestade: enquadramento de Aretha

“Quando finalmente encontramos Alypa [a ilha grega em que o filme foi rodado] foi muito excitante. Começamos a ver o roteiro dentro deste lugar” (TAYLOR: 1982, 15). É com estas palavras que o diretor comenta a relação da locação com as imagens do filme, e na sequência inicial, assim como em *A Última Tempestade*, de Greenaway, os elementos simbólicos do filme são introduzidos, e encontram-se intimamente ligados ao espaço físico das filmagens.

Os tons de laranja, que se alternam com os de rosa, azul e verde, já antecipam o leque de emoções e sentimentos, ambíguos e paradoxais, expressados por Philip ao longo da narrativa. Seu controle sobre a vida de todos, sua vontade de planejar e estruturar o comportamento daqueles que o cercam alterna-se com a sinceridade de seu afeto pela filha, com seu amor pela esposa. Ao mesmo tempo, a trilha sonora de Stomu Yamashta trabalha com um tipo de sonoridade que enfatiza o caráter irreal da história, tornando a linha, que separa o real do fantástico, “esfumaçada”.

Os créditos do filme, com suas letras em tons vermelhos e tipo moderno, reforçam tanto o arrojo da proposta da montagem, quanto o teor emocional da história, já que a cor tem significado simbólico ambivalente, podendo representar, no sentido positivo, a “vida, o amor, a paixão fervorosa”, mas também “a guerra, o ódio, o derramamento de sangue”, (LEXIKON:1990, 203).

A luz quente que incide em Aretha, contrastada com o branco de sua camiseta e do lençol, comenta a relação, agora fria, entre ela e Philip, e o seu desejo de retomar a paixão anterior. Por outro lado, o protagonista passa a maior parte das cenas na ilha usando um *robe* azul acinzentado, que lembra, de certa forma, a capa mágica, também azul, do Próspero de Greenaway. Sendo o azul a cor “da racionalidade, da verdade, do poder”, e o cinza, “semelhante ao pó e de tudo aquilo que resta – frio (...) e purificado” ser considerado símbolo da morte, do transitório, do arrependimento, da ressurreição (LEXIKON:1990, 57), claramente a roupa de Philip introduz o tema da peça de Shakespeare: a vingança, o arrependimento, a redenção de um homem renascentista, de um estudioso, um ex-duque, portanto, azul e cinza, cultura e poder, morte e purificação.

A auto-referencialidade também é uma marca desse filme, assim como do de Greenaway. A metáfora do olhar está muito presente na narrativa. Philip tem um telescópio, e utiliza-o quase como um diretor de cinema ou de fotografia, ao tentar captar o melhor ângulo e luz para uma cena. Os enquadramentos, notadamente os de Aretha, nessa sequência inicial, enfatizam o caráter ficcional da obra. Parafraseando Peter Greenaway, é como se o filme

disse ao espectador "Veja, eu sou um filme". E o uso que Mazursky faz dos enquadramentos é um dos elementos principais para dar esse efeito:

Enquadrar é (...) fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário (...) Devemos observar (...) a frequência, nos filmes, de técnicas de *superenquadramento* (presença de um quadro no quadro, espelho ou janela por exemplo) (...). [U]m enquadramento [traduz] um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc. (AUMONT: 2002, 154-156).

Vimos, anteriormente, como Velásquez em *As Meninas*, segundo Foucault, com seu olhar comanda o do espectador. Neste quadro célebre, inclusive, acreditamos encontrar um dos primeiros exemplos do que Robert Stam chama de "olhar interrompido", ou seja, a explicitação das marcas da narrativa cinematográfica na obra. Por tudo isso, fica claro que Mazursky, através do recurso do *superenquadramento*, por exemplo, tematiza o fazer cinematográfico em sua obra, as angústias da criação, o poder do autor sobre seus personagens, ao mesmo tempo em que chama a atenção da platéia para janelas que podem ser telas de cinema ou de pintura (como as da casa de Philip em Nova Iorque), os óculos do protagonista, portais que viram molduras, e outros elementos que não nos permitem ver o representado como pura reprodução do real.

O *jogo de espelhos*, como diz Foucault ((FOUCAULT: 1999,9), aparece como um recurso no processo de criação dos olhares, tanto na pintura como no cinema. No caso das nossas análises, veremos que o espelho é utilizado nos quatro filmes, com efeitos diferentes, mas sempre com o propósito de *quebra do ficcional*. No filme de Mazursky, há uma sequência do que poderíamos chamar de *o eu e seu duplo*, tal como vimos no filme de Orson Welles quando Macbeth olha-se no espelho e vê sua imagem distorcida.



Figura 13 - Tempestade - Jogos de espelhos

Na sequência de *A Tempestade*, a câmera em panorâmica mostra as fundições do cassino a ser construído por Alonso e projetado por Philip. “Quero que seja o maior cassino já construído”, diz Alonso. “Os pisos terão nomes de reis. As salas de poetas.” “Close” em Cassavetes. “Como? E os deuses?”, diz Philip. Alonso percebe a ironia, mas concorda com Philip. “*Perfectto*. Nomearemos os salões com o nome dos deuses”. Segue o diálogo, enquanto os dois percorrem o terreno em construção. “Você está se tornando amargo”, diz Alonso. “Eu sei”, responde Philip. “Irritadiço, infantil, bobo”. “Concordo”. Alonso passa o braço em Philip: “Seu problema é ser um americano típico. Quer permanecer garoto. É impossível. É uma tolice também. Garotos não gozam a vida como nós.”

Logo em seguida, Philip olha para o ponto mais alto do prédio que está construindo. A câmera faz um “contra-plongé”. Ele se vê no alto da viga. A câmera assume agora o ponto de vista de cima do prédio. Os homens aparecem pequenos em baixo. Os dois Philips se entreolham, mostrando que entendem o que o outro sente. O *duplo* de Philip se joga lá de cima. “Peço demissão”, diz o arquiteto. Como dissemos antes, Mazursky é um grande observador da sociedade americana e de seus valores, e tanto o comentário de Alonso acerca do fato de Philip não querer envelhecer, quanto a visão de “mélange” cultural pós-moderna, representada pelo cassino, são exemplos da acidez com que o diretor retrata seus personagens.

Philip demonstra o mesmo cansaço e desencanto de Próspero. Sente-se assim devido a um vazio, um desencantamento com o ser humano, em geral, porque percebe, dentre outras coisas, que “odeia as pessoas”. Em Nova Iorque, quando o filme começa, ele, a esposa e Miranda estão indo a uma festa de Ano Novo na mansão de Alonso quando, no carro, o arquiteto esbraveja “Odeio todas essas pessoas”, ao que Antônio retruca: “Você conhece todas essas pessoas.” É interessante notar que a escolha da cidade de Manhattan, também uma ilha, é o contraponto da outra ilha que ele irá habitar na Grécia, o que, simbolicamente, enfatiza o desgosto de Philip com todos os valores que estão sintetizados na cidade: “Na maior parte do tempo eu não dou a mínima para nada”⁴⁸, “O dinheiro e o poder não significam nada”⁴⁹, “[Estas coisas] me entediam”⁵⁰), “Quero ir embora”⁵¹, “Pra mim chega”.⁵²

⁴⁸ “Most of my time I don’t give a shit about anything”.

⁴⁹ “The money and the power don’t mean a thing”.

⁵⁰ “These bore me”.

⁵¹ “I want to quit”.

⁵² “I’ve had enough”.

Em um outro “flashback”, conversando com sua filha enquanto ambos fazem “cooper”, ele diz: “Você sabe o que disse Lao Tse, não sabe? A natureza fala a verdade. Por que não o homem?”. Sua insatisfação com a humanidade é visível, assim como consigo mesmo, pelo fato de estar envelhecendo e não encontrar nada que o estimule. Ao olhar no telescópio, pouco antes da tempestade que cairá sobre Manhattan, desabafa: “Quero ir embora, quero viajar, sonhar, vagabundear”.⁵³

Na seqüência, Philip pergunta à filha: “Você é feliz?”, ao que ela responde “Você está muito filosófico para tão cedo de manhã”.⁵⁴ É visível a insatisfação de Philip com os valores da sociedade que ele ajudou a construir. O dado de desencanto que ele verbaliza “Sou o rei da modernidade e odeio esta gata”⁵⁵ retoma a “consciência da miséria e da grandeza do homem” a que se refere Ian Kott, quando compara a consternação de Próspero ao último retrato de Leonardo da Vinci, cujo “rosto é marcado pela sabedoria e amargura. Não exprime nem calma nem abandono”, prossegue Kott, é o mesmo homem “que, à margem de uma grande folha cheia de demonstrações sobre o movimento dos corpos, anotou (...) ‘Ó Leonardo, por que tanto esforço?’” (KOTT: 2002, 279).

⁵³ “I want to quit”, “I wanna travel, I wanna dream, wander” .

⁵⁴ “You’re extremely philosophical for this early in the morning.”

⁵⁵ “I’m the king of high tech and I hate this cat.”



Figura 14 - O olhar de Da Vinci visto por ele mesmo



Figura 15 – O olhar de Philip / Próspero

Impossível não fazer uma analogia entre o cansaço mal-estar da modernidade, expressos por Philip, e a consciência da imperfeição do mundo na visão de Da Vinci. É interessante que o tradutor das legendas para o português tenha optado por traduzir a expressão “high tech” por modernidade. Se por um lado perde-se o jogo sonoro entre “cat” e “high tech”, por outro a palavra modernidade abre um leque de possibilidades na fala de Philip.

Mazursky encara o casal nova-iorquino e seu cotidiano em crise de meia-idade com um olhar irônico e corrosivo, muito próximo ao desencanto com que Próspero vê os homens:

MIRANDA: Oh! Maravilha! Quantas criaturas belas estão aqui! Como é bela a humanidade! Oh! Esplêndido mundo novo em que vivem tais pessoas!

PRÓSPERO: É novo para ti ... (SHAKESPEARE: 2002, ato V, cena1, p. 958)⁵⁶

O comentário de Próspero sintetiza a sua visão pessimista do mundo, que contrasta com a ingenuidade da filha. No filme de Mazurky, encontramos vários outros momentos em que o diretor deixa claro o seu descontentamento com uma sociedade que se perdeu, em meio da tecnologia e do deslumbramento com a modernidade: “Tivemos de ler *Macbeth* na escola. É um saco!”⁵⁷, afirma Miranda. Sua visão do passado como algo sem qualquer ligação com o presente vai ao encontro da visão de Harry, o funcionário da empresa de Alonzo, expresso em um diálogo com a esposa, logo após o naufrágio. A cena retoma, de forma sarcástica, o discurso utópico de Gonzalo, peça de Shakespeare, que analisamos anteriormente:

DOLORES: Oh! Meu Deus, isto é o paraíso, Harry. Não gostaria de ficar aqui para sempre? Imagine ... descobriríamos como nos proteger dos elementos ... Poderíamos fundar uma sociedade! Já pensou? Sem guerras, sem pobreza, sem congestionamentos.

HARRY: Para falar a verdade, isto daria um ótimo Clube Med!

DOLORES: Oh Harry! (MAZURSKY, 1981)

⁵⁶ MIRANDA: O wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't!

PROSPERO: 'Tis new to thee.

⁵⁷ “We had to read *Macbeth* at school. It's boring.”

Mazursky mostra que não há mais espaço para utopias para homens que já não conseguem ver a natureza a não ser como meio de investimento. Douglas Bruster analisa, em seu artigo “The Post Modern Theatre of Paul Mazursky’s Tempest” como o filme parece fazer um “catálogo das formas de representação”, assim como “uma alegoria da história da arte” através da relação que estabelece entre os personagens e as várias formas de arte e entretenimento que aparecem ao longo da narrativa. Philip é claramente apresentado como um diretor de cinema controlador, que tem ciúmes de tudo o que escapa ao seu controle, como a fixação de sua filha pela TV. Além da ligação do personagem principal com a arquitetura e o cinema (simbolicamente refletida no telescópio que tem em casa e funciona como uma verdadeira câmera), encontramos “o teatro grego” que ele tenta construir na ilha, o palco da Broadway (na figura da esposa-atriz e seus amigos diretores e roteiristas), o cassino que Philip está construindo, o rádio, inseparável, de Miranda.

Para Bruster, é a caverna onde habita Kalibanos, no entanto, que simbolizará com mais força o inventário da cultura ocidental. Além de sua TV “Sony Trinitron” de 12 polegadas, o lugar funciona como “uma herança simbólica – uma caverna grega conectada com a arte – (...) ‘um substituto moderno para a caverna de Platão’ (...) o berço da sua [americana] cultura” (BRUSTER: 2000, 33).

Um dos momentos mais sarcásticos do filme reflete bem esse inventário cultural. Quando o médico Sebastian e o “bobo da corte” Trinc encontram-se na caverna de Kalibanos, após o naufrágio, trava-se o seguinte diálogo entre os três:

KALIBANOS: Eu sou Kalibanos!

TRINC: Kalibanos ... Você é grego, então! Acrópolis.... democracia ... (...) Telly Savalas ... Kojak ...

KALIBANOS: Kojak! Eu adoro Kojak!

TRINC: Ele fala inglês!

SEBASTIAN: É atraente, sob um prisma de terceiro mundo (“in a third world kind of way”). (MAZURSKY, 1981)

O diálogo funciona como espelho da resposta que Harry dá à esposa quando diz que a ilha seria um ótimo local para um “Clube Med”, no diálogo que vimos anteriormente. O final da cena - e o comentário de Sebastian – reproduzem, até certo ponto, a relação colonizador / colonizado vista entre Próspero e Calibã, com a diferença de que aqui não há, nas entrelinhas, como em Shakespeare, a subversão dessa relação causada pela forma lírica com a qual Calibã

se expressa. A fala de Sebastian reproduz no discurso colonialista uma visão do mundo que, de certa forma, incentivou Philip a ir para a ilha.

O grego Kalibanos, depositário de uma cultura que deu ao ocidente a democracia, consegue estabelecer uma identidade com os americanos no momento em que é mencionado o nome do ator conterrâneo Telly Savalas, que fazia o papel principal de um dos seriados mais vistos na década de 80 – Kojak . Portanto, na modernidade (ou pós-modernidade), denuncia Mazursky, não há como negar que a televisão transcendeu os limites culturais. A experiência com a arte não poderá mais ser retomada como na Grécia de Platão, ou na Inglaterra de Shakespeare, e é esta nova maneira de se relacionar com a arte que o filme reflete.

Após um ano na ilha, Miranda reclama com o pai sobre as coisas de que ela está privada, morando lá: “Seres humanos vão ao cinema, fazem compras ...”, ao que Philip responde “Estamos aprendendo a viver como seres humanos”. Assim, o filme procura problematizar a questão da posição da cultura no cotidiano de uma família abastada americana, e mais, o que pode ser considerado cultura:

“Os seres humanos vão ao cinema”. Pelo menos, é assim que Miranda observa (...) E apesar de inicialmente podermos concordar com sua definição interessada, contrastando a modernidade do cinema com o anfiteatro clássico grego da ilha, a *Tempestade* nos incita a ver uma continuidade entre essas jurisdições, com base em sua natureza pública. (...) Apesar de muito do papel de Philip estar investido da articulação da diferença entre cinema e televisão, a sedução de sua filha por esta última sugere que a televisão não só destituiu seus precursores, como também absorveu tanto o cinema quanto o teatro em seu pequeno escopo luminoso. (...) *O Shakespeare acessível que chega até nós dessa forma é pequeno, raso e particular. (...) Tal redução de Shakespeare (...) é parte e uma parcela de nosso alto grau de civilização.* Ao registrar os estágios pelos quais chegamos até essa conjuntura, a *Tempestade* continua a ser um filme para se pensar com ele, bem como sobre ele. (BRUSTER: 2000, 38, grifo nosso)⁵⁸

⁵⁸ “Humans go to the movies”. So, at least, observes Miranda (...). And although we may initially interested definition, contrasting the modernity of the cinema with the Greek island’s classical amphitheatre, *Tempest* asks us to see a continuity between these venues based on their public nature. (...) Where much of Philip’s role is invested in articulating the difference between film and television, his daughter’s seduction by the latter suggests that television has not only displaced its forerunners, but absorbed both film and theatre within its small luminous scope. (...) *The accessible Shakespeare that comes to us this way is small, flat and private. (...) Such a reduction of Shakespeare (...) is part and parcel of our high degree of civilization.* In recording the stages by which we came to this juncture, *Tempest* remains a film to think with as well as about’.

Um dos motivos que faz do filme de Mazursky uma das leituras mais interessantes da obra de Shakespeare é a reflexão sobre as novas formas de acesso a sua obra, na contemporaneidade. Como afirma Bruster, a recepção do teatro shakespeariano, hoje, não pode ser pensada sem levar em consideração o espaço “pequeno, plano e privado dos aparelhos de TV. Esse é um dos “legados” da “alta cultura”, na visão de Bruster, e um legado que merece ser analisado.

Ironicamente, Philip acaba voltando com sua família para Nova Iorque, e, enquanto na tela vemos um plano geral da cidade, com seus altos edifícios, o Central Park, as grandes lojas, ouvimos a música “Manhattan”, de Lorenz Hart e Richard Rodgers, originalmente composta para o musical da Broadway “The Garrick Gaieties”, de 1925. Analisemos a seqüência final do filme.

Depois de Philip olhar pelo telescópio o barco com a mulher e os tripulantes, dentre eles Alonso e seu filho Ferdinando, começa um intenso vento. “Mostre-me a mágica”⁵⁹, diz. Tira os óculos. Põe-nos contra o sol. “Veja você mesmo”, diz Kalibanos a Philip, que não acreditou na notícia de que um barco se aproximava da ilha. Corte para a casa de Philip e com diversas janelas. Novo corte. “Vamos, mostre-me a mágica”, diz. Corte. O vento ondula as águas. Tons cinzentos. Uma bandeira tremula no alto da casa. Philip continua com os óculos na mão. “Vamos!”, desafia. Nuvens no céu. Ele olha para cima. O cachorro também. Plano ponto de vista do cão. Aretha olha para o céu. Nuvens mais escuras. Vemos o terraço, mais uma vez, a mesma cena da seqüência inicial, a cadeira, o guarda-chuva. Este se solta. É alçado pelo vento. Rola pelo caminho de pedra que dá na casa de Philip. Vai para o mar.

“Pronto”. Philip olha de novo pelo telescópio. Vê o barco. Dá pequenos pulos. Parece contente. Faz como um treinamento para uma maratona. Entra e fecha as janelas da casa. Sai. Faz um gesto com a mão como se comandasse a tempestade. Um a um, os animais vão sendo mostrados: galinha, cabra, cavalos, bode. Ele os conduz com a mão para dentro. Raios intensos no céu. “Você é deus, chefe.”, diz Kalibanos. “Queriam uma tempestade? Eu lhes dei,” diz Philip. “Philip, pare”, diz Aretha. “Certo, vamos parar. Parando, pessoal”, diz. Mas a tempestade se intensifica. “Você não é deus. Só Deus é Deus”, diz Kalibanos.

Após uma seqüência em que há a reconciliação entre os personagens, voltamos à Grécia. Vemos a porta entreaberta de uma casa na ilha. Dela saem os atores do filme. Nos

⁵⁹ “Show me the magic”.

créditos, aparecem os seus nomes e os dos personagens por eles interpretados. Olham para a câmera e fazem uma reverência. Corte. Panorâmica de todos enfileirados no patamar da casa. Philip é o último a sair. Junta-se a todos e posiciona-se entre Aretha e a esposa. Todos fazem reverência, menos Philip, que levemente abaixa a cabeça. Os créditos vão passando na tela. Corte. Vemos cabras no alto do penhasco que dá para o oceano. "Close" em Nino, o cachorro, olhando para cima. Panorâmica da ilha, com a casa e o elenco, agora mais distantes. Imagens do mar. Pôr do sol em tons quentes. FIM.

Temos nessa sequência uma retomada da "estética da moldura" e da quebra do ficcional. Philip dirige a tempestade – ou melhor, acredita exercer um poder sobre ela – e sua atitude espelha a do próprio diretor, Mazursky, este sim o verdadeiro orquestrador da tempestade. Os óculos em "close", suspensos contra o sol, na mão do protagonista (conforme a figura 13, na página 120), as várias janelas de sua casa e seu telescópio reforçam o jogo de metalinguagem e também das questões principais levantadas pelo filme: o olhar, a autoria, o controle sobre a criação, sobre a vida.

Tal como Próspero, que joga seu livro no mar e enterra sua varinha na areia, para logo em seguida ir para Nápoles, Philip retorna a Nova Iorque. Mas, assim como em Shakespeare, esse retorno não se dá antes que haja um "descortinamento", um "desencapar" de seus poderes e de sua arte:

PRÓSPERO: Vou me desencapar, e me apresentarei eu, a minha pessoa, como antes, quando eu representava Milão. (...) (SHAKESPEARE: 2000a, 105)⁶⁰

Esse processo de "descortinamento" ocorre, no filme, com a chamada dos atores ao "palco" e a colocação da legenda com seus nomes abaixo dos personagens que representaram. Assim se revelam também ao público as mãos do diretor e a retórica da narrativa, numa quebra do ficcional que une teatro e cinema como questionadores da condição e do papel do espectador no processo de atribuição do sentido da obra.

⁶⁰ I will descase me, and myself present

As I was sometime Milan.



Figura 16 - "Curtain call": quebra do ficcional

3.2.2 O livro pós-moderno na *Tempestade* de Peter Greenaway

Como vimos, a discussão suscitada pelo filme de Mazursky, no início da década de oitenta, funciona como uma espécie de preâmbulo para a leitura de Peter Greenaway no seu *Prosperos's Books* (A Última Tempestade), de 1991. Assim como o filme de 1982 retratava bem a crise de identidade da classe média-alta americana em pleno advento da era “yuppie”, o filme de Greenaway é uma excelente amostra das várias técnicas visuais que começaram a ser utilizadas no cinema na pós-modernidade, como a computação gráfica e o cinema digital, por exemplo, numa tentativa de, através da versatilidade de imagens, dar conta de toda uma herança cultural que tende a ser considerada, quando se relê Shakespeare, e também das várias leituras que a contemporaneidade ainda pode atribuir-lhe.

No filme, Próspero é interpretado por um dos mais notórios atores shakespearianos, Sir John Gielgud. Aliás, como explica o próprio diretor no roteiro do filme, a proposta de adaptar a peça para o cinema veio do ator, que já havia interpretado Próspero várias vezes no teatro. Para Greenaway, portanto, um de seus desejos, ao fazer o filme, era tirar “a maior vantagem do poder e habilidade de Gielgud falar o texto.” (GREENAWAY:1991, 9).

De fato, conforme veremos na análise da seqüência inicial do filme, uma das características mais fortes dessa leitura de Greenaway é o estabelecimento da discussão entre o poder da palavra e o da imagem; o poder do autor sobre os personagens; o poder de Próspero sobre os habitantes da ilha; o poder dos livros. O filme faz uma celebração do texto “como texto, como o material mestre no qual toda a mágica, ilusão e decepção da peça está baseada”:

As palavras formando texto e texto formando páginas e páginas formando livros, a partir dos quais é fabricado o conhecimento de forma pictórica. (...) Em consequência, e por um bom motivo, chamamos esse livro de *Prospero's Books*. (GREENAWAY:1991, 9)⁶¹

⁶¹ “words making text, and text making pages, and pages making books from which knowledge is fabricated in pictorial form. (...) As a consequence, and with good reason, we have called it *Prospero's Books*”.

Aliás, uma das marcas mais fortes de Greenaway como diretor é o de estar, constantemente, “relembrando seu espectador das limitações do meio em que trabalha”, e das limitações “da ordem narrativa” (PASCOE: 1997, 9), da reprodução do real. Ele vê seus filmes como construções, “devices”, em que não há um único significado. Sua proposta é a de tirar do cinema seu “interesse obsessivo pelo enredo, pela narrativa”, e fazer um filme que “não deva nada ao realismo e tudo à ilusão” (GREENAWAY:1991, 16). O diretor já manifestou, inclusive, a sua decepção por o “cinema ainda não ter atingido o Cubismo” (MURPHY:2000, 13). Por isso, seus filmes são como quebra-cabeças, grandes “tableaux” que devem ser “escaneados” pelo espectador atrás de pistas de seu significado.

Greenaway optou por fazer um tipo de filme que “explicita os artifícios do cinema”, que diz : “Eu sou um filme e nada mais”. (PASCOE: 1997, 15). Tendo começado sua carreira como pintor, ele vê, primordialmente, três características importantes na pintura: ela é um exemplo de perfeição, é uma metáfora para a visão e o olhar e é puro prazer. Por isso, procura trabalhar em suas obras com a dicotomia entre a inércia da pintura e o movimento do filme. O diretor é considerado um “colagista”, que examina as relações entre imagem e texto, as estruturas das representações e o cinema como uma máquina de simulação.

Trabalhando com diferentes discursos, com a fragmentação, elipses e “intreplay”, o diretor busca refletir sobre a convenção das formas e sobre como o cinema tenta apagar as marcas de sua representação: “O mundo visível está arrumado para o espectador como o universo foi uma vez pensado ser organizado por Deus” (PASCOE: 1997, 36), diz. Dessa forma, ao fazer de Próspero o grande criador, manipulador de todos na ilha, Greenaway também propõe ao espectador uma reflexão sobre a maneira como os discursos já organizam para nós o mundo e sua representação.

Em sua obra *Peter Greenaway's Postmodern/ Poststructuralist Cinema*, Willoquet-Miricondi e Alemany-Galway mostram como, ao discutir as questões de autoria e autor e problematizar a história e o conhecimento e os “sistemas totalizantes”, o diretor, através da justaposição de linguagens, da bricolagem, rompe com a “narrativa clássica e as expectativas convencionais da visão” , [por isso] seu cinema é “um instrumento de dúvida” (WILLOQUET-MARICONDI & ALEMANY-GALWAY:2001, xi).

No caso de *A Última Tempestade*, mais do que nunca, está em jogo não só a questão da autoria, mas a de Shakespeare como autor, como cânone literário, como fonte de discurso e de representações codificadas e já cristalizadas pelo espectador. Para investigar tais questões,

iremos, como nas análises anteriores, decompor a longa seqüência inicial do filme, por acreditarmos que ela introduz seus elementos mais relevantes.

O cineasta dividiu *Prospero's Books* em três seções desiguais – passado, presente e futuro. A primeira parte está relacionada ao relato, feito pelo protagonista, tanto para nós, espectadores, quanto para sua filha Miranda, explica Greenway no roteiro do filme. Nesta parte, há quadros (*framings*) elaborados e ilusórios, que estabelecem, deliberadamente, uma confusão entre fato, memória e fantasia, com uma fotografia escura e ricamente colorida, “influenciada pelos pintores italianos do final do século XVII e a pintura holandesa de interiores”. (GREENAWAY: 1991, 37)

Vemos uma gota d’água cair em câmera lenta em uma piscina escura. “O som da gota é alto e abrupto”, diz o roteiro. Aparecem os primeiros créditos do filme – o nome da produtora, Allants. Uma outra gota cai e mais uma. Lemos, em uma folha de papel, o seguinte texto: “Sabedor que era de meu amor aos livros, suprimiu-me com volumes de minha própria biblioteca, os quais eu prezava mais que meu próprio Ducado”⁶². A letra é gótica, e reproduz o tipo que se considera próximo ao da letra do próprio Shakespeare.

O contato entre a pena e o papel é áspero. Vemos a mão que escreve e as marcas da escrita no papel. Vemos o escrito, e depois ouvimos a voz que lê aquelas palavras. Aparece o primeiro livro, O Livro da Água, dado a Próspero como presente de casamento. A mão vira as páginas do livro. Cai mais uma gota. Uma pena mergulha em um tinteiro azul, que aparece em “close”. Uma gota cai e vemos a mão que a ampara. A fotografia é escura, destacando somente os objetos essenciais, a mão, a gota, o tinteiro.

⁶² “Knowing that I loved my books, he furnished me / From my own library with volumes that / I prize above um dukedom”.

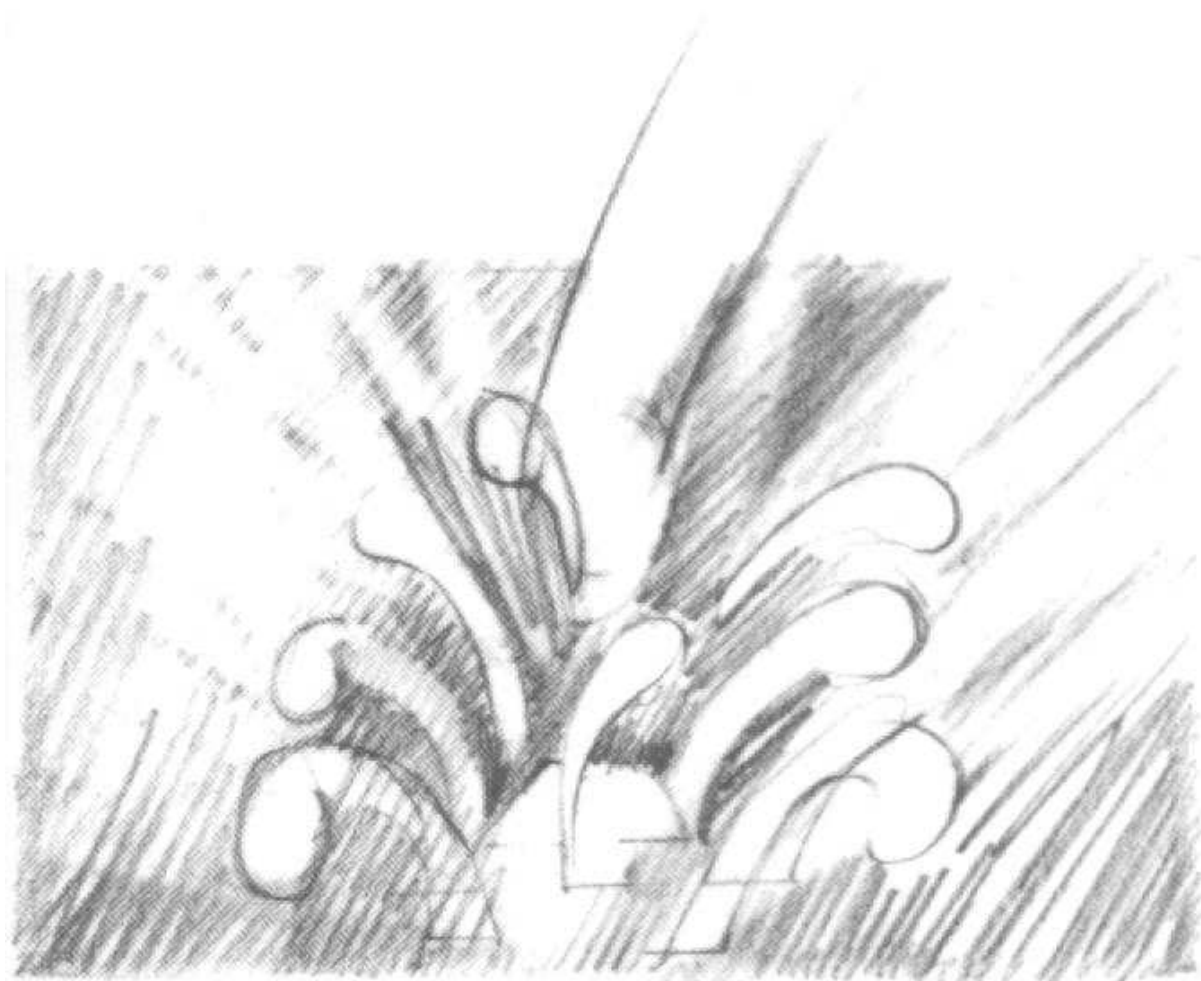


Figura 17 - Tempestade - seqüência da abertura

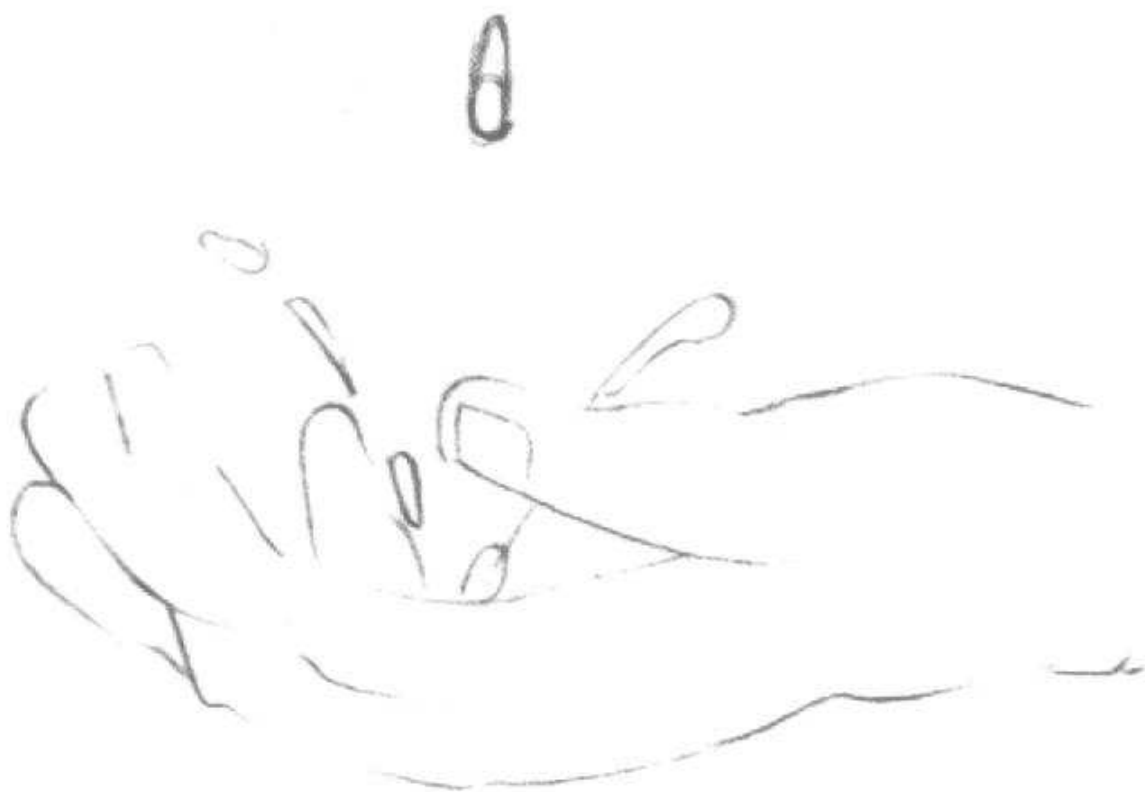


Figura 18 - Peter Greenaway - sequência da abertura

“Boatwain” (contramestre), vemos escrito na tela. Sobreposto à palavra, o rosto de Próspero. Novo “close” no tinteiro azul. Vemos um barco. Agora o protagonista não está mais na sala de banho, e sim em seu gabinete. Há um espelho em que sua imagem é refletida. Em um “travelling” escuro, acompanhamos Próspero com um navio/ maquete na mão. Ariel urina no livro. Aparece o segundo livro – O Livro dos Espelhos. Nele, vemos nobres vestidos, tal como nos retratos de Rembrandt .

Próspero está sentado na piscina com um barco de brinquedo na mão. Dois homens carregam um espelho onde vemos o seu reflexo. Mais uma vez vemos os nobres no espelho / quadro. Ariel urina em um balanço, que está situado em cima da piscina. Próspero põe o barco na piscina. Vemos um livro molhado. Suas páginas viram. Fogo. Próspero é carregado para fora da piscina. Fogo. A imagem da maquete do barco é sobreposta aos arcos que circundam a piscina. Fogo. Ariel no balanço. Fogo. Próspero põe um roupão de linho branco. Fogo. Nos créditos aparece o nome de JOHN GIELGUD. “Close” na mão do ator abotoando o laço de seu roupão. Fogo. Barco. Mulheres nuas dançam uma coreografia mecanizada. Próspero põe uma capa azul (“O mundo está em sua capa”, diz o roteiro). Fogo. Piscina. Fogo. Habitantes da ilha mergulham na piscina.

Aos sete minutos do filme, um longo “travelling” lateral, e Próspero caminha, da esquerda para a direita da tela. Este plano, de cerca de cinco minutos, ao final dos quais aparece o nome do diretor na tela, funciona como um painel de pintura que muito lembra *O jardim das delícias* de Bosch, por exemplo. Vemos os habitantes da ilha, todos nus, passarem livros uns para os outros. A fotografia privilegia os tons escuros, sombrios, que em nada lembram os de uma ilha tropical paradisíaca, conforme vistas pelos utópicos renascentistas, estando mais próxima à “ilha-mundo do gótico tardio” das pinturas de Hieronymus Bosch.

Um menino escorrega em um enorme livro, como num parque. Pessoas pulam corda. Durante todo este plano, ouvimos um insistente barulho, como o de um ferreiro que molda uma peça. Quando a maquete do barco vira na piscina, a câmera penetra na capa de Próspero. “É o fim, é o fim”⁶³, lê-se na tela. Vemos um Próspero que escreve em seu gabinete. Ariel olha para trás. Folhas de papel voam. De lá, para onde olha Ariel, no centro do quadro, vem Próspero, o personagem. Alguém no gabinete dá um livro a Próspero, o autor. Os dois Prósperos se entrecruzam, um vindo da esquerda para a direita da tela, o outro, sentado na

⁶³ “We split, we split “.

extrema direita, parado. O Próspero personagem caminha por entre aparatos científicos. Casais sopram areia. Vemos retratos como os de imperadores romanos. Aparece o terceiro livro – O Livro da Arquitetura. Ao ser aberto, o livro se transforma em um palácio da época renascentista. Miranda se agita na cama, como se estivesse tendo pesadelos. Próspero vem ao seu quarto. Miranda, com a voz de Próspero, ”não fazendo uma voz feminina ou em falsete, mas a sua própria, porém de forma inocente, terna e ansiosa”, segundo o roteiro, diz: “Se através de sua Arte, meu querido e amado pai, o senhor colocou as águas selvagens nesse rugir, abrande-as.(...) Ah, sofri eu, meu pai, com aquele a quem assisti sofrendo: um navio esplêndido (que, sem dúvida trazia em seu ventre nobre criatura) e arreventado em pedaços!”

Em primeiro lugar, é necessário notar o uso do elemento *água* desde o primeiro fotograma. As gotas que caem em seqüência estabelecem um mote temático que encontra eco em toda a água presente no filme. Simbolicamente, a água representa a “massa uniforme, indiferenciada, as infinitas possibilidades (...), os primórdios de todo o devir”, a purificação, a vida, mas também o “poder destruidor” ligado ao seu “caráter simbólico negativo” como, por exemplo, o dilúvio. (LEXIKON: 1990, 13)

Acreditamos que o elemento *água* em *A Última Tempestade* representa exatamente esse paradoxo entre primórdio e fim, entre o devir e a destruição. Em primeiro lugar, Próspero deposita na água o navio que pretende naufragar, e, assim, trazer seus inimigos para a ilha de modo que possa acertar contas com o seu passado, possibilitando-lhe um novo devir. No entanto, nessa mesma água escura jogará todos os seus livros, inclusive a peça *A Tempestade*, que acabara de escrever, de onde ela será resgatada por Calibã, representando tanto uma destruição do antigo, como possibilidade de uma nova construção, a partir do passado.

Portanto, o poder exercido por Próspero se dá pela água, não só por ela permitir o controle do destino dos tripulantes do navio, como o dos personagens da peça que está sendo encenada, escrita com a tinta azul em que mergulha a pena do ex-duque de Milão. É nesse paralelo entre o Próspero, o dono da ilha e o dono do destino de seus personagens, que Greenaway apresenta sua reflexão sobre os conceitos de autoria, poder e controle.

No entanto, mesmo com toda a água presente desde o primeiro fotograma, isso não faz com que os tons claros e límpidos coloram a obra. Ao contrário, conforme explicita o roteiro, a água é escura, assim como a fotografia do filme, em tons marrons, que acompanham o escuro do tinteiro azul do gabinete de Próspero. Na leitura de Ian Kott, em *A Tempestade*

Suas ilhas emergem de um mar cinzento. São marrons ou amarelas. (...) [Nela] pequenas figuras humanas comprimem-se e serpenteiam como formigas. (...) É o jardim dos suplícios, ou também a imagem da loucura da humanidade”. (KOTT: 2002, 272)

É interessante notar que o texto de Kott, publicado em 1961, descreve a sua visão de *A Tempestade*, porém, poderia muito bem ser a análise do filme de Greenaway, tão adequadas são suas observações, ao mostrar como o visual evocado nas palavras de Shakespeare se ajusta à pintura de Bosch, especialmente em *O Jardim das Delícias*. Greenaway explica que procurou reproduzir, no filme, a fotografia de interiores da pintura holandesa do século XVII. No entanto, é possível perceber o quanto a representação que faz Bosch em *Juízo Final*, por exemplo, encontra ecos na seqüência inicial do diretor:

Este panorama gigantesco e horrendo representa o mundo nas suas últimas convulsões, com a sua destruição não pela água, como Dürer e Leonardo tinham imaginado, mas sim pelo fogo (...). Os sapos, as víboras, as cobras e os dragões rastejando sobre rochas e banquetando-se com as entranhas de suas vítimas, eram, quando Bosch pintou, figurantes já bem conhecidos do Inferno. (BOSING:2001,34-35)

No roteiro do filme, vemos representações de homens engolidos por livros, transpassados por lanças (como na ilustração da página 64 do capítulo 2), muito próximos aos animais rastejantes de Bosch. Aliás, o Calibã de Greenaway é interpretado por um bailarino, que executa uma coreografia bastante peculiar: ele se move como um homem-anfíbio, rastejando pelas rochas de sua caverna, nu, contorcendo-se, esgueirando-se entre a escuridão de seu “habitat”. Ao representar o ser “primitivo” em contraste com o erudito Próspero, a movimentação do ator em cena, com seus pêlos raspados, sua cabeça nua, remete ao primitivismo das víboras e cobras do *Juízo Final*. Paradoxalmente, conforme veremos mais tarde, é justamente o personagem mais distante dos valores culturais renascentistas que irá resgatar a obra de Shakespeare da água escura.

Não podemos deixar de analisar o longo “travelling” lateral que culmina com o acordar de Miranda, logo após o naufrágio. Segundo Ivana Bentes,

O teatro renascentista inglês, do qual o próprio Shakespeare faz parte, e a pintura clássica “imitativa” são as bases da representação dos atores, dos cenários, dos figurinos, dos verdadeiros *tableaux vivants* que povoam o filme e, no entanto, Greenaway vai construir uma nova dramaturgia provocando inserções e interferências diretamente sobre imagens. O caráter estético de teatralização contrasta com longos e sinuosos *travellings* laterais, ou com “carrinhos” que avançam do fundo da cena ao primeiro plano. Mas Greenaway destrói a representação clássica, no momento mesmo que a utiliza, através de uma série de inovações, que são a base de uma nova estética eletrônica. (BENTES:2004, 20-21)

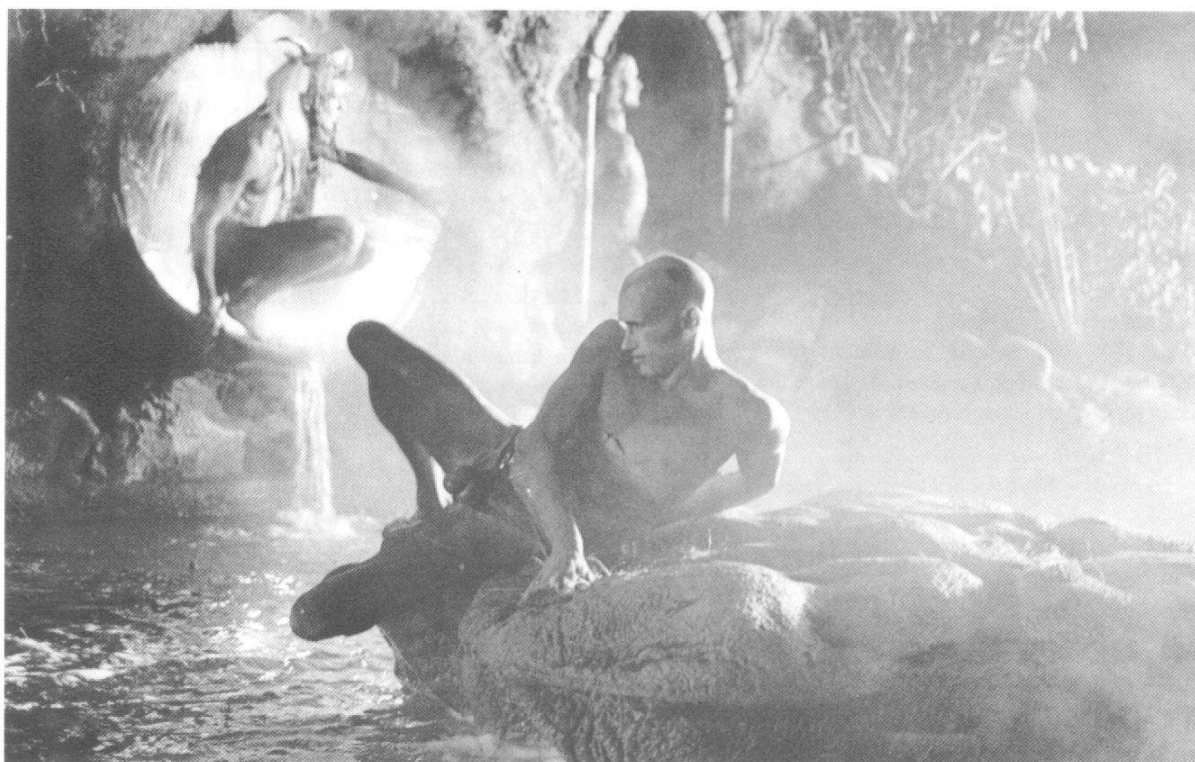


Figura 19 - Calibã na visão de Peter Greenaway

Os “tableaux vivants”, os “travellings” são opções estéticas que definem a cinematografia de Greenaway. Em seus filmes, geralmente não temos planos curtos e médios. Ao optar por filmar utilizando tais recursos, o diretor provoca um distanciamento do espectador em relação às imagens, lembrando-lhe a todo tempo o caráter artificial e ficcional da representação. Ao não apagar as marcas da narrativa, Greenaway, tal como Próspero, mostra que, por de trás de uma câmera, há um criador, e que o enquadramento é resultado de uma opção deste criador, único dirigente da recepção que o espectador terá de tais imagens:

PRÓSPERO: O terrível espetáculo do naufrágio que em ti despertou a virtude da compaixão, eu o preparei tão acertadamente, graças aos recursos de minha arte, que lá não resta qualquer alma, nem ninguém perdeu o valor de um só cabelo, entre aqueles cujos gritos ouviste e te causaram tanta consternação. Assenta-te, pois agora precisas saber muito mais do que sabes.⁶⁴

Em outra sequência do filme, o baile de máscaras, na realidade, “uma peça dentro da peça”, artifício muito comum em Shakespeare, há a mesma quebra do ilusionismo provocado pela representação. O baile é realizado para comemorar-se o casamento de Miranda e Ferdinando. Diz Próspero ao noivo:

Você parece, meu filho, consternado, como se estivesse preso de algum temor. Anime-se, senhor. Nossa diversão chegou ao fim. Esses nossos atores, como lhe antecipei, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, em pleno ar, e, tal a construção infundada dessa visão, as torres, cujos topos deixaram-se cobrir pelas nuvens, e os palácios, maravilhosos, e os templos solenes, e o próprio Globo, grandioso, e também todos os que nele aqui estão e nascerão e, assim como se foi terminando e desaparecendo essa apresentação insubstancial, nada deixará para trás um sinal, um vestígio. Nós somos esta matéria de que se fabricam os sonhos, e nossas vidas pequenas têm por acabamento o sono. (...) (SHAKESPEARE:2002,93, Ato 4, cena I)

Próspero caminha para a frente. Seis espelhos, três de cada lado, são levantados e formam duas paredes, pelo centro das quais ele caminha, solenemente. Miranda e Ferdinando vêm atrás. Fecha-se uma cortina atrás de Próspero. Miranda e Ferdinando ficam para trás. Próspero encara a câmera. “Somos da mesma matéria ...”, diz. “Fade out”⁶⁵. Tela escura.

⁶⁴ PROSPERO: The direful spectacle of the wreck, which touched / The very virtue of compassion in thee, / I have with such provision in mine art / So safely ordered that there is no soul - / No, not so much perdition as an hair / Betid to any creature in the vessel, / Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink. Sit / down, / For thou must know farther.

⁶⁵ Fade-out ou Escurecimento “é um recurso de efeito ou trucagem utilizado para fazer uma cena desaparecer escurecendo. A imagem vai perdendo gradativamente sua luz até o negro total.” (MORENO: 2002, 2)

A auto-referencialidade é a marca dessa cena. Vários críticos já chamaram atenção para a referência ao “próprio Globo, grandioso, e também a todos os que nele aqui estão e nascerão” como uma alusão ao *Globo Theatre*, e os que estão e nascerão nos espectadores e futuros personagens que ali serão encenados. Além disso, assim como no baile construído por Próspero que se dissolve no ar, a experiência cinematográfica é sombra fugaz, que permanecerá talvez nos sonhos do espectador ou em sua memória, e um dia deixará de existir.

O diretor retoma nessa seqüência o *espelho*, elemento que já havia sido utilizado na abertura do filme, com efeito de desvendar para o espectador o ilusionismo na imagem cinematográfica. Greenaway reforça este desvendamento, ao fazer Próspero caminhar por entre uma parede de espelhos e ao fechar uma cortina atrás de Próspero. O diretor trabalha com a quebra do ficcional já presente no texto, na fala de Próspero a Ferdinando. Mais uma vez, o uso do plano longo, do “tableau vivant” dá à cena um caráter de representação que não se apaga pelas marcas da montagem, ou seja, a longa duração da cena e a forma como é constituída relembra ao espectador, a todo momento, o caráter ficcional do que está sendo mostrado, cuja culminância ocorre quando a cortina se fecha atrás de Próspero.

Radicalizando essa idéia, temos duas seqüências, no final do filme, que começam no gabinete de Próspero, transformado em palco, e estantes viram portas, passagens para outros pontos da ilha. Vamos à primeira delas:

“Espíritos, precisamos nos preparar para encontrar com Calibã.”, diz Próspero a Ariel. “Close” no tinteiro azul. Ariel se dirige para uma prateleira da estante, que se abre como uma porta. De dentro deste espaço surge uma moça com as roupas nobres de Próspero. Vemos uma folha de papel. Lemos o texto. “Imploro-lhes (...) libertem-me”. Somos levados para perto da caverna de Calibã. A fotografia parece praticamente em preto e branco. A câmera segue os habitantes da ilha e Calibã, por trás, como se penetrasse com eles no interior da própria terra. Há uma única luz no centro da tela, como a da entrada de uma caverna.

O primeiro elemento a ser analisado nessa seqüência é o lugar em que ele se dá, inicialmente: o gabinete de Próspero. Sua mesa, sua pena, a maquete do navio, suas estantes, a cor azul do tinteiro. Segundo Lexikon, em seu *Dicionário de Símbolos*, o azul é a cor do “imaterial, do frio, do divino, da fidelidade, da verdade” e também do “irreal e do fantástico” (LEXIKON: 1990,30). Ora, a tinta e a pena são os instrumentos que o ex-Duque usa para controlar seus personagens, para lhes dar forma. Conforme análise de Willoquet-Maricondi, o poder de Próspero é a linguagem, a linguagem escrita, símbolo da ordem e da linearidade, que

substitui os ritmos cíclicos da natureza. Sua escrita é instrumento de controle, e, ao negar aos personagens sua própria voz, exerce a *tiranía da autoria*.

Ainda segundo a autora, a ilha é o reflexo da racionalização de Próspero, um renascentista, herdeiro do que ela chama de “ocular-centric paradigm”, que domina a sociedade ocidental desde a Antigüidade Clássica. Dessa forma, Próspero “igualar conhecimento à visibilidade total”, reproduzindo “um projeto de modernidade que vem desde Platão” (WILLOQUET-MARIVONDI:2001,183-184).

Toda tentativa de dominação se dissolve na seqüência final do filme, quando Próspero se desfaz de seus feitiços. Essa é a leitura de Greenaway para a despedida de Próspero, assim apresentada no texto-fonte:

Agora, que meus feitiços estão terminados;/ Agora é por meu mérito se tenho o poder / Que não é grande coisa, pois eu devo lhes dizer:/ Preciso ficar aqui, pelos senhores confinado,/ Ou parto para Nápoles. Mas peço, não me deixem ficar nesta ilha nua, por vocês enfeitado,/ Se já recuperei, de meu irmão, meu Ducado, / Se já lhe perdoei, o usurpador / então libertem-me,/ Libertem-me de minha atroz prisão ainda agora / Com palmas, com aplauso, com as mãos tão generosas / E as cálidas palavras que das bocas vão soprar e / Meus planos vão frustrar ou minhas velas enfunar; / Tentei, sim, agradar. Os meus espíritos escravos / Agora já me faltam, e os encantos de minha Arte; / Sem eles, o meu fim é o desespero, é precisar / Das preces dos senhores: elas sabem atacar / Com sensibilidade penetrante e Compaixão / Divina, perdendo toda falha e omissão. / Assim como vocês obtêm perdão por seus pecados, / Eu posso, com suas indulgências, ser / libertado. [Sai.] (SHAKESPEARE, 2002a, 119-120)⁶⁶

Greenaway leva-nos ao gabinete de Próspero. Em um plano fixo, panorâmico, vemos que o gabinete é, na realidade um palco. É a reprodução exata do quadro *São Jerônimo em seu gabinete*, de Antonella da Messina, pintado em 1475, aproximadamente. Ariel aparece. A câmera vai-se aproximando, e aos poucos desaparece o limite que escondia a teatralidade do cenário. Os três atores que interpretam Ariel escrevem em um livro, os quais depois passam para Próspero que diz “A melhor virtude é o perdão.” A câmera se aproxima de Próspero em plano próximo. Ele fecha o livro. Em seguida, cada um dos vinte e três livros que formam o título do filme também é fechado. Ouvimos o som seco desse movimento. Vemos a poeira

⁶⁶ PROSPERO: Now my charms are all o'erthrown,/ And what strength I have's mine own, / Which is most faint. Now 'tis true/ I must be here confined by you / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got, /And pardoned the deceiver, dwell/ In this bare island by your spell; / But release me from my bands/ With the help of your good hands. / Gentle breath of your sails /Must fill, or else my project falls, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, art to enchant;/ And my ending is despair / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would pardoned be,/ Let your indulgence set me free. *He awaits applause, then exit* .

que sai dos livros. O gabinete / palco é empurrado por “elfos”. Uma escada é colocada em seu centro. Próspero se aproxima cada vez mais da câmera. Bailarinas seminuas executam seus movimentos mecânicos. Plano geral⁶⁷. Os “elfos” trazem uma mesa preta sobre a qual é posta uma folha branca. Ariel opera um instrumento de medição e desenha um círculo no papel. Próspero começa a se vestir de Duque. Reconcilia-se com todos na ilha. “Serás livre, Ariel”, sentencia. Música. Vemos Próspero em plano próximo⁶⁸. Essa imagem constitui um espelho, que se quebra. Corte. Um livro pega fogo na água. Outro espelho se quebra. Livros são jogados na água. Sangue pinga nos livros. Próspero aos poucos vai tirando seu chapéu de Duque, suas roupas. Ariel lhe dá o *Primeiro Fólio*. “Este é um grosso volume impresso em 1623”, diz. Lê-se na tela: 25. *O Livro de 35 peças*. “Há trinta e cinco peças no livro e espaço para mais uma. Dezenove páginas foram deixadas para a sua inclusão, bem no início do livro, logo após o prefácio”. Lê-se na tela: “Ao leitor” (To the reader). Vemos as letras manuscritas na capa de couro: WS. Em uma folha de papel lemos a palavra “boatwain” (contra-mestre). Ouvimos a voz que a enuncia. Ouvimos em “off” o início do primeiro diálogo da peça. “Esta é a trigésima-sexta peça, *A Tempestade*”. Solenemente, Próspero atira o volume no mar. Calibã resgata o livro. Próspero liberta Ariel e despede-se dele.

“Por favor, vocês, aproximem-se. Agora meus feitiços foram destruídos ...”, diz. Próspero olha para a câmera que se aproxima dele. Plano próximo. ... “serei libertado”. A câmera se afasta na palavra “desespero”. A imagem de Próspero torna-se um quadrado, que paira na tela escura. Ariel surge na piscina. Corre, em “slow motion”, em direção à câmera. “Venham para estas areias douradas”, canta. Passa por um corredor. O público (os nobres) aplaude. Corte para uma bola de fogo. Gota d’água. Fogo. Água. Panorâmica. Vemos todos os nobres reunidos. Ariel salta em câmera lenta. Lemos “The End” em uma folha de pergaminho.

Com o *espaço* existente para a inclusão de mais um texto no *Primeiro Fólio*, encenado na sequência final, Greenaway metaforiza, com o olhar de Próspero direcionado para a câmera, o lugar do espectador no jogo da representação cinematográfica. A *autoridade do olhar ausente*, termo cunhado por Browne em sua análise de *No tempo das diligências*, de

⁶⁷ “É o grande plano onde todos os elementos do cenário ou da paisagem e, quando for o caso, também os personagens ou multidão, aparecem em cena.” (MORENO: 2002, 1)

⁶⁸ “Neste plano o personagem é cortado na altura dos ombros. Utilizado para destacar o personagem.” (MORENO, idem)

John Ford, constitui a posição do espectador na cena, o seu processo de “habitar um texto”, a existência do “leitor-no-texto” (BROWNE: 2005, 241).

Essa autoridade do espectador também está presente no texto-fonte: “Libertem-me”, pede Próspero ao espectador. O ato de dirigir-se diretamente à platéia – recurso tão comum em Shakespeare – corresponde ao *olhar interdito* do cinema, “o olhar para para a câmera” (le regard à la caméra). Conforme explica Vernet, esse tipo de olhar tem um efeito duplo: o de desvelar a instância da enunciação no filme e o de denunciar o “voyeurismo” do espectador, “ao colocar brutalmente em comunicação o espaço de produção do filme e o espaço de recepção, a sala de cinema, fazendo entre os dois desaparecer o efeito-ficção” (VERNET: 1988, 9). Da mesma forma que Próspero parece querer mostrar estar renunciando a sua mágica, Greenaway renuncia “às ferramentas da ilusão cinematográfica”:

Próspero/Shakespeare quebra a ilusão fílmica cinematográfica recorrendo diretamente à sua platéia... e a todas as suas platéias... e sua última platéia é sua peça... ao deixar a ilha, o teatro e possivelmente sua vida. (DONALDSON, 1997, 174).⁶⁹

No entanto, a figura de Próspero permanece superposta à dos outros atores, como se continuasse a controlá-los, simbolizando, segundo Donaldson, a intenção de Greenaway de reiterar a centralidade do filme na textualidade e na intenção autoral. Na última cena, todos os livros são fechados e jogados, um por um, na água, acompanhados de alguns artifícios como explosões ácidas e fogos de artifício que representam destruição e dispersão. De todos, somente dois livros são salvos:

(...) as peças de Shakespeare e um livro fino - o livro que Próspero estava escrevendo – que seria anexado à primeira parte. Como Ferdinando e Miranda se reúnem (...), o texto da *Tempestade* da Primeira Edição (*não* o manuscrito que Próspero estava escrevendo) se desenrola como um revestimento na tela, em grandes letras douradas. O manuscrito que não é mais visto, como a imagem imóvel de Próspero, mistifica origens, *torna-as inacessíveis mesmo quando continuam a influenciar o futuro*. Apesar de essa ser uma obra em que os livros estão separados, estão dispersos, são vistos para serem escritos, *Prospero's Books* termina com uma série de imagens fortes que *remistificam o livro como a inscrição de um discurso originário, ao mesmo tempo, artístico e mágico*. (DONALDSON, 1997, 175, grifo nosso)⁷⁰

⁶⁹ Prospero/ Shakespeare breaks the theatrical filmic illusion by appealing directly to his audience ... and all his audiences ... and his last audience is his play ... as he takes leave of the island, the theatre and possibly his life.

⁷⁰ (...) the plays of Shakespeare and a slim volume – the book Prospero has been writing – which will be bound into the first section. As Ferdinand and Miranda are joined together (...), the text of the First Folio *Tempest* (not the manuscript Prospero has been writing) unscrolls as an overlay on the screen, in large gilt letters.

O “desencapar-se” presente na seqüência final de *Tempestade*, de Mazursky, é relido por Greenaway ao quebrar o limite que escondia a artificialidade da narrativa. Na articulação do diretor / narrador – cujos feitiços “estão terminados” - com o espectador – que com sensibilidade e compaixão pode libertar o protagonista – este último é efetivamente trazido para dentro da obra, para dentro das lacunas deixadas pelo autor e, nesse processo, produz o seu sentido.

The manuscript that is no longer seen, like Prospero’s still image, mystifies origins, *makes them inaccessible even as they continue to influence the future*. Though this is a work in which books come apart, are dispersed, are seen to be written, *Prospero’s Books* ends in a series of powerful images that *remystify the book as the inscription of an originating discourse that is both artistic and magical*.



Figura 20 - Os livros de Próspero

CONCLUSÃO

O propósito desta tese foi refletir sobre o papel ativo do espectador na produção de sentido da imagem cinematográfica, em um processo semelhante ao do leitor na construção de sentido do texto literário, a partir de quatro adaptações para o cinema das peças *Macbeth* e *A Tempestade*, de William Shakespeare.

Pretendeu-se sustentar que o dramaturgo antecipou, no século XVII, alguns conceitos das Estéticas da Recepção e do Efeito, ao convocar o espectador para suprir com sua imaginação as eventuais lacunas deixadas pelo. Pelo seu caráter anti-realista, o teatro de Shakespeare evoca pela palavra as emoções, a atmosfera e até mesmo o cenário em que se passa a peça.

Isso se deve ao fato de a Inglaterra, no período em que o dramaturgo escreveu sua obra - na passagem do século XVI para o XVII - ter passado por transformações que provocaram uma revisão nos rígidos padrões que a regiam. Nesse contexto, Shakespeare pertenceu a uma geração a quem coube descobrir um novo lugar para o *indivíduo*, refletir sobre a identidade nacional, construir uma nova economia e escolher uma religião.

Sua obra, por conseguinte, expressa as angústias e incertezas de um país que assiste ao surgimento de novas possibilidades de ver a realidade, à valorização do pessoal na aquisição de conhecimento e a novas possibilidades de se estar no mundo

Por isso, buscou-se também aproximar os conceitos desenvolvidos por Wolfgang Iser no que se refere ao preenchimento pelo leitor das lacunas existentes no texto literário e os de Sergei Eisenstein, quando propõe um tipo de narrativa cinematográfica e de montagem

polifônica que explicitem as marcas da enunciação e estimulem o espectador a olhar além da superficialidade do realismo, ao contrário do cinema clássico narrativo. Esse tipo de filme, especialmente o produzido nos Estados Unidos no fim do século XIX e no início do XX, do qual Griffith é o seu maior representante, através de mecanismos de *apagamento* das marcas discursivas do enunciador, enfatiza a “impressão de realidade”, na qual a força da mimese favorece a função regularizadora e moralizante da narrativa.

Procurou-se mostrar como a discussão principal entre os teóricos de cinema, desde a criação da sétima arte, girou em torno de o cinema ser uma reprodução do real ou o seu transgressor. Nesse sentido, a impressão de realidade causada pelo cinema vem da idéia de ser ele uma “janela aberta para o mundo”, da crença na objetividade, na coerência, continuidade e equilíbrio trazidos, principalmente, a partir da noção de perspectiva na pintura renascentista. Tal “impressão de realidade” vinha do fato de esse tipo de perspectiva procurar copiar fielmente a visão do olho humano. Neste processo ilusionista, nosso olhar é identificado com a câmera, fazendo com que haja, por parte da platéia, a idéia de que está em contato direto com o representado, que seria o fruto de uma transparência entre a imagem representada e a natureza.

A fé na transparência da imagem e no estatuto de real que ela passa a ter é reforçada pelas estéticas realista e naturalista. André Bazin, por exemplo, era favorável à inclusão do som nos filmes como forma de torná-los mais realistas. Além disso, defendia o uso dos planos longos e de a continuidade, dos planos-sequência, da profundidade de campo como forma da câmera apenas testemunhar o que o objeto revela por si mesmo. Por isso, o ilusionismo era legítimo: o cinema não deveria manipular os objetos a serem mostrados.

Por outro lado, procuramos mostrar a importância de Sergei Eisenstein ao romper com o projeto ilusionista do cinema, e propor uma montagem figurativa que explicitava a intervenção do homem no discurso, afirmando que os planos não obedeciam à sucessão de eventos de causalidade linear, nem a um critério naturalista, mas da manipulação da câmera, o que denominamos de “efeito moldura”.

Portanto, quando da reflexão sobre as obras cinematográficas adaptadas das peças de Shakespeare, pretendeu-se sustentar que a adaptação literária é uma releitura crítica do texto-fonte. Questões como “a fidelidade ao que o autor quis dizer” e “intenções do autor” ficaram ultrapassadas, do mesmo modo que as noções hierárquicas de *fidelidade* e *cópia*, uma vez que, como afirma Barthes, o filme era uma “forma crítica” ou até mesmo uma “leitura” da obra literária, e que não estava, necessariamente, subordinado a ela.

A questão da adaptação literária nos levou, também, à discussão do conceito de autoria, uma vez que ele acaba se diluindo nessas releituras, se considerarmos que o produto final do filme é resultado de vários outros textos e intertextos que permeiam o texto-fonte. Além do mais, consideramos que a fidelidade da adaptação deve ser ao *espírito do texto-fonte*. Nessa perspectiva, Paul Mazursky, ao deslocar o Duque de Milão shakespereano, Próspero, para Nova Iorque e fazer dele o arquiteto insatisfeito Philip, em crise existencial, atualiza não só o tema do poder encontrado na peça, como também faz do personagem uma auto-referência do fazer cinematográfico. Nesse processo, o diretor rompe com a ilusão cinematográfica e metaforiza o jogo de metalinguagem presente em Shakespeare, quando explicita o seu caráter de “titereiro”.

Tanto em *Macbeth* quanto em *A Tempestade*, há a explicitação da natureza ficcional da obra, do fazer teatral, de seu aparato e de seu caráter anti-realista; da presença do autor/manipulador. Miranda, filha de Próspero, é a espectadora ideal do “governador” de uma ilha que, como um “metteur – en- scène”, encena uma tempestade que leva a espectadora ao mais profundo terror e angústia, para depois tranquiliza-la de que tudo não passou um produto fruto de sua “arte”. Da mesma forma, Macbeth, o rei usurpador, equipara-se a um ator que se arrasta pelo palco durante um determinado período de tempo, proferindo palavras que nada significam.

A quebra do ficcional se dá também na figura de Philip: como arquiteto, é aquele que organiza os espaços, que determina o posicionamento dos objetos, que observa em seu telescópio, de sua janela, a tempestade. Em sua sala, a ampla janela é metáfora da tela do cinema ou de um quadro. Tal como Velásquez, que comanda o olhar do espectador em *As Meninas*, o arquiteto rege a tempestade, comanda os habitantes da ilha, observa-os, enquadrando-os – como um autor que tenta ter total domínio sobre sua obra, ou um diretor que tem o poder de dizer “corta!” – e que no final sabe que o que está do outro lado da lente pode fugir ao seu controle.

O Próspero de Greenaway é ainda mais controlador. Na versão do diretor, todas as vozes de todos os personagens são a de John Gielgud, o intérprete de Próspero. A escolha do ator se deu, segundo o próprio diretor, pelo que representa Gielgud, um dos atores shakespereanos mais respeitados da Inglaterra. O efeito que essas escolhas têm no filme é bastante peculiar: em primeiro lugar, a sensação de aprisionamento dos personagens, que, sem voz própria, atuam como fantoches nas mãos de um titereiro e, em segundo lugar, a

possibilidade do diálogo entre a tradição, representada pelo ator protagonista, e a modernidade da técnica usada no filme, com o uso de imagens computadorizadas.

Esses efeitos foram usados por todos os diretores analisados no trabalho com alguns objetivos específicos: ser fantoche nas mãos de titereiro é a própria condição do fazer teatral, explicitada por Shakespeare na cena entre Miranda e seu pai, Próspero, revelador do caráter artificial da tempestade que acabava de presenciar.

Todos nós, espectadores, encontramos-nos na posição de Miranda, em virtude das opções, feitas por Welles, Polanski, Mazursky e Greenaway em relação ao enquadramento, ao uso de luz, som, vozes narrativas, etc. E, tal como faz Macbeth em seu solilóquio sobre a falta de sentido da vida, somos convidados a refletir sobre o sentido da obra, exercendo, nesse processo, nosso papel de co-autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
2. _____. *Adaptation*. In NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
3. ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa : Edições 70, 1989.
4. AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2001.
5. _____. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2002, 7^a. ed.
6. _____. *A estética do filme*. São Paulo, Papirus, 2002, 2^a ed.
7. _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
8. BARTHES, Roland. *The Death of the Author in Image, Music, Text*. trad. Stepehn Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
9. _____. *O terceiro sentido: notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein in O óbvio e o obtuso*. trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
10. BAUDELAIRE, Charles. *Oevres Complètes*. Éditions du Seuil, 1968.
11. BAZIN, André. *What is cinema?* vol I. trad. Hugh Gray. University of California Press, 1984.
12. _____. *What is cinema?* vol II. trad. Hugh Gray. University of California Press, 1984.

13. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 7ª ed.
14. BENTES, Ivana. Greenaway e a estilização do caos in MACIEL, Esther (org). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
15. BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
16. BOSING, Walter. *A obra e pintura de Bosch*. Colônia: Taschen, 2001.
17. BRANINGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista in RAMOS, Fernão Pessoa (org) *Teoria Contemporânea do Cinema volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
18. BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências* in RAMOS, Fernão Pessoa (org) *Teoria Contemporânea do Cinema volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
19. BRUSTER, Douglas. The Postmodern Theatre of Paul Mazursky's Tempest in THORTON, Mark, WRAY, Ramona (ed) *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Macmillan Press, Great Britain , 2000.
20. BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia in XAVIER, Ismail (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
21. BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
22. CASETTI, Francesco. Les yeux dans les yeux in *Communication*, 38. Paris, Seuil, 1983.
23. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, 19ª ed.
24. CLARK, Sandra. *The Tempest*: Penguin Critical Studies. Penguin Books, 1988.
25. COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

26. DAVIES, Anthony. Orson Welles's *Macbeth* in *Filming Shakespeare's plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. Cambridge University Press, 1994.
27. DAYAN, Daniel. O código matriz do cinema clássico in GEADA, Eduardo. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
28. DELEUZE, Gilles. *Cinéma: I. L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
29. _____. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
30. DONALDSON, Peter S. Shakespeare in the age of post-mechanical reproduction: sexual and electronic magic in BOOSE, Lynda E., BURT, Richard (ed) *Shakespeare the movie: popularizing the plays on film, tv and video*. Routledge, 1997.
31. EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
32. _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
33. EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
34. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.
35. _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
36. GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books, 2004.
37. GARDIES, André. Le narrateur sonne toujours deux fois in GAUDREAULT, André; GROESTEN, Thierry (direc). *La trasécriture: pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cérisy. Québec, Nota bene: 1998.
38. GIBSON, Rex. *Shakespearean and Jacobean Tragedy*. Cambridge University Press, 2000.
39. GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1999. 16ª ed.
40. GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books*. Allarts/ Cine/ Camera One. Holanda/ França/ Itália, 1991.

41. _____. *Prospero's Books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.
42. _____. Cinema: 105 anos de texto ilustrado in MACIEL, Esther (org). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
43. GRONEMEYER, Andrea. *Film: a concise history*. New York: Laurence King, 1998.
44. HELIODORA, Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
45. _____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
46. _____. Introdução a *Macbeth* in SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
47. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
48. HOLLAND, Peter. Stands Scotland Where It Did? The Location of *Macbeth* on Film in SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. A Norton Critical Edition. (ed) Robert S. Miola, W.W. Norton & Company, 2004.
49. HOLINSHED, Raphael. Selections from *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* in SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Signet Classics, 1998.
50. ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol 1. trad. Johnannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
51. _____. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol 2. trad. Johnannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
52. _____. The Dramatization of Double Meaning in Shakespeare's *As you like it* in *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. The John Hopkings University Press, 1993.
53. _____. The Literary Canon: Dr. Johnson on Shakespeare in *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.
54. _____. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. The John Hopkings University Press, 1978.
55. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1999.

56. JOHNSON, Samuel. Commentaries in SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Signet Classics, 1998.
57. KERMODE, Frank. *Shakespeare's Language*. Penguin Books, 2000.
58. KOGUT, Vivian. A lamina da palavra: a linguagem do horror em *Macbeth* in MARTINS, Márcia A.P. (org) *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
59. KOTT, Ian. *Shakespeare nosso contemporâneo*. trad Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
60. LEAMING, Barbara. *Polanski: a biography*. New York: TouchStone Books, 1981.
61. LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
62. LONBAUM, Robert. Introduction in SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Signet Classic, 1998.
63. MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
64. MACIEL, Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
65. MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
66. MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977.
67. MAZURSKY, Paul. *Tempest*. Columbia Pictures, EUA, 1981.
68. McBRIDE, Joseph. *Orson Welles*. (rev e amp). New York: Da Capo Press, 1996.
69. MENDES, Oscar. A vida de Shakespeare na vida do seu tempo in SHAKESPEARE, William. *Obras Completas*. vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
70. METZ, Cristian. História/ Discurso: Nota sobre dois voyeurismos in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
71. _____. *Essais sur la signification au cinéma* tomes I et II. Paris: Klincksieck, 2003.
72. MITRY, Jean. *Semiotics and the Analysis of Film*. trad. Christopher King. Indiana University Press, 2000.
73. MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais in *Os Ensaaios – Livro I*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

74. MORIN, Edgar. A alma do cinema in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
75. MORENO, Antônio. Nomenclatura técnica de roteiro cinematográfico (enquadramentos, planos, movimentos de câmera e efeitos). Departamento de Cinema e Vídeo – IACS-UFF, 2002.
76. MURPHY, Andrew. The book on screen: Shakespeare films and textual culture in THORTON, Mark, WRAY, Ramona (ed) *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Macmillan Press, Great Britain, 2000.
77. NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo e o cinema in GUINSBERG, J. (org) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
78. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. vol 1. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 4. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)
79. PASCOE, David. *Peter Greenaway: museum and the moving image*. London: Reaktion Books, 1997.
80. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. trad J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
81. PEÑA- ARDID, Carmen. *Literatura y Cine*. Madrid: Ediciones Catedra, 1992.
82. POLANSKI, Roman. *Macbeth*. Playboy, Reino Unido, 1971.
83. RAY, Robert B. The Field of “Literature and Film” in NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
84. ROTHWELL, Kenneth S. Orson Welles: Shakespeare for the art houses in *Shakespeare on screen: a century of film and television*. Cambridge University Press, 2000.
85. _____. Shakespeare movies in the age of angst – Polanski’s *Macbeth*. in *Shakespeare on screen: a century of film and television*. Cambridge University Press, 2000.
86. SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. The Oxford Shakespeare, 1989.
87. _____. *Macbeth*. in *Obras Completas vol I*. trad. F. Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
88. _____. *Macbeth*. trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

89. _____. *A Tempestade*. trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.
90. STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global Editora, 1988.
91. STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Petrópolis: Paz e Terra, 1981.
92. _____. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* in NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
93. TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York City: New York Zoetrope, 1982.
94. TEIXEIRA, Lucia. *As Cores do Discurso*. Niterói, EDUFF, 1996.
95. VANOYE, Francis. *Récit Écrit Récit Filmique*. Paris: Nathan, 1989.
96. _____. *Ensaio sobre a análise fílmica*. trad. Marina Appenzeller. 3^a ed. São Paulo: Papirus, 2005.
97. VERNET, Marc. Le regard à la caméra in *Figures de L'Absence – de L'invisibl au Cinéma*. Paris: Editions de L'Étoile, 1988.
98. VIEIRA, João Luiz. Anotações feitas no curso de Cinema e Literatura, no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, no programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, no período de abril a julho de 2004.
99. WELLES, Orson. *Macbeth*. Republic Pictures, EUA, 1948.
100. WILLOQUET, MARICONDI & ALEMANY, GALWAY (org). *Peter Greenaway's postmoder / poststructuralist cinema*. London: The Scarecorw Press, 2001.
- 100.XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Petrópolis: Paz e Terra, 1977.
101. _____. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens in NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
102. _____. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

- 103._____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 104._____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema in PELLEGRINI, Tânia [et al] . *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- 105.ZÖLLNER, Frank. *Leonardo*. London: Taschen, 2001.