

DO TEXTO DRAMÁTICO AO CINEMA:
QUATRO *TEMPESTADES* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

(solanger1@uol.com.br)

Resumo: Com base em aspectos vanguardistas evidenciados por algumas transposições filmicas de obras clássicas, o ensaio analisa a releitura de *A tempestade* de Shakespeare pelos cineastas Peter Greenaway, Derek Jarman e Julie Taymor, em seus aspectos formais e temáticos. No filme de Greenaway destaca o uso do texto dramático como pretexto para uma reflexão sobre o contraste entre a cultura do livro e as novas tecnologias. A essa se contrapõem, nas recriações de Jarman e Taymor, respectivamente, a visão da vida como sonho e a exploração da figura da bruxa como uma nova representação da identidade feminina.

Palavras-chave: Shakespeare no cinema. As *Tempestades* de Peter Greenaway, Derek Jarman e Julie Taymor.

Artigo recebido em 09 maio 2016.
Aceito em 10 jun. 2016.

FROM THE DRAMATIC TEXT TO THE CINEMA: FOUR *TEMPESTS* BY WILLIAM SHAKESPEARE

Abstract: On the basis of vanguardist aspects of filmic transpositions of classic works, the essay analyses formal and thematic aspects of the re-readings of Shakespeare's *The Tempest* by filmmakers Peter Greenaway, Derek Jarman and Julie Taymor. Greenaway's film emphasizes the use of the dramatic text as an excuse for reflection on the contrast between new technologies and the culture of the book. Jarman's and Taymor's recreations are seen, respectively, as a projection of the vision of life as a dream and the exploration of the image of the witch as a new representation of woman's identity.

Keywords: Shakespeare on film. Peter Greenaway's, Derek Jarman and Julie Taymor's *The Tempest*.

Para a contextualização dos elementos analisados nas releituras filmicas de *A tempestade* de William Shakespeare, recapitulo brevemente o complexo enredo do texto dramático. A trama principal diz respeito às atribuições de Próspero, duque de Milão. Sob a alegação de seu desinteresse pelo governo, causado por excessivo amor aos livros (inclusive tratados de bruxaria), Próspero é privado do trono por Antônio, seu irmão, em conluio com Alonso, rei de Nápoles. Exilado com Miranda, a filha de três anos, o duque deposedo é colocado num barco, provido, graças à ajuda do bondoso conselheiro Gonzaga, de água, víveres, roupagens e seus amados livros. Aportando em uma ilha, Próspero escraviza o nativo Caliban, fazendo-se servir também por Ariel, espírito do ar, após liberá-lo da prisão onde o encerrara a bruxa Sycorax. Passados doze anos, o exilado invoca seus poderes mágicos para provocar uma tempestade, fazendo naufragar o navio em que, voltando de uma viagem à Argélia, viajam seus inimigos. Sobrevivendo à tormenta, o usurpador Antônio, o rei de Nápoles e seu filho Ferdinando, acompanhados de nobres e

serviçais, perambulam atordoados pela ilha. Após uma série de incidentes, Próspero os traz a sua presença. Acaba por perdoar os inimigos e enseja o compromisso de casamento de Ferdinando, herdeiro do reino de Nápoles, com sua filha Miranda. Reconciliados, voltam todos a suas terras, onde Próspero, reconduzido aos círculos do poder, projeta dedicar seus últimos dias ao estudo e à meditação. Essa parte do enredo permite rotular a peça de romance, isto é, narrativa de aventuras imaginárias, vividas em regiões distantes, encerradas por um desfecho feliz. O noivado dos jovens Ferdinando e Miranda é festejado com a participação de espíritos e entes mitológicos. Essa comemoração leva alguns comentadores a classificar a peça de mascarada, nos moldes da *masque* renascentista, que incluía danças, canções e participantes mascarados, representando seres mitológicos e alegóricos. Na contemporaneidade, a *masque* isabelina é recuperada por grupos de artistas, como os da Ópera Lírica de Chicago, na foto abaixo.



Fig. 1 – Ópera Lírica de Chicago. Disponível em www.lasplash.com. Acesso em: 21 abr. 2016.

A mascarada vem resistindo à passagem do tempo, como demonstra *A última tempestade (Prospero's Books)* de Peter Greenaway. Com sua fabulosa riqueza de imagens, mímica, música e dança, o filme pode ser considerado uma versão contemporânea do espetáculo jacobino.

Além de romance e mascarada, *A tempestade* shakespeariana é também tradicionalmente classificada entre as comédias, em vista de episódios cômicos, vivenciados pelos personagens plebeus Trínculo, Estéfano e Caliban, o escravo. A peça se encerra com a renúncia de Próspero a seus poderes sobrenaturais. Jogando ao mar seus livros de magia e a vara de condão, pede à plateia que, com seu aplauso, o liberte da ilha. Esse desfecho levou no passado alguns críticos a considerá-lo o adeus de Shakespeare ao palco, enquanto outros se concentraram na figura de Próspero como símbolo da cultura dominando a natureza bruta, encarnada em Caliban.

Acrescida de novas interpretações, *A tempestade* vem sobrevivendo aos quatro séculos da morte de seu autor. Segundo Julie Sanders, ao lado de *Othello* e *Hamlet*, é uma das três peças shakespearianas mais frequentemente adaptadas, tanto para textos literários quanto para outras mídias, como o cinema. Sobram razões para essa longevidade. Embora seja a última de autoria exclusiva de Shakespeare, a peça aparece como vitrine de sua arte, colocada em primeiro lugar no *Folio* publicado por John Hemmings e Henry Condell em 1623. O texto conserva uma juventude eterna e irreprímível, própria dos clássicos, na acepção proposta por Ezra Pound (1970, p. 22). Em fins do século 20, atinge uma peculiar canonização, propiciada pelos estudos pós-coloniais, com suas críticas ao colonialismo britânico e à supremacia internacional dos EUA. Entre as inúmeras adaptações e apropriações literárias do texto dramático destacam-se *Une Tempête* (1968), de Aimé Césaire, *This Island's Mine* (1995), de Philip Osment e, no Brasil, *A tempestade* (1978), de Augusto Boal. O cinema tem acrescentado diversas releituras, com destaque para os filmes homônimos de Derek Jarman (1979) e Julie Taymor (2010), além de *A última tempestade (Prospero's Books, Os livros de Próspero)* de Peter Greenaway (1991).

Essa sobrevida pode também ser explicada pela condição do cinema moderno como a mais abrangente das artes performáticas, aquela que realiza e amplia as ambições de representação do teatro.

Com as possibilidades oferecidas por seus recursos técnicos, sobretudo a edição e os efeitos especiais, a criação cinematográfica detém o especial poder de apresentar visões pessoais e subjetivas, desafiar leituras convencionais e subverter tradições arraigadas no palco e na literatura. Essa tendência desconstrucionista é particularmente ilustrada por dois filmes, *A tempestade* de Derek Jarman (1979) e o fabuloso *A última tempestade* de Peter Greenaway (1991), cujo nome original (*Prospero's Books, Os livros de Próspero*) sugere a importância da literatura impressa ao lado das novas mídias.

Greenaway e Jarman aproximam-se pela adoção de uma estética antirrealista, uma imagística remanescente do hermetismo renascentista e estilos evocativos da mascarada, o que, evidentemente, não exclui diferenças marcantes. Jarman desconstrói o *status* da peça como ícone da alta cultura, incorporando influências da criação pop, enquanto simultaneamente destaca sexualidades alternativas. Greenaway, por outro lado, conserva o tradicional conteúdo heterossexual, preferindo enfatizar a questão formal, mesmo em detrimento do texto. Talvez a riqueza intertextual de seu filme seja sua maior característica. Quase todas as tomadas remetem a outros textos, outros discursos, ao próprio cinema, com sua história, chegando à alta definição televisiva e à tecnologia *paintpox* do vídeo. O cineasta britânico combina, sobrepõe e justapõe imagens manipuladas eletronicamente. Cada *frame* é impregnada de referências a obras primas da arte ocidental, incluindo a arquitetura de Piranesi e Michelangelo, as pinturas de Rubens, Ticiano e Tintoretto. As ilustrações de livros, inspiradas na obra setecentista do jesuíta, matemático, físico, alquimista e inventor Athanasius Kircher são animadas. Algumas, num trocadilho visual com o termo “digital”, aparecem recobertas por palavras escritas a mão. O vocabulário específico de Greenaway coloca as linearidades da narrativa e da construção das personagens a serviço da imagem e da palavra falada, transforma em não-narrativa o texto manifestadamente livresco da peça shakespeariana. O enredo é de tal forma desprezado que o espectador menos informado tem dificuldade em reconhecer no filme

uma recriação da peça. Em compensação, Greenaway, artista multimidiático, utiliza mímica, acrobacia, quadros vivos, mascaradas, vestuário hiperteatral e dança abstrata, apresentando um verdadeiro panorama das artes corporais performáticas. Nesse aspecto, o que mais atraiu a hostilidade da crítica foi a contínua exibição de nudez, típica de sua obra recente. Quase todos os espíritos mágicos aparecem nus – algo justificado em entrevistas pelo cineasta como homenagem ao corpo idealizado na arte renascentista. O argumento é discutível, já que muitos dos nus exibidos no filme mostram-se longe do ideal. De fato, o interesse de Greenaway pelo corpo nu (geralmente restrito aos espíritos) constitui um elemento formal, opondo-se à textualidade de Shakespeare. O corpo é usado enquanto mídia, conferindo à imagem cinematográfica o caráter direto e físico do teatro, de modo a superar a bidimensionalidade da tela. Ocasionalmente, o cineasta também recorre à tradicional função expressiva da nudez como ocorre quando, após o naufrágio, Ferdinando e o cortejo real aparecem nus, sugerindo sua vulnerabilidade diante da tempestade. O filme destaca igualmente o papel ambivalente atribuído aos livros. Eles proporcionam a Próspero o acesso à magia, mas também causam a perda de seu ducado. Em nível mais óbvio, essa ambivalência leva à insistente exibição de belíssimos volumes, que são destruídos ao final da película, insinuando que o cinema, como mídia visual e performática, supera o potencial formal da escrita.



Fig. 2 – Greenaway, *A última tempestade*. Disponível em www.mondodigital.com. Acesso em: 01 maio 2016.

Incansavelmente, o filme chama a atenção para o caráter corpóreo, não-verbal, do texto performático. A palavra falada é superada pelo espetáculo visual. A Caliban, por exemplo, selvagem irrecuperável segundo a crítica tradicional, o cineasta confere a graça do artista. O nativo escravizado pelas artes mágicas de Próspero é interpretado pelo dançarino vanguardista Michael Clark, numa dança abstrata, flexível, frenética. Seu Caliban nada tem de monstruoso. Não ostenta chifres, garras, cauda, ou penas, como tantos Calibans anteriores. Visto de perto, seu rosto tem uma expressão quase doce. Sua morada parece subterrânea, um tipo de esgoto, mas contígua à de Próspero, e no mesmo nível. Sua natureza carnal é indicada por um falo vermelho, grotescamente inchado, numa referência à relação subversiva do dançarino com o Royal Ballet, onde Clark se formou.



Fig. 3 – Caliban em *A última tempestade*, de Peter Greenaway.
Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 01 maio 2016.

Ao espectador atento não escapam outros aspectos simbólicos do filme. Ariel é representado por três atores de idades diferentes, em alusão e homenagem a uma técnica vanguardista do cinema.



Fig. 4 – Ariel em *A última tempestade* de Peter Greenaway. Disponível em theredlist.com. Acesso em: 21 abr. 2016.

Os trajes extravagantes do séquito real (sofisticados gibões negros, com golas do tamanho de rodas de carros, sapatos de salto alto e bolas semelhantes a cogumelos) dificultam os movimentos dos personagens, simbolizando sua decadente sofisticação. Greenaway radicaliza sua técnica, usando até secreções corporais com funções expressivas. Caliban evacua, urina e vomita sobre os livros, enquanto Ariel provoca a tempestade inicial urinando sobre um navio de brinquedo.

Na trilha sonora, Greenaway oferece o equivalente auditivo à experiência visual do texto. Se *A última tempestade (Prospero's Books)* celebra as palavras como objetos deslumbrantes, não são menos instigantes as múltiplas locuções sonoras em meio a uma ensurdecedora massa de constituintes acústicos. A audição é muitas vezes dificultada. A voz do ator é distorcida por manipulação eletrônica ou pela superposição de outra voz, atentando contra a musicalidade e a ressonância dos versos.

As tensões e elipses entre os dois sistemas comunicativos, o verbal e o sonoro, contribuem para a sugestão de que não assistimos a um recitativo de texto já concluído, mas à gradativa construção de uma obra em elaboração. O filme convida os espectadores a refletir

sobre o leque de relações possíveis entre a aparência, o som e o significado das palavras. Próspero diz “*winds*” (“ventos”) em vez de *breezes* (“brisas”) e depois se corrige, mostrando que o texto ainda não atingiu a estabilidade de uma publicação impressa. A ligeira diferença entre os versos que ouvimos e os que lemos na peça igualmente sugere o caráter provisório do texto, como se fluísse de uma improvisação espontânea. À medida que se consideram e se descartam variações, a série de alterações parece remeter à criação do *Folio* de 1623. Vem à tona a lembrança do processo criativo em um filme muito mais antigo, *Le Rêve de Shakespeare* ou *Writing Jules César* (1907), de Georges Méliès, que também culmina com a imagem do dramaturgo assentado em seu *studio*, em sucessivas tentativas de elaborar o roteiro.

Numa das contínuas referências às artes visuais, o filme de Greenaway evoca várias reproduções de pinturas representando São Jerônimo, especialmente o quadro de Antonella da Messina, *São Jerônimo em sua cela* (1418).

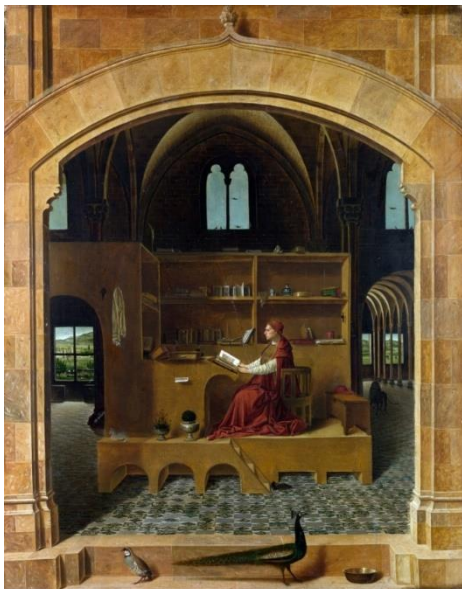


Fig. 5 – Antonello de Messina. *São Jerônimo em sua cela*, circa 1418-1475. Disponível em wikipedia.org. Acesso em 02 abr. 2016.

Compare-se essa imagem com outra, que constitui o centro nervoso do filme, mostrando Próspero escrevendo, numa óbvia alusão ao mesmo São Jerônimo absorto em sua tradução da Bíblia.



Fig. 6 – Próspero em sua cela em *A última tempestade* (*Prospero's Books*). Disponível em: ccbarreiro.blogspot.com. Acesso em: 01 maio 2016.

Não é difícil interpretar o sentido das alusões a Jerônimo. Como Próspero, ele foi um incansável estudioso e escritor. Por outro lado, a interpretação de Greenaway baseia-se na identificação tradicional de Próspero com Shakespeare. O cineasta também enfatiza a imagem do ator John Gieguld, intérprete de Próspero e, por implicação, a si próprio, enquanto diretor e criador de imagens. Fundem-se, assim, numa única imagem, São Jerônimo, Shakespeare, que cria o protagonista Próspero, seu intérprete, o ator Gieguld, e o próprio Greenaway, artista da imagem. Colocam-se em tensão competitiva as autoridades do tradutor da Bíblia, de Shakespeare, do mago Próspero, de seu intérprete, John Gieguld, e do próprio Peter Greenaway. Sua criação resiste a todas as tentativas de categorização:

livro, filme, vídeo, produto de arte computadorizada – um feixe de linguagens rivais – história da arte e pastiche pós-moderno.

Entretanto, apesar de afirmar que celebra o texto shakespeariano e a palavra escrita, Greenaway também apresenta como saudável o repúdio aos livros. Na penúltima cena, Próspero e Ariel entregam volumes à destruição nas águas, enquanto a trilha sonora de Michael Nyman anuncia o clímax da narrativa filmica. Os únicos livros salvos são resgatados por Caliban. Numa extraordinária inversão de papéis, ele, que proclamara o desejo de queimar os livros, torna-se seu salvador. Recupera duas publicações, um grosso volume intitulado *Thirty-Six Plays (o Folio de 1623)* e outro, muito mais fino, *The Tempest*. O crítico Jay David Bolter viu nessa cena uma sugestão da vulnerabilidade da escrita impressa, em contraste com outra espécie de livro, uma nova forma de escrever e ler, oferecida pela tecnologia eletrônica.

Resta uma observação: Os críticos que acusam Greenaway de exageros técnicos ignoram ou esquecem os modestos recursos utilizados para obter resultados tão notáveis. Também pintor e estudante da história da arte, o cineasta é capaz de construir imagens *trompe d'oeil* admiravelmente eficazes e econômicas. Na cena que mostra o suplício de Ariel, preso pela bruxa Sycorax dentro de uma árvore fendida, o efeito é alcançado com extrema simplicidade, sem mágicas com a câmera ou manipulação pós-moderna, apenas com um *make up* de cortiça e gritos de dor. Os recursos utilizados chegam a ser primitivos, imitações de artificios pré-cinemáticos: teatros de brinquedo, recortes de papelão, livros que se abrem para formar prédios tridimensionais, imagens zootrópicas simulando movimento. Essa singeleza evoca os limitados recursos à disposição dos dramaturgos à época da criação da peça. Não se sabe com certeza o lugar planejado por Shakespeare para sua performance. A primeira apresentação documentada integrou a celebração do casamento da filha de James I em Whitehall, em primeiro de novembro de 1611. Talvez inconscientemente Greenaway tenha criado uma produção

muito semelhante à que a plateia contemporânea teria acesso. Excetuando a animação mágica de seus vinte e quatro livros e de sua pintura em tecnologia pictórica, o cineasta teve o cuidado de restringir a representação das artes mágicas de Próspero a efeitos que teriam sido possíveis no palco do século 17. Até a tempestade é apresentada simbólica e metonimicamente, com um navio de brinquedo, e a imagem de Ariel menino urinando numa piscina.



Fig. 7 – *A última tempestade* (*Prospero's Books*) de Peter Greenaway. Disponível em: quixotando.wordpress.com. Acesso em: 01 maio 2016.

A última tempestade transpõe para os dias de hoje uma peça *sui-generis*, talvez a única escrita exclusivamente para apresentação em teatro fechado – o de Blackfriars – cujo espaço interno, protegido das intempéries e com iluminação controlável, permitia a tecnologia requintada exigida pelo formato proto-operístico das *masques* apresentadas na corte. As técnicas inauguradas por Ben Jonson e Inigo Jones possibilitavam efeitos mencionados no texto, impossíveis em teatros abertos como o *Globe* e o *Rose*: raios e trovões, ruídos confusos, um círculo mágico, um banquete, espíritos e personagens

de formas estranhas, ao mesmo tempo visíveis e invisíveis. No cinema, ao lado dos recursos singelos utilizados por Greenaway, a manipulação digital, combinada com técnicas e *make-up* especiais, permite obter esses efeitos e também representar imagens poéticas, que, no século 17, dependeriam da imaginação dos espectadores: a ilha fértil, o mar tempestuoso, o laboratório do mago. Assim o filme, ao deslizar da modernidade inicial ao pós-moderno, reconstrói emblematicamente o momento originário da autoria com os instrumentos desenvolvidos em 400 anos de mudança tecnológica.

É inevitável a comparação de *A tempestade* de Peter Greenaway (1991) com seu antecessor, *A tempestade* de Derek Jarman (1979). Decididamente filmes de autor, ilustram ambos uma postura desconstrucionista. Também enfatizam a teatralidade essencial da peça, sobrepondo a *mise-en-scène* a instrumentos mais especificamente cinematográficos, como edição, posição da câmera e efeitos especiais. Entretanto, ao contrário do antecessor, Greenaway destaca a questão formal sem questionar a heterossexualidade do texto fonte.

Em sua recriação, Jarman conserva a essência da peça, entrelaçando drama, magia, poesia e realidade, concebidos à sua moda em termos visuais e sonoros. Em certo nível, o filme inteiro é um espelho ampliado da mente de Próspero, interpretado por Heathcote Williams, que não é propriamente ator, mas dramaturgo e mágico profissional. O filme começa com o personagem adormecido invocando em sonho a tempestade que aciona o início da história. Termina de modo semelhante, com Próspero, de olhos fechados, assentado no escuro, num salão deserto.

O filme, radicalmente original (mais ainda que o ficção científica de Jarman, *Planeta proibido*, de 1959), é aberto a leituras diversas. Como *Livros de Próspero*, remete às artes visuais, sem, contudo, limitar-se às obras canônicas. Desafiando o *status* da peça como ícone da alta cultura, explora uma paleta estilística multitemporal, incluindo tanto a pintura barroca de Georges de La

Tour quanto o pop, a mescla de estilos denominada *camp* e o melodrama gótico, abrindo ainda espaço para a representação de sexualidades alternativas. Jarman não situa a ação no contexto renascentista da peça, mas num mundo paralelo, atemporal. As cenas externas não se passam numa ilha, mas junto ao secular Castelo Bamburgh, nas proximidades do mar de Northumberland. As cenas interiores ocorrem na labiríntica abadia inglesa de Stoneleigh, com seus infundáveis corredores, perto de Conventry, em Warwickshire. Evocando a atemporalidade da visão shakespeariana, as vestimentas exibem estilos variados, de trajes medievais até um moderno uniforme de marinheiro usado por Ariel. Igualmente diversificada, a música desempenha um papel fundamental. Inclui melodias executadas no realejo de Caliban e trechos de operetas lado a lado com as etéreas vibrações eletrônicas compostas por Brian Hodson e John Lewis. A cada momento irrompem desde “doças canções” até os rumores agourentos que parecem brotar da terra. Nessa linha, Ariel expulsa Caliban e os outros conspiradores com ruídos amplificados, semelhantes a rosnados. Ademais, Jarman descarta ou reordena boa parte do texto. As personagens não o recitam, falam naturalmente, como numa conversa informal.

Literal e metaforicamente, trata-se de um filme sombrio, passado à noite, iluminado por velas bruxuleantes. Com o efeito de claro-escuro, muitas cenas traem a influência do claro-escuro na pintura barroca de George de la Tour (1593-1652), como na tela *Joseph Carpentier*.



Fig. 8 – George Latour. *Joseph Carpentier*. Disponível em: es.paperblog.com. Acesso em: 07 maio 2016.

O claro-escuro da pintura barroca contrasta com as cenas reminiscentes do *camp*, mescla de estilos, popular desde os anos 1960, associada ao mau gosto, ao artificial, ao exagerado, ao “cafona”. A propósito, veja-se a representação de Caliban ao lado de sua mãe.



Fig. 9 – Derek Jarman, *A Tempestade*. Disponível em: quixotando.wordpress.com. Acesso em: 01 maio 2016.

A cena harmoniza-se com a concepção proposta por Susan Sontag em *Notes on "camp"* de 1964. A ensaísta detecta no *camp* uma estética irônica, que ridiculariza a cultura dominante e, com sua artificialidade e frivolidade, busca chocar o espectador. A partir da metade dos anos 1970, passa a incorporar banalidade, artificialidade

e ostentação tão extremas que acaba por adquirir um apelo perversamente sofisticado. Haja vista a inesquecível cena inicial, interpretada pelo ator, dançarino e mímico Jack Birkett, mostrando Caliban em frente a uma lareira, de olhar esgazeado, comendo um ovo cru, com a gema a lhe escorrer queixo abaixo.



Fig. 10 – Caliban em *The Tempest* de Derek Jarman. Disponível em: www.bostonlowbrow.com. Acesso em: 01 maio 2016.

A propósito, Caliban é homossexual, o que remete à prática encontrada em outras criações de Jarman. Também ligada à questão de gênero é a atenção dispensada à sexualidade feminina, na figura de Miranda, interpretada por Toyah Willcox. Em vez da figura virginal das performances convencionais, a jovem desponta como mulher sensual e coquete. Visivelmente apaixonada por seu príncipe, aparece em cenas também reminiscentes do claro-escuro da pintura de George Latour.



Fig. 11 – Miranda e Ferdinando em *A tempestade* de Derek Jarman. Disponível em: mubi.com. Acesso em: 01 maio 2016.

Um dos grandes momentos do filme é a original mascarada comemorativa do noivado de Miranda e Ferdinando. Em vez das figuras mitológicas do texto shakespeariano, quem preside à celebração é Elisabeth Welch, legendária estrela afro-americana de comédias musicais. A artista surge dançando entre marinheiros, sob uma chuva espiralada de confetes coloridos, cantando sua marca registrada, a canção sugestivamente intitulada *Stormy Weather* (*Tempo tempestuoso*). A atribuição a uma negra do papel de deusa lembra novamente o destaque dado por Jarman à questão das minorias. À homossexualidade de Caliban e à exuberância sensual da mulher em Miranda, acrescenta-se, na diva negra, uma homenagem à raça discriminada.



Fig. 12 – Elizabeth Welch cantando *Stormy Weather* em *The Tempest* de Derek Jarman. Disponível em: www.alamy.com. Acesso em: 01 maio 2016.

O filme se encerra de forma não menos aliciante. O protagonista aparece de olhos fechados, num salão deserto, enquanto se ouvem em *voice over* os versos 156 a 158, situados bem antes do fim do texto dramático, ainda no ato IV, cena 1. Deslocadas por Jarman para a cena final, as palavras resumem sua visão da peça como um sonho de Próspero – emblemático de toda vida humana como um sonho:

*Somos feitos da matéria
De que se fazem os sonhos. E nossa curta vida
Se encerra entre dois sonhos.*

*We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. (The Tempest, IV, 1, 156-158)*

As criações vanguardistas de Peter Greenaway e Derek Jarman oferecem um contraste frontal com *A tempestade* de Julie Taymor. Sob vários aspectos, apesar de substituir o protagonista masculino

por uma mulher, seu filme de 2010 é bastante convencional. Diversamente de *Titus*, recriação cinematográfica de outro texto shakespeariano, (*Titus Andronicus*), realizada pela própria Taymor, sua *Tempestade* não corresponde ao que poderia ser uma visão nova, resultante da substituição do mago Próspero por uma mulher, Próspera. Falta ao filme uma releitura personalizada, equivalente à metáfora da vida como sonho, na *Tempestade* de Jarman, ou, em *Os livros de Próspero*, à oposição entre a cultura do livro e a das novas tecnologias de comunicação. Inexiste no filme de Taymor um fio condutor, uma visão unificadora, resumida em correlativos visuais – um idiógrafo – “uma única expressão simples que exprima tudo, e seja simultaneamente reconhecível pela audiência”, segundo a definição de Taymor (2010, p. 14). A cineasta aponta como idiógrafo a cena inicial – a destruição de um castelo de areia pela tempestade – emblemática do embate entre cultura e natureza. Se aceita essa argumentação, pode-se retorquir que a imagem, apesar de sua beleza, está longe de representar uma nova leitura, pois lembra uma das interpretações mais convencionais do texto de Shakespeare. Em suma, a reverência pelo dramaturgo inibe a criatividade da cineasta, que parece almejar apenas ilustrar as leituras tradicionais.

Quanto ao vocabulário das falas, a mudança de gênero da protagonista não trouxe problemas. O texto, conservado em sua maior parte, recebeu transformações mínimas, como “ele” em “ela”, “senhor” em “senhora”. A principal alteração realizada por Taymor relaciona-se com a representação da vida de Próspera antes do exílio. Para essa parte, em colaboração com o dramaturgo norte-americano Glen Berger, a cineasta compôs versos que imitam a linguagem e o ritmo shakespearianos. Excetuado esse acréscimo, também o enredo é, na maior parte, preservado. Próspero, Duque de Milão, passa a ser Próspera, sua consorte viúva. Amante, como o marido, de livros e de artes mágicas, ela é exilada em uma ilha, privada do ducado por um irmão traidor.

Por outro lado, como recriação visual, merecidamente louvada pela crítica, a nova *Tempestade* é rica em cenas impactantes. Precedendo a grande fala que anuncia a renúncia de Próspero(a) a seus poderes mágicos, a paisagem gira em velocidade crescente, até transformar-se num rodopio evanescente. O fogo e o céu nebuloso parecem revoltear em sentido contrário, fazendo justiça às linhas famosas: “fiz apagar-se/o sol ao meio-dia, chamei os ventos revoltosos/suscitei guerra atrozadora entre o mar verde e a abóboda azulada”. (*I have bedimm'd/The noontide sun, call'd forth the mutinous winds/And 'twixt the green sea and th(e) azured vault/Set roaring war* (V.1). As comemorações do noivado de Miranda e Ferdinando ensejam outro espetáculo inesquecível: constelações e criaturas míticas explodem como fogos de artifício, fundindo céu e mar num mapa sideral espiralado. Também é memorável a representação da libertação de Ariel: o espírito precipita-se num abismo de cores, fragmenta-se em formas translúcidas, até dissolver-se no mar. Compatível com a afirmação de Taymor, *location is metaphor* (2010, p. 18), a escolha da locação também atraiu merecido louvor da crítica. Destaca-se a relação entre o local e outros elementos da filmagem como vestuário e caracterização das personagens. Confessando seu interesse pela combinação de efeitos especiais com a realidade literal – luz, ventos, mar tempestuoso – a cineasta escolheu as ilhas de Lanai no Hawaii, notáveis pelo conjunto de rochas vulcânicas, matagal e paisagem lunar. O *make-up* do ator negro Djimon Hounsou, intérprete de Caliban, imita uma pele rachada, negro-avermelhada, lembrando terra e rochas vulcânicas. Ao mesmo tempo belo e grotesco, de movimentos atléticos e bizarros, inspirados numa dança japonesa, o personagem sugere uma personificação da ilha. Também o manto mágico de Próspera – uma grande forma cônica, mais escultura que vestuário – foi composto com fragmentos de rocha vulcânica negro-azulada. Seu bastão mágico, feito de rocha obsidiana negra, reflete a crença das culturas locais nos poderes mágicos desses rochedos. Chama ainda a atenção o vestuário de

Próspera nas cenas em flashback, representando sua vida pregressa, quando veste trajes europeus escuros, reminiscentes de quadros de Velásquez. Outras personagens usam trajes de várias épocas, contribuindo para uma estrutura temporal indefinida e sugerindo a perenidade dos temas e estilos históricos. Na cena final, enquanto lê os créditos, o público ouve a última fala – o famoso adeus da personagem às artes mágicas – transformada em letra de uma canção, composta por Elliot Goldenthal e cantada por Beth Gibbons. Segundo Alan Bates, a cena constitui um exemplo da integração entre poesia, música, design teatral e imagem. No entender do ator/crítico, Taymor cria assim uma obra de arte total, como a *Gesamtkunstwerk* postulada por Wagner.

Bates louva, ainda, sem reservas, a metamorfose de gênero, que transforma o duque Próspero na duquesa Próspera (TAYMOR, 2010, p. 10-11). Na contramão desse julgamento, aponto no filme uma grande falha: a escassa explicação para a substituição do protagonista masculino por uma figura feminina. Ao contrário do que argumenta Julie Taymor, seu filme não constitui “um trampolim para uma apreciação inteiramente nova da peça” (2010, p. 14). Tal apreciação exigiria uma total reinterpretação do texto, especialmente no tocante à ascensão da mulher ao poder, sua forma de exercê-lo, seu tratamento do diferente – o inferior hierárquico e a raça discriminada, o “selvagem” Caliban. No roteiro, adaptação muito próxima de Shakespeare, Próspera trata Caliban com as mesmas palavras insultuosas de Próspero: “escravo venenoso, pelo próprio diabo gerado em tua perversa mãe” (*Thou poisonous slave, got by the devil himself/ Upon thy wicked dam*); “escravo detestado, imune a qualquer sinal de bondade” (*abhorred slave/ Which any print of goodness will not take*) (I, 2, p 58 e 59 do roteiro). Ao menor sinal de resistência, o escravo é torturado com ameaças e suplicios. Pouco diverge o tratamento dispensado a Ariel. Quando este lembra a promessa de liberdade, ainda não cumprida, é chamado de “escravo”

(slave), “*criatura maligna*” (*malignant thing*,) e ameaçado com o mesmo suplício antes dispensado ao espírito pela bruxa Sycorax.



Fig. 13 – Julie Taymor, *The Tempest*. Disponível em: stitchkingdom.com. Acesso em: 25 jul. 2015.

Nesse aspecto crucial, não vejo distinção entre a postura do duque renascentista e a de sua versão feminina no século 21. Próspera parece demonstrar que, como às vezes ocorre no mundo real, o acesso da mulher ao poder não a exime dos malfeitos dos homens. Outro ponto problemático do filme é a emulação do falido modelo masculino, ilustrado pelo relacionamento entre Próspera e Miranda. Diante da filha, a protagonista desempenha o mesmo papel que Próspero. Dirige à jovem ordens peremptórias, em termos idênticos aos de seu *alter-ego*, que a considera necessária para assegurar a união e recuperar o ducado masculino: “obedece”, “presta atenção”, “assenta-te”, “adormece”, “acorda”, “fala”, “cala”. No filme, como no texto shakespeariano, Miranda é objeto de troca, transmitida a Ferdinando como garantia da continuidade da dinastia e da volta a Nápoles. No mesmo sentido, para manter o interesse do príncipe,

Próspera submete-o a pesadas provas, dificulta seu acesso a Miranda e insiste na castidade dos jovens até o casamento. Prolonga-se, assim, o modelo falocêntrico, que vitimara a própria Próspera, já que, segundo o roteiro, ela fora privada do poder em parte por ser mulher.

Lembro ainda que a duquesa assume a posição de chefe de estado não por direito próprio, mas apenas por sua condição de viúva do governante. E é o beneplácito do marido que, ainda em vida, lhe permite estudar alquimia e artes mágicas. Enfim, o poder de Próspera deriva, não de conquista pessoal, mas de concessão masculina e resulta numa conduta tão tirânica como a de Próspero. Tanto basta, creio eu, para tornar inócua a manipulação de gênero.

Explicando a cruel conduta de Próspera com seus “colonizados”, Taymor alega que, para realmente servir à visão de Shakespeare, deve-se transcender o comentário sociopolítico (2010, p. 17). Na mesma linha, Bates (TAYMOR, 2010, p. 10) argumenta que o interesse de Taymor pela dinâmica das relações entre as personagens, pela poesia, pela música, pela visão do dramaturgo, pelas cores e texturas do ambiente, foi demasiado forte para permitir uma leitura politicamente correta. A explicação parece-me deficiente. Como saber qual a visão política de Shakespeare, especialmente em peça com tão multifacetadas visões de mundo? Mesmo se conseguisse responder à pergunta, o filme, sendo “fiel” à visão do autor, não estaria fugindo ao compromisso de apresentar uma reinterpretação do texto, que o próprio Bates, na mesma página (TAYMOR, 2010, p. 10), afirma ser essencial?

A despeito dessas ressalvas, não se pode deixar de observar que a mudança de gênero acrescenta um aspecto inovador ao filme de Julie Taymor. Refiro-me à ênfase na figura de Próspera como bruxa.



Fig. 14 – Próspera em *A tempestade* de Julie Taymor. Disponível em latimesblogs.latimes.com. Acesso em: 16 jul. 2015.

Na consciência popular e no folclore, a imagem da mulher temível, com poderes e saberes sobrenaturais, tem sobrevivido à passagem do tempo e oferecido amplo material para obras de ficção em diferentes mídias. Na modernidade, uma forte reação contra essa imagem vem reabilitando a figura da bruxa. O nome tornou-se quase um elogio, sinônimo de mulher independente, evoluída, poderosa, sedutora e sábia. Uma mulher, enfim, semelhante à heroína de *A tempestade* de 2010. Como seu *alter-ego* masculino, ela enfrenta tempestades, inimigos, forças adversas e reconquista o poder. A transformação de Próspero em Próspera, finalmente, acrescenta ao filme um toque inovador, como se espera na releitura dos clássicos.

REFERÊNCIAS

ANDEREGG, M. Greenaway's Baroque Mise-en-scène at the Imaginative Centre of Shakespeare's *The Tempest*: A Hypertextual Recapitulation of the Rivalry between Ben Jonson and Inigo Jones? In: STALPAERT, C. (Ed). *Peter Greenaway's Prospero's Books*. Critical Essays. Ghent: Ghent University Academia Press, 2000. p. 101-119.

OLIVEIRA, Solange. Do texto dramático ao cinema: quatro *tempestades* de William Shakespeare. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 15-39.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.

BARKER, F.; HULME, P. Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Con-texts of *The Tempest*. In: SHAPESPEARE, William. *The Tempest*. A case study in Critical Controversy. Boston. GRAFF, G.; PHELAN, J. (Eds). New York: Bedford/St. Martin's, 2000. p. 229-246.

BROWN, P. "This thing of Darkness I Acknowledge Mine": *The Tempest* and the Discourse of Colonialism. In: GRAFF, G.; PHELAN, J. (Orgs.) New York: Bedford/St. Martin's, 2000. p. 205-229.

BUCHANAN, J. Cantankerous Scholars and the Production of a Canonical Text: The Appropriation of a Hieronymite Space in *Prospero's Books*. In: STALPAERT, C. (Org). *Peter Greenaway's Prospero's Books*. Critical Essays. Ghent: Ghent University: Academia Press, 2000. p. 43-100.

FOWLER, R. *A Dictionary of Modern and Critical Terms*. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

LANIER, D. Drowning the Book. *Prospero's Books* and the Textual Shakespeare. In: BULMAN, J.C. (Org.) *Shakespeare, Theory, and Performance*. London: Routledge, 1996, p.187-209.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006, rpt 2008.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. In: *The Tempest*. A case study in critical controversy. Graff, G.; PHELAN, J. (Eds.). Bedford/St.Martin's, 2000 (p. 10-87).

SHAKESPEARE, William *A tempestade*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Edições de Ouro, 1966.

SONTAG, Susan. Notes on camp. Disponível em https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf.

TAYMOR, Julie. *The Tempest*. Adapted from the play by William Shakespeare. New York: Abrams, 2010.

VIEIRA, Fátima. *A Tempestade* de William Shakespeare. Disponível em www.tnsj.pt.

WILLIS, Deborah. Shakespeare's *Tempest* and the Discourse of Colonialism. In: SHAPESPEARE, William. *The Tempest*. A case study in Critical Controversy. Boston. GRAFF, G.; Phelan (Eds) .New York: Bedford/St. Martin's, 2000, p. 256-268.

OLIVEIRA, Solange. Do texto dramático ao cinema: quatro *tempestades* de William Shakespeare. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 15-39. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.