

*Daniele Maria Castanho Birck*¹

10.5281/zenodo.8040760

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apresentar e comentar brevemente sobre as principais adaptações cinematográficas da peça shakespeariana *A tempestade* (1611) no transcorrer do século XX e início do presente. As adaptações comentadas aqui são apenas uma parte dos trabalhos filmicos que se inspiraram na peça em questão. De acordo com Lisa Hopkins, existiram pelo menos quinze versões filmadas de *A tempestade* (HOPKINS, 2008, p. 40). Na presente análise os filmes considerados são: *The Tempest* (1904-05) de Herbert Beerbohn Tree; *The Tempest* (1908) de Percy Stow; *Forbidden Planet* (1956) de Fred McLeod Wilcox; *The Tempest* (1979) de Derek Jarman; *Tempest* (1982) de Paul Mazursky; *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway; e *The Tempest* (2010) de Julie Taymor.

Palavras-chave: Shakespeare, adaptação, cinema

ABSTRACT: The aim of this paper is to present and comment briefly on the main film adaptations of Shakespeare's play *The Tempest* (1611) in the course of the twentieth century and the beginning of this. Adaptations commented here are just a part of the filmic works that inspired the piece in question. According to Lisa Hopkins, there were at least fifteen film versions of *The Tempest* (HOPKINS, 2008, p. 40). In this analysis the considered films are: *The Tempest* (1904-05) by Herbert Beerbohn Tree; *The Tempest* (1908) by Percy Stow; *Forbidden Planet* (1956) by Fred McLeod Wilcox; *The Tempest* (1979) by Derek Jarman; *Tempest* (1982) by Paul Mazursky; *Prospero's Books* (1991) by Peter Greenaway; and *The Tempest* (2010) by Julie Taymor.

Keywords: Shakespeare, adaptation, cinema

1- Mestre em Letras/Estudos Literários pela UFPR, Especialista em Ensino de Língua Estrangeira pela UTFPR, Licenciada em Letras Inglês pela UFPR. Professora QPM do Estado do Paraná

1. CINEMA, ADAPTAÇÃO E A OBRA SHAKESPEARIANA

It is quite wonderful... how many things can be done in pictures for the Shakespeare tales that cannot be done on the stage. With all due reverence to the master dramatist, it is possible to illuminate and accentuate many details so as to produce a marvelously truth-telling commentary on the text and at the same time heighten the dramatic values... The pictorial possibilities... grow, as one studies it in the light of this strange, new art, into something very beautiful and wonderful – not precisely a play in the Shakespearean sense, perhaps, but a dramatic narrative of great power.

Herbert Beerbohm Tree

A primeira exibição pública de cinema ocorreu em Paris no dia vinte e oito de dezembro de 1895. Responsáveis por esta inovação, os irmãos Lumière não imaginavam que o *cinematógrafo* - um instrumento científico criado para o estudo dos movimentos – logo daria origem a um grande espetáculo artístico que atrairia multidões a salas de cinema espalhadas ao redor do globo (BERNARDET, 1980, p. 11).

Assim que o cinema começou a se estabelecer como um novo meio artístico, surgiram as primeiras obras filmicas que construía seus enredos a partir de obras literárias já consagradas. Um filme que trouxesse a história presente em um romance ou em uma peça de sucesso, a princípio, atrairia um maior número de espectadores. Adaptar obras literárias conhecidas era, então, uma maneira de atrair o público, de estimular a sociedade a experimentar aquele novo espetáculo.

Se o cinema hoje é visto como uma atividade de lazer comum, que atravessa classes sociais e culturas distintas, o mesmo não se pode dizer da época em que sétima arte dava seus primeiros passos. Na virada do século XIX para o século XX, o recém-nascido cinema era visto com bastante desconfiança, pois era considerado uma influência imoral e corrupta sobre o gosto do público em geral (CARTMELL & WHELEHAN, 2010, p. 32). Neste contexto, a transposição de obras literárias e dramáticas para a tela do cinema funcionou como uma estratégia para elevar o valor cultural da arte que nascia (p. 31). Os textos canônicos não só

emprestavam suas histórias ao cinema, mas melhoravam a reputação intelectual e moral concedida ao novo meio que surgia (p. 31).

O cartaz transposto abaixo demonstra a maneira com que o estúdio de cinema francês Pathé buscava alinhar-se a um conjunto de figuras literárias com o objetivo de validar suas obras filmicas:



FIGURA 1: Cartaz promocional do estúdio de cinema francês Pathé em 1910 (BUCHANAN, 2005, p. 25).

Integram este cartaz figuras como Dante Alighieri, Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo, William Shakespeare, entre outros. Cânones da literatura mundial que são usados para persuadir o grande público de que a nova arte possui vínculo estreito com o patrimônio artístico e cultural da humanidade.

Consideradas como um sintoma do complexo de inferioridade do cinema frente à literatura (CARTMELL & WHELEHAN, 2010, p. 31), as adaptações cinematográficas foram julgadas trabalhos artísticos de qualidade duvidosa ao longo da história do cinema. A escola purista de cinema perpetuou uma espécie de preconceito contra as adaptações afirmando que os filmes que roubam as estruturas narrativas da literatura são dependentes e inferiores a seus

pares literários (p. 33). Desta perspectiva, as adaptações filmicas seriam obras secundárias, condenadas a existir apenas como sombra de um original de valor inigualável.

Para ilustrar este posicionamento teórico que assombrou os estudos sobre adaptação ao longo do século passado basta citar alguns termos criticados por Robert Stam em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006). Dentre os termos preconceituosos atribuídos às adaptações cinematográficas estão: “‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’” (STAM, 2006, p. 19).

A partir de 1960, entretanto, os desenvolvimentos teóricos provenientes do estruturalismo e do pós-estruturalismo concederam aos estudos de adaptação uma nova abordagem capaz de subverter os preconceitos que, até então, desvirtuavam as pesquisas e inibiam maiores avanços. A semiótica estruturalista, conforme STAM (2006, p. 21), “tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre romance e filme.” Esta virada teórica retirou as adaptações filmicas da sombra de seus “originais”, concedendo-lhes independência, autonomia e liberdade criativa. A fidelidade deixou de ser quesito para uma boa adaptação, a fidelidade deixou seu lugar para a criatividade.

A obra dramaturgica de William Shakespeare, em conjunto com obras de outros grandes nomes da literatura mundial, tem inspirado adaptações cinematográficas desde o início da história do cinema até os dias atuais. Em 1899, apenas quatro anos após a primeira investida cinematográfica da história, William Kennedy-Laurie Dickson, ex-colaborador de Thomas Edison, associou-se ao ator e diretor Sir Herbert Beerbohm Tree para filmar trechos do drama histórico *Vida e morte do Rei João* (1596-97) (ROTHWELL, 2001, p. 1). Este foi apenas o início de uma trajetória cinematográfica que encontra na obra shakespeariana inspiração para novas empreitadas artísticas.

O objetivo deste trabalho é apresentar e comentar brevemente sobre as principais adaptações cinematográficas da peça shakespeariana *A tempestade* (1611) no transcorrer do século XX e início do presente. As adaptações comentadas aqui são apenas uma parte dos trabalhos filmicos que se inspiraram na peça em questão. De acordo com Lisa Hopkins, existiram pelo menos quinze versões filmadas de *A tempestade* (HOPKINS, 2008, p. 40). Na presente análise os filmes considerados são: *The Tempest* (1904-05) de Herbert Beerbohm Tree; *The Tempest* (1908) de Percy Stow; *Forbidden Planet* (1956) de Fred McLeod Wilcox;

The Tempest (1979) de Derek Jarman; *Tempest* (1982) de Paul Mazursky; *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway; e *The Tempest* (2010) de Julie Taymor.

2. UMA PEÇA, MUITAS LEITURAS

A tempestade conta a história de Próspero, ex-duque de Milão que tem seu ducado usurpado por dedicar-se totalmente ao estudo de seus livros deixando os assuntos de estado para seu irmão Antônio resolver. Por ambição, Antônio persegue Próspero com o objetivo de destruí-lo, mas Gonzalo, seu honesto conselheiro, ajuda-o a fugir junto com sua pequena filha Miranda, suprimindo seu barco furado com provisões e seus livros mágicos. Próspero chega a uma ilha mágica no meio do Mediterrâneo, onde, doze anos mais tarde, Alonso, rei de Nápoles e sua comitiva – na qual estava Antônio – na volta da viagem para o casamento de sua filha Claribel em Túnis serão encurralados por uma tempestade e um naufrágio fictício. Todos sobrevivem sem saber que tanto a tempestade quanto a dispersão dos tripulantes pela ilha são fruto do poder de Próspero. A trama para uma tragédia está armada, entretanto, o que se vê, depois de algumas provações, é uma história de reconhecimento e reconciliação: Próspero retoma o seu ducado e sua filha casa-se com Ferdinando, filho de Alonso. (SHAKESPEARE, 1999)

Esta obra dramaturgica é considerada a última que conta com a autoria exclusiva de William Shakespeare e foi considerada pelos românticos, no século XIX, uma peça autobiográfica que trata da despedida dos palcos e da vida literária. Na verdade, ao longo de 400 anos de história, dependendo do contexto histórico e social, esta peça ganhou diversas interpretações. As abordagens colonialistas ou pós-colonialistas ganharam bastante destaque nas últimas décadas. Nesta perspectiva, a relação entre Próspero, o colonizador, e Caliban, o colonizado, torna-se o centro das atenções. Curiosamente, nenhuma adaptação filmica, até o presente momento, deu ênfase a estas questões.

A seguir serão revisadas sete adaptações cinematográficas de *A tempestade*. O percurso de análise se inicia no ano de 1904 com a adaptação de Herbert Beerbohn Tree e termina em 2010 com a transposição cinematográfica de Julie Taymor. Como já foi citado anteriormente, *A tempestade* inspirou pelo menos quinze adaptações para o cinema; entretanto, não é intenção deste trabalho dar conta de todas estas obras, mas apresentar, de maneira sucinta, as obras de maior acesso e por consequência, mais conhecidas do grande público.

2.1 AS ADAPTAÇÕES

2.1.1 A TEMPESTADE DE HERBERT BEERBOHM TREE

Entre 1904 e 1905, Herbert Beerbohm Tree - o mesmo cineasta que produziu a primeira adaptação shakespeariana para o cinema, o filme inspirado em *Rei João*, em 1899 – envolveu-se em um novo projeto. Partindo da peça que estava em cartaz no *His Majesty's Theatre* em London, Tree produziu, pelo que se tem conhecimento, a primeira adaptação de *A tempestade* para o cinema (BUCHANAN, 2005, p. 24). Na verdade, esta filmagem não trata da peça em sua totalidade, mas é uma transposição específica da cena de abertura da peça, a cena do naufrágio (p. 25). Como este material filmico se encontra perdido, o conhecimento sobre ele é restrito a descrições por escrito deixadas por espectadores da época e repassadas por meio dos pesquisadores atuais.

Judith Buchanan descreve esta obra como um filme azulado de aproximadamente dois minutos que mostra a cena da tempestade e, conseqüente, naufrágio encenada no palco do teatro londrino supracitado (BUCHANAN, 2005, p. 25). Apesar de esta cena ter sido exibida independentemente da peça, sua utilização principal se deu como um modo de facilitar a turnê da companhia teatral, pois a cena que mais necessitava de cenário e aparatos especiais tornou-se, praticamente, portátil (p. 26). A primeira cena era projetada e depois os atores assumiam o espetáculo de maneira mais tradicional e mais respeitada pelo público da época (p. 26). Sob o olhar atual, esta empreitada é fascinante, pois se trata de uma peça teatral que já em 1904 incorpora o cinema como recurso artístico, como um inovador espetáculo multimídia.

2.1.2 A TEMPESTADE DE PERCY STOW

1908 é um ano marcante no que concerne às adaptações de obras shakespearianas para o cinema. Se até aquele momento o que estava em primeiro plano era o ato de gravar e não o de criar (BUCHANAN, 2005, p. 26), Percy Stow inova e traz à tela o primeiro filme shakespeariano que não tem como ponto de partida uma produção para o palco.

A tempestade de Percy Stow é um projeto autônomo de cinema que explora características específicas do novo meio. Esta obra demonstra com clareza o trabalho de criação inerente a uma transposição do palco para a tela. Segundo o teórico francês Patrice Pavis, no processo de adaptação:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, 'abrandamentos estilísticos', redução do número de personagens ou dos

lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. [...] Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. [...] (PAVIS, 2008, p. 10)

Para facilitar a compreensão de *A tempestade* no meio cinemático, Percy Stow reorganiza a narrativa e faz com que a fábula se desenrole cronologicamente. Na peça, a ação é iniciada com a tempestade e o naufrágio, seguida pelo relato de Próspero sobre os acontecimentos do passado. Nesta versão fílmica, a história se inicia no passado, no momento em que Próspero e Miranda, ainda criança, são forçados a abandonar Milão. Com esta estratégia, Stow abole as idas e vindas temporais, privilegiando uma narrativa clara e de fácil entendimento.

Além desta escolha, esta adaptação divide a história em onze partes, cada uma delas introduzida por um texto curto que sintetiza o conteúdo da sequência de imagens a qual se refere. Estes textos, que são uma espécie de legenda, alinhavam o desenvolvimento da narrativa e reduzem as ambiguidades presentes no texto de partida. Se este procedimento, de certa maneira, reduz as interpretações potenciais que existem nas linhas shakespearianas, ele revela um olhar objetivo que satisfaz uma obra de aproximadamente doze minutos de projeção.

No que diz respeito a características específicas do meio fílmico é possível citar alguns exemplos como: a utilização de locais reais para a gravação das imagens no lugar de cenários artificiais utilizados até então; o uso de técnicas de montagem para fazer aparecer e desaparecer personagens e objetos da tela; e a exploração da perspectiva dos personagens envolvidos na ação.



FIGURA 2: Conjunto de frames de *A tempestade* (1908).

Na sequência de frames apresentada acima é possível encontrar os exemplos citados no parágrafo anterior. Além do ambiente natural utilizado como cenário, observa-se a sequência utilizada na montagem da cena que tem como objetivo demonstrar que Ariel é um espírito capaz de desaparecer no ar. Na primeira imagem, Ferdinand corre atrás de Ariel; na sequência, o príncipe se vê sozinho; e, no terceiro frame, Ferdinand é novamente assombrado

pela aparição de Ariel. A questão da exploração da perspectiva de personagens é concretizada quando espectador se torna ciente de que compartilha o ponto de vista de Miranda ou, em outras palavras, o espectador assiste a interação entre Ferdinand e Ariel por meio do olhar de Miranda.



FIGURA 3: Miranda observa Ferdinand e Ariel, *A tempestade* (1908).

A partir destas breves considerações é possível compreender que adaptar, não significa copiar, mas criar. Para que esta adaptação atingisse os objetivos de seu idealizador, dentro dos recursos e modelos disponíveis em sua época, as transformações da matéria foram fundamentais. O processo de adaptação de uma peça com cinco atos, nove cenas, para uma projeção muda de doze minutos enfatiza a relevância das manobras destacadas por Patrice Pavis no início desta seção. Cortar, reorganizar, abrandar, reduzir, concentrar, acrescentar, montar, colar, modificar e recriar são ações que se combinam para gerar uma nova leitura de um antigo conhecido.

2.1.3 FORBIDDEN PLANET DE FRED MCLEOD WILCOX

Na época em que *A tempestade* foi escrita, aproximadamente 1611, a descoberta de novas terras, distantes e desconhecidas, estimulou bastante a imaginação dos ingleses. Neste contexto a misteriosa ilha de Próspero se constituía como um elemento dramático capaz de provocar a fascinação e a curiosidade de seus espectadores.

Em 1956, quando *Forbidden Planet* foi lançada nos cinemas, o mundo todo já estava mapeado. Desta maneira, o efeito obtido pela presença de uma ilha desconhecida em uma

obra ficcional já não era mais tão significativo. O cineasta Fred Mcleod Wilcox apostou, então, em uma adaptação inovadora. À medida que os recursos tecnológicos avançavam, o desejo de explorar o espaço sideral parecia cada vez mais próximo de se realizar.

As descobertas espaciais e o conhecimento de detalhes sobre outros planetas despertavam curiosidade e estimulavam os sonhos dos homens e mulheres modernos, assim como aconteceu com os europeus na época da descoberta das Américas. Foi neste novo contexto que a ilha mágica se transformou no planeta *Altair 4*. Próspero, Miranda, Ariel e Caliban ganharam novos nomes e, alguns, novas configurações. O protagonista desta ficção científica recebeu o nome de Morbius, sua filha se chama Altaira, Ariel se transformou em robô e se chama Robby e Caliban é nesta obra cinematográfica um monstro do subconsciente, o *id* de Morbius, uma força destrutiva que só é vencida por meio da morte do protagonista.



FIGURA 4: Frame de *Forbidden Planet* (1956) – Altaira, Comandante Adams e Robby.

O processo de atualização empregado por Fred Wilcox é um exemplo preciso do trajeto que um *texto clássico* precisa percorrer para que o espectador contemporâneo possa compreendê-lo. A expressão *texto clássico* é empregada aqui segundo a acepção proposta por Anne Ubersfeld em seu artigo “A representação dos clássicos reescritura ou museu?”. Segundo UBERSFELD (2002, p. 10), *texto clássico* é “tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos [...]”.

A necessidade de adaptar, conforme UBERSFELD (2002, p. 12) decorre de transformações em três níveis do processo de comunicação artística: primeiro, a mudança do emissor: o autor não é mais o único emissor, junta-se a ele um grupo de práticos (encenadores, técnicos, atores); segundo, a mudança do receptor: o novo receptor não consegue perceber “a relação da mensagem com suas condições primitivas de enunciação” (p. 13), o espectador é incapaz de compreender adequadamente o texto original; terceiro, a mudança na mensagem: “representado num outro lugar cênico, com atores cujo estilo de representação não tem nada a

ver com os atores da época, com convenções cênicas diferentes, a mensagem comunicada pela representação torna-se outra.” (p. 17)

A busca de elementos e valores representativos para os espectadores dos anos 50, do século passado, é ímpar em *Forbidden Planet*. A substituição da aventura colonizadora europeia pela jornada no espaço foi uma maneira engenhosa de trazer aos olhos e ouvidos do público reflexões que há muito estavam silenciadas. E, não se trata apenas de iluminar o passado, mas estabelecer um diálogo entre passado e presente. Neste sentido, o fato de Caliban ser representado como um monstro do inconsciente de Morbius (Próspero) é extremamente relevante, pois demonstra a capacidade de qualquer texto de absorver significados e interpretações que dependem de desenvolvimentos científicos e conceituais posteriores a sua escritura. Nas palavras de Anne Ubersfeld: “[...] o desenvolvimento e a vulgarização das ciências humanas autorizam o espectador do século XX a ler – ainda que confusamente – em função de Marx, de Freud, até mesmo de Lévi-Strauss, textos cujo uso era manifestadamente outro para espectadores anteriores.” (UBERSFELD, 2002, p. 14)

Forbidden Planet atualiza *A tempestade* de uma maneira bastante peculiar. Ao adaptar o texto shakespeariano de maneira bastante livre, este filme promove não o afastamento do passado, mas uma melhor compreensão do passado por meio do olhar contemporâneo.

2.1.4 A TEMPESTADE DE DEREK JARMAN

A tempestade de Derek Jarman foi exibida pela primeira vez no Festival de Edimburgo, em 1979. Apesar de seguir o enredo e o texto shakespeariano com considerável fidelidade, sua proposta artística recebeu críticas severas. Seus tons de pesadelo, seu ritmo monótono de falas, a inclusão do universo gay e sua oposição explícita às expectativas culturais e políticas da época a transformaram em um alvo fácil de ataque. De acordo com ROTHWELL (2001, p. 205), alguns analistas chegaram a afirmar que Jarman produziu uma obra feia e perversa.

É verdade que as escolhas de Derek Jarman são um desafio para o espectador. Seguindo uma linha psicanalítica, a ação de *A tempestade* é construída como se fosse um sonho de Próspero. Este posicionamento fica amarrado por meio da primeira e da última cena, pois em ambos os momentos Próspero está adormecido. O sonho deste Próspero, no entanto, é de fato um pesadelo em que imagens intencionalmente manipuladas criam uma atmosfera de pouca luz que remontam o universo gótico de medo e horror.

Este pesadelo não possui uma ilha como cenário, mas um casarão antigo. Neste ambiente fechado o jogo entre claro e escuro compõe um filme que se caracteriza pela constante sugestão de imagens pictóricas consagradas, uma espécie de assinatura de Jarman que teve na pintura a base de sua formação artística.



FIGURA 5: Frame do filme *The Tempest* (1979)



FIGURA 6: *As meninas, ou a família de Felipe IV*².

As figuras acima exemplificam o modo como as alusões às pinturas são construídas para tela do cinema por Derek Jarman. Neste caso específico, a Figura 5 traz Miranda sendo arrumada para sua festa de noivado. Nesta imagem a sugestão do quadro *As meninas* de

² Disponível em: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/> Acesso em: 10 dez 2012.

Velázquez, apresentado na Figura 6, fica evidente por meio das tonalidades, do ambiente e dos figurinos escolhidos.

Além das imagens minuciosamente construídas, os personagens da trama shakespeariana foram retratados de maneira peculiar. Próspero abandona sua posição de comando e passa a ser um elemento que sofre as consequências de suas próprias fantasias. Nos trabalhos de sua mente, Ariel é representado como a parte de Próspero que quer escapar deste sonho. Caliban – “this thing of darkness” – é, como em *Forbidden Planet*, o lado obscuro de Próspero. Caracterizado como um ser incapaz, um cretino que passa o tempo comendo ovos e dando gargalhadas injustificadas, Caliban não representa mais uma ameaça. A imagem grotesca de Caliban adulto sendo amamentado por Sycorax sugere sua eterna imaturidade, sua incapacidade de aprender, de evoluir.

A maneira como Miranda é retratada nesta adaptação a coloca em posição de destaque. Embora tenha abandonado sua faceta doce e romântica, ela demonstra um comportamento bastante infantilizado. É debochada como uma menina mimada que não se intimida facilmente. Apesar de aparecer seminua em algumas cenas, esta nudez não traduz uma intenção sexual. Esteticamente, a visão de Miranda nua parece buscar aquele espectador familiarizado com o texto de *A tempestade* para lhe causar um choque, para lhe fazer questionar o modelo feminino presente na peça. Será que Miranda é, de fato, tão submissa como alguns críticos quiseram acreditar?

No texto shakespeariano, Miranda é uma moça que, apesar dos poderes de seu pai – como homem, como duque e como mago - toma as rédeas de sua própria vida. Ela conta seu nome ao príncipe que acaba de conhecer, vai ao encontro dele às escondidas e é ela quem o pede em casamento – “I am your wife, if you marry me” (*Tempest*, 3.1.83). Sua submissão pode, então, ser interpretada como um elemento de manipulação. Esta submissão calculada é o único meio de poder realizar seus desejos.

Segundo Keith Rothwell, Jarman reinventa Miranda propondo uma mudança audaciosa nas principais características desta personagem (ROTHWELL, 2001, p. 206). Uma análise detida, no entanto, demonstra que Jarman concede uma visibilidade maior para traços que sempre estiveram presentes na herdeira de Próspero.

Além dos personagens, é interessante observar que *A tempestade* (1979) trabalha de forma consideravelmente irônica as Artes a que Próspero se dedica. Seu quarto, sua cela, é repleto de cálculos e rabiscos de giz que compõem um universo de estudos complexos que absorvem todas suas forças intelectuais. Apesar do esforço, não se pode dizer que qualquer

evento que circunda sua vida seja resultado de seus encantamentos. Seu plano de vingança, a tempestade, e tudo mais que acontece (ou não acontece) inclusive seus poderes secretos não passam de sonho.

Embora esta adaptação fílmica não tenha recebido a devida atenção por parte de críticos preocupados em se manter fiéis ao “espírito shakespeariano”, um estudo detalhado desta obra traria resultados interessantes sobre os processos envolvidos na atividade adaptativa.

2.1.5 TEMPESTADE DE PAUL MAZURSKY

Ao contrário de Derek Jarman, Paul Mazursky adaptou *A tempestade* de acordo com os modelos de Hollywood. Para tanto, Mazursky apropriou-se do enredo shakespeariano propondo uma atualização para a época em que o filme foi lançado, 1982.

No lugar de Próspero, há Philip Dimitrius, um arquiteto de meia-idade, de origem grega que mora em Nova Iorque, que após tomar conhecimento da traição da esposa Antônia (personagem correspondente a Antônio, irmão de Próspero), resolve se mudar com sua filha Miranda para uma ilha grega. Em Atenas, ele conhece Aretha Tomalin, uma cantora e eles se tornam amantes. Aretha, nesta atualização assume contornos do personagem Ariel. Kalibanos é um eremita excêntrico e o único habitante da ilha escolhida por Phillip. Como seu nome sugere, Kalibanos desempenha de maneira aproximada o papel de Caliban. Isolado nesta ilha grega, Philip Dimitrius parece ter reconquistado a felicidade, mas graças a um naufrágio, sua ex-esposa, seu amante, Alonzo (ex-chefe de Phillip), e seu filho chegam à ilha e provocam o retorno de Philip à Nova Iorque como sugere a última cena deste filme.

Diferente de Próspero que se viu obrigado a viver em uma ilha, Philip escolhe o isolamento. O arquiteto pensa em construir um novo mundo no velho mundo. Neste sentido, a proposta de Mazursky é sutil, mas bastante irônica. Se *A tempestade* aborda o processo de descoberta e colonização das Américas, o filme *Tempest* (1982) realiza o movimento contrário, da América para a Europa. De acordo com Judith Buchanan, a inversão no movimento demográfico ilustra claramente a mudança transatlântica na localização do poder colonial desde 1611 (BUCHANAN, 2005, p. 170).

A tentativa de tornar a ação de *A tempestade* plausível no contexto moderno impôs o abandono da fantasia em prol de uma maneira realista de retratar os eventos. O único momento em que a fantasia vence o realismo se dá quando Philip invoca a tempestade para provocar o naufrágio do barco em que se encontram sua ex-esposa, o amante e demais

acompanhantes. Sem que exista uma explicação no contexto fílmico, Philip Dimitrius posiciona seus óculos em direção ao sol e repete a expressão “show me the magic” (mostre-me a mágica) várias vezes (TEMPEST, 1982) até que o vento começa a soprar mais forte, renunciando a tempestade.



FIGURA 7: Frame do filme *Tempest* (1982).

Seguido por uma espécie de dança da chuva, a cena retratada na figura acima é a única que faz referência à mágica e demonstra poder de comando no protagonista. De forma geral, Philip está à mercê da imprevisibilidade da vida, e não possui a capacidade de determinar o comportamento das pessoas ao seu redor. Seu plano de se isolar em uma ilha está muito mais próximo do sonho utópico de Gonzalo do que da megalomania de Próspero.

Apesar de ter sido eleito o filme mais popular no Festival de Toronto de 1982 (BUCHANAN, 2005, p. 169), esta adaptação fílmica recebeu críticas pesadas no que concerne à sua falta de objetividade artística. Alguns analistas classificaram esta obra como um objeto oco, limitado, um desastre de magnitude suficiente para requerer um médico legista e não um crítico (p. 169).

2.1.6 PROSPERO'S BOOKS DE PETER GREENAWAY

(...)

Knowing I lov'd my books, he [Gonzalo]
furnish'd me

From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom³.

(SHAKESPEARE, 2002, p.663)

³Trecho traduzido por Bárbara Heliodora como: “(...)/ Sabendo que amo os livros, [Gonzalo] forneceu-me/ Volumes que, da minha biblioteca,/ Amo mais que ao ducado.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 25)

Prospero's Books, como já foi citado anteriormente, é um filme do cineasta inglês Peter Greenaway. Assim como a maioria das adaptações abordadas no presente trabalho, com exceção apenas a *Forbidden Planet*, esta obra é uma adaptação declarada de *A tempestade* e foi lançada há aproximadamente 20 anos, em 1991, no Festival de Veneza..

Enquanto o texto shakespeariano faz poucas e breves menções a respeito dos livros que Próspero leva para o exílio e que são a fonte absoluta de seu poder, Peter Greenaway os transforma nos elementos estruturadores de sua adaptação fílmica. Partindo da perspectiva proposta pela teórica canadense Linda Hutcheon de que os adaptadores são em primeiro lugar intérpretes e só então criadores (HUTCHEON, 2006, p.18), é possível afirmar que Peter Greenaway viu nos misteriosos livros de Próspero uma fonte de interpretação e recriação. Se não fosse o amor e a dedicação aos livros, o Duque de Milão não teria tido seu poder usurpado, assim como se observa abaixo:

PRÓSPERO: Por favor, note bem:
Eu, esquecido do mundo e dedicado
Sempre ao oculto e ao cultivo da mente
Com aquilo que, por ser muito avançado
Não atraí muita gente, do irmão falso
Despertei o pior: minha confiança,
Como em muito pai bom, gerou no oposto
Falsidade das mesmas proporções
Da minha fé, que era sem limites,
Confiança total. (...) (SHAKESPEARE, 1999, p.22).

Além disso, o poder exercido por Próspero sobre a ilha, seus habitantes, sobre Miranda e mais tarde sobre os visitantes náufragos depende de seus livros, assim como relata Caliban a Stephano enquanto o instiga a matar o ex-duque:

CALIBAN: Como eu já disse, ele tem o costume
De cochilar de tarde; e nessa hora
Há de poder espirrar o seu cérebro.
Mas antes, tira os livros. Com uma acha
Amassa o crânio, ou rasga com pancada,
Ou corta a goela com a faca. Só lembra
De pegar primeiro os livros, sem estes
É um tolo igual a mim; sem mais espíritos
Para mandar – todos eles o odeiam,
Igual a mim. É só queimar os livros.
(...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 85)

Da mesma maneira que a dedicação aos livros causou a perda do ducado, é a utilização deles que possibilitam a Próspero a realização de um plano de vingança. De acordo com GREENAWAY (1991, p. 12), o poder de Próspero se constrói na relação que este mantém com seus livros. Mas o que havia de tão poderoso nestes livros? Greenaway diz que a obra *Prospero's Books* reflete sobre os possíveis conteúdos de tão preciosos livros, dentre eles: navegação e sobrevivência, educação de meninas, línguas, jogos, cores, como colonizar uma ilha, como identificar plantas, entre outros assuntos (p.9-12). Para o autor, vinte e quatro livros não só dariam conta de manter Próspero e Miranda vivos, bem e sãos na ilha, como também de deixar Próspero tão poderoso a ponto de comandar os mortos e fazer de Netuno seu servo (p.12).

Prospero's Books é um projeto no qual o texto é celebrado como tal, enquanto material diretor sobre o qual toda mágica, ilusão e decepção contida na peça são baseadas (GREENAWAY, 1991, p. 9). Palavras compondo textos, textos compondo páginas, e páginas compondo livros a partir do quais o conhecimento é fabricado de forma pictórica, para Greenaway, não poderia haver melhor justificativa para a escolha do título desta adaptação: *Prospero's Books* (p. 9).

Nesta versão fílmica, a inserção de livros ocorre de duas maneiras distintas. A primeira por meio da escritura ficcional da peça *A tempestade*. Esta escritura é central a concepção de Greenaway, pois são as palavras colocadas sobre o papel que geram as falas e a ação do filme. Este processo é justificado intra-diegeticamente pela incorporação do personagem William Shakespeare em cena, um artifício devido à intenção deliberada de Greenaway em produzir uma identificação explícita entre Shakespeare e Próspero (GREENAWAY, 1991, p.9).

A segunda forma de inserção de livros se dá por meio da apresentação de vinte e quatro livros que compõem a biblioteca de Próspero, aquela que ele *amava mais que ao seu ducado*. De acordo com BENTES (citada por MACIEL, 2006, p. 51), estes livros compõem um inventário do pensamento renascentista e seu desejo de investigar o mundo. Este inventário é composto por: *A book of water, A book of mirrors, A book, A Memoria Technica called ARCHITECTURE and OTHER MUSIC, An Alphabetical Inventory of the Dead, The book of Colours, A Harsh book of Geometry, An atlas belonging to Orpheus, The Vesalius Anatomy of Birth, Primer of the Small Star, A Book of Universal Cosmography, The Book of the Earth, End-plants, A book of love, A book of Utopias, A Book of Traveller's Talles, Love of Ruins (An antiquarian's handbook), The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae, The*

Ninety-Two Conceits of the Minotaur, A Book of Motion, A Book of Mithologies, The Book of Games, Thirty-six plays e A play called The Tempest (PROSPERO'S BOOKS, 1991).

O livro que é escrito em cena, a peça *A tempestade*, é central para a ação não só porque sinaliza o poder absoluto de Próspero sobre a ilha, seus habitantes e visitantes, mas principalmente porque ele traz consigo seu escritor, William Shakespeare. John Gielgud encarna, simultaneamente, Próspero e Shakespeare, em uma espécie de papel ambíguo. Como consequência desta duplicidade, os livros que compõem a biblioteca de Próspero, também representam o mundo renascentista em que Shakespeare viveu. Por meio da identificação deliberada entre protagonista e autor, este conjunto de livros faz alusão aos livros que Shakespeare utilizou como fonte de inspiração para a composição de toda a sua obra e que são motivo de discussões críticas intermináveis.



FIGURA 8: Shakespeare em sua escrivaninha enquanto Próspero caminha. Frame de *Prospero's Books* (1991).

A destruição destes livros no final deste filme – considerando os valores interpretativos que podem ser agregados a eles – sugere um olhar pós-moderno sobre as construções textuais da História. O mundo renascentista de Próspero e de Shakespeare, bem como os livros que presumidamente compunham o conhecimento literário e cultural do poeta inglês “só pode[m] ser conhecido[s] a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 164). A concepção artística de Peter Greenaway se mostra consciente da impossibilidade de se atingir uma verdade sobre o passado, pois tudo o que se tem são textos e pontos de vista específicos. Neste sentido, enquanto adaptação, *Prospero's Books* propõe uma leitura autorreflexiva sobre a impossibilidade de “fidelidade”, sobre a impossibilidade de reconstruir a obra shakespeariana. Não é a toa que todos os livros, com exceção ao Fólho de 1623 e ao texto de *A tempestade*, são destruídos na última cena.

Tudo o que resta do bardo são as peças contidas no Folio, o restante é trabalho crítico e não Shakespeare.

2.1.7 A TEMPESTADE DE JULIE TAYMOR

Apesar de esta adaptação estar pronta desde 2007, ela chegou às telas apenas em 2010 no Festival de Veneza. Pela primeira vez na História, uma mulher, Julie Taymor, adapta *A tempestade* para o cinema e transforma o protagonista Próspero em uma mulher, Próspera. Esta transformação exigiu alguns ajustes na fábula. Se Próspero teve seu reino usurpado por dedicar-se em demasia aos seus estudos, aos seus livros. Próspera no seu afã de desvendar mistérios transcendentais é acusada de bruxaria e expulsa de sua terra junto com sua filha Miranda.

Na peça, no momento em que Ariel cobra sua liberdade, Próspero o lembra:

(...) Seus gemidos
Faziam uivar lobos, penetrando
No coração do urso. Era um tormento
A ser dado aos danados, mas que a bruxa
Não soube desmanchar. Só minha Arte,
Quando cheguei e o ouvi, pode abrir
O pinheiro e livrá-lo. (SHAKESPEARE, 2009, p. 32)

Na obra de Julie Taymor não se menciona a inabilidade de Sycorax para desfazer o feitiço que reina sobre Ariel. Sabe-se apenas que a mãe de Caliban morreu antes de libertá-lo (se é que o libertaria algum dia). Como pode ser observado no trecho dramaturgico transcrito acima, a peça shakespeariana retrata o poder de Próspero como sendo maior que o de Sycorax. No filme, entretanto, tal distinção não é feita. As bruxas têm seus poderes igualados.

O diálogo entre Próspera e Ariel deixa claro que Próspera pode ser tão ruim quanto Sycorax. Assim como é proposto no tratado intitulado *Daemonologie*, escrito em 1597 pelo então Rei da Escócia, James IV (VAUGHAN & VAUGHAN, 2011, p. 66), em *A tempestade* (2010) não há diferenciação entre magia branca (*theurgy*) e magia negra (*goety*).



FIGURA 9: Enfretamento entre Próspera e Caliban. Frame de *A tempestade* (2010).

Julie Taymor afirma que apesar de Próspera não reconhecer de imediato seu lado negro, na medida em que o filme avança, elas se tornam uma espelho da outra. Próspera não é perfeita ou boa, mas um ser abalado pela tempestade de culpa pelo exílio inocente de sua filha e sua própria necessidade de vingança (TAYMOR, 2010, p. 15).

O enfrentamento entre Próspera e Caliban é bastante fiel àquele encontrado na peça shakespeariana. Entretanto, o fato de termos uma mulher tão bruxa quanto Sycorax em oposição a Caliban, reforça a idéia de usurpação do poder sobre a ilha. Se Próspero pode justificar seu domínio sobre a ilha por ser um homem moralmente melhor que a maligna bruxa Sycorax, neste filme esta justificativa não se sustenta. Próspera faz a Caliban o que fizeram a ela.

Ao propor uma protagonista mulher, Julie Taymor manipula os conteúdos de *A tempestade* (1611) com o objetivo de enfatizar a natureza de cada personagem. Próspero não é composto apenas por bondade e sabedoria e Caliban representa muito mais do que um ser em quem nenhum conhecimento florescerá. Como afirma Julie Sanders, a percepção do significado é alterada por meio da manipulação intencional do significante (SANDERS, 2006, p. 11). As manobras adaptativas não são inocentes, mas resultado de um conjunto de escolhas que compõem a concepção artística de cada cineasta.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou da relação entre a obra shakespeariana e o cinema, uma combinação que se fez presente desde o surgimento da sétima arte até os dias de hoje. Para exemplificar este diálogo constante e ininterrupto foram apresentadas e, brevemente comentadas, sete adaptações da peça *A tempestade (1611)* para o meio filmico.

Por representar a alta cultura, o nome de William Shakespeare e suas obras foram utilizadas como instrumento de legitimação do Cinema, uma arte que despertou desconfiança no que concerne ao seu valor artístico e cultural nas suas primeiras décadas de existência.

Apesar da cobrança crítica vinculada ao trabalho de adaptação de obras canônicas, os cineastas que se envolveram na transposição de *A tempestade* demonstraram o poder perene de renovação e de transformação da arte.

O caminho percorrido por este estudo confirma as ideias de Herbert Beerborhm Tree que são citadas no início deste texto. É realmente maravilhoso pensar quantas manobras exclusivamente cinemáticas podem ser realizadas para contar os enredos shakespearianos. É possível iluminar e acentuar detalhes com o objetivo de comentar e, ao mesmo tempo, intensificar a força dramática das obras. Sem absolutamente ter o interesse de reproduzir peças, o Cinema inovou produzindo narrativas dramáticas de grande poder. Sem dúvida, Tree foi um visionário ao tecer seu comentário. Este cineasta conseguiu colocar em palavras o que a história do cinema comprovou mais tarde à medida que a identidade do meio se configurou.

As personagens de *A tempestade* mudaram de nome, mudaram de forma e de faixa etária. As locações assumiram novas propostas e novas interpretações a floraram. Como bem disse Anne Ubersfeld, um texto pode deixar de dizer o que dizia, porque quem diz já é outro e porque o público não escuta mais o que escutava antes. Ao propor a atualização para um novo tempo e um novo meio, os profissionais que se envolveram no desafio de adaptar *A tempestade* trouxeram à superfície interpretativa novas possibilidades e, como consequência, iluminaram o antigo.

As análises filmicas realizadas por este estudo foram bastante breves, mas demonstraram que o trabalho de adaptação é um processo artístico único. E que este trabalho de transposição, apesar de compartilhar com outros a mesma fonte de inspiração, sempre resultará em um produto diferente e também, único.

REFERÊNCIAS

- BUCHANAN, J. *Shakespeare on Film*. Essex, EN: Pearson Longman, 2005.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CARTMELL, D. & WHELEHAN, I. *Screen Adaptation: Impure Cinema*. New York, US: Palgrave Macmillan, 2010.
- DONALDSON, P. S. Shakespeare in the age of post-mechanical reproduction: sexual and electronic magic in *Prospero's Books*. In: BOOSE, L. E. & BURT, R. (eds.) *Shakespeare, the movie: popularizing the plays on film, TV, and video*. London: Routledge, 1997, p. 169-185.
- FORBIDDEN PLANET. Direção Fred M. Wilcox. Warner Home Video, 1956 (2000). 1 filme (98 min.): son., color.
- GREENAWAY, P. *Prospero's books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.
- HOPKINS, L. *Screen Adaptations: Shakespeare's The Tempest: a Relationship between Text and Film*. London, UK: Methuen Drama, 2008.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. (trad.) Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. (trad.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PROSPERO'S BOOKS. Direção Peter Greenaway. Lume Films, 1991. 1 filme (119 min.): son., color. (Título em português: A ÚLTIMA TEMPESTADE)
- ROTHWELL, K. S. *A History of Shakespeare on Screen: a Century of Film and Television*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge/ Taylor & Francis, 2006.
- SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. (trad. Bárbara Heliodora). Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, jul/dez, 2006, p. 19-53.
- TAYMOR, J. *The tempest*. New York: Abrams, 2010.
- TEMPEST. Direção de Paul Mazursky. Columbia Pictures Industries, 1982. 1 filme (142 min.): son., color.
- THE TEMPEST. Direção Julie Taymor. Touchstone Home Entertainment, 2010. 1 filme (110 min.): son., color.
- THE TEMPEST. Direção de Derek Jarman. London Films, 1979. 1 filme (95 min.): son., color.
- THE TEMPEST. Direção de Percy Stow. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=EtKJ_W0iHMk. Acesso em: 10 Julho 2012.
- UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? (trad.) Fátima Saadi. In: *Folhetim*, nº 13, abr./jun. 2002, p. 08-37.
- VAUGHAN, A. & VAUGHAN, V. *The Tempest (The Arden Shakespeare – Third Series)*. London: Bloomsbury, 2011.