

A CELA DE PRÓSPERO: (TEMPO E) ESPAÇO EM A *TEMPESTADE* DE JARMAN E A *ÚLTIMA TEMPESTADE* DE GREENAWAY

Miriam de Paiva Vieira¹

RESUMO: Visando estudar as relações entre as mídias literatura, arquitetura e cinema, minha proposta para este artigo é analisar a representação da “cela de Próspero” em duas adaptações cinematográficas da peça *A tempestade* de Shakespeare: a também intitulada *A tempestade*, dirigida por Derek Jarman (1979), e *A última tempestade*, dirigida por Peter Greenaway (1991), sob a luz da intermedialidade. Para tal objetivo, vou utilizar a categorização de intermedialidade proposta por Irina Rajeswky, assim como a categorização da relação literatura-arquitetura proposta por Philippe Hamon. A intermedialidade, no entanto, não é uma novidade na produção literária, uma vez que autores, entre eles Shakespeare, sempre buscaram inspiração em outras formas de arte, ultrapassando as fronteiras que as separam.

Palavras-chave: intermedialidade, Shakespeare, cinema, arquitetura.

ABSTRACT: Aiming the study of the relationship among the medias literature, architecture, and cinema, my proposal for this essay is the analysis of the representation of “Prosperos Cell” in two different cinematographic adaptations of *The tempest*, the play by Shakespeare: the also entitled *The tempest*, directed by Derek Jarman (1979), and *Prospero’s books*, directed by Peter Greenaway (1991), under the light of intermediality. To do so, I will count on the intermediality categorization, proposed by Irina Rajewsky, along with the architecture-literature relationship, proposed by Philippe Hamon. Intermediality, however, is not a new tool to literary production, since authors, including Shakespeare, have always sought inspiration in other forms of art, crossing the boundaries which separate them.

Key words: intermediality, Shakespeare, cinema, architecture.

As peças de Shakespeare, como encontradas hoje, são textos compilados por outros escritores da época a partir do que eles assistiam em cena, uma vez que as peças originais eram montadas diretamente no palco juntamente com os atores e não a partir de um *script* previamente elaborado. Na versão compilada da peça *A tempestade*, o local das cenas é definido em nota de rodapé. Já a tradução para o português define o local na introdução de cada uma das cenas. A função da arquitetura e de elementos arquitetônicos nas peças originais era simplesmente cenográfica, isto é, sabia-se do local onde acontecia ação

¹ Doutoranda pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

apenas por dicas contidas no texto, a poesia dava a noção do lugar. Como são poucos os detalhes sobre cenários e figurinos, fica para o tradutor definir a estética e organização dos elementos nas adaptações e apropriações da obra do poeta na atualidade.

Este artigo tem como objetivo a análise da representação da “cela de Próspero” em duas adaptações cinematográficas da peça *A tempestade* de Shakespeare: a também intitulada *A tempestade*, dirigida por Derek Jarman (1979) e *A última tempestade*, dirigida por Peter Greenaway (1991), sob a luz da intermedialidade. Para tal, será utilizada a categorização de intermedialidade proposta por Irina Rajeswky e a categorização da relação literatura-arquitetura proposta por Phillipe Hamon. A contextualização histórica será buscada em Park Honan, o apoio crítico-teórico nos ensaios de Michael Anderegg, Christel Stalpaert, e ainda em exemplos em ensaios do próprio diretor Peter Greenaway.

Para Irina O. Rajewsky, intermedialidade é um “termo guarda-chuva” que serve “como termo genérico para todos aqueles fenômenos que, de alguma maneira, acontecem *entre* as mídias” (no prelo, p. 2) e que geralmente envolve um “cruzamento de fronteiras entre as mídias” (no prelo, p. 3). Uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas por ela propostas.

No caso de filmes, estes podem ser classificados na categoria de combinação de mídias. Como adaptações de obras literárias, tais filmes podem ser classificados na categoria de transposições midiáticas. E, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias ainda podem ser classificadas como referências intermediáticas.

Em uma adaptação fílmica, o espectador recebe o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente *baseada* numa obra literária original pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermediáticas.

No entanto, a intermedialidade não é uma novidade na produção literária, uma vez que autores, entre eles Shakespeare, sempre encontraram inspiração em outras formas de

arte, ultrapassando as fronteiras que as separam. Diferentemente das demais peças do autor, as fontes de *A tempestade* não são facilmente identificáveis, o que percebemos é o contexto de produção da comédia: o início das navegações da Companhia da Virgínia e a descoberta do Novo Mundo.

De acordo com Michael Andereg, a peça *A tempestade* foi apresentada em três ambientes físicos bastante diferentes: a estreia para o rei James I no teatro Whitehall, em novembro de 1611; ao ar livre no teatro Globe e no interior do teatro Blackfriars (2000, p. 111). A encenação no teatro Blackfriars aconteceu para a corte na época do casamento da princesa Elizabeth com o príncipe Frederico. Em entrevista a Christel Stalpaert, o cineasta Peter Greenaway alega que Shakespeare era um propagandista patrocinado pela realeza, logo as implicações políticas em sua obra devem ser levadas em conta. Apesar de a peça ter sido escrita durante o reino de James I, após o término da era elisabetana, toda a propaganda Tudor de uma monarquia forte e financeiramente segura fazia parte do imaginário inglês e muito provavelmente também do de Shakespeare. (STALPAERT, 2000, p. 33-34).

Apesar de a peça *A tempestade* ser considerada por muitos a despedida do dramaturgo dos palcos, Park Honan afirma que

ele ainda escreveria três outras peças. No entanto, em sua estrutura inteligentemente balanceada, essa é a peça que melhor mostra como Shakespeare consegue acomodar, num romance tragicômico, uma visão ambígua e perscrutadora que se mantém pertinente e intelectualmente estimulante apesar do correr do tempo (2001, p. 447).

As últimas peças de Shakespeare “são ingenuamente descritivas, conciliadoras no tom, menos gesticuladas e menos enfaticamente estruturadas do que qualquer trabalho anterior do autor. Fazem lembrar romances dramáticos do período Tudor comuns na juventude do dramaturgo”. A busca de elementos no passado encontrada nas últimas obras de Shakespeare demonstra “a necessidade da reconciliação, da compaixão e do perdão” (HONAN, 2001, p. 438-439). *A tempestade* é a primeira obra de Shakespeare que retoma uma característica comum ao teatro grego e ao francês: o desenrolar da trama dentro do período de um dia. Já a presença do colonizado, representada pela figura, e também pela voz, de Caliban, é uma inovação tanto para a obra do dramaturgo, como para a literatura de sua época.

Philippe Hamon, no ensaio *Littérature et architecture: divisions et distinctions*, propõe reflexões gerais sobre as complexas relações que interligam as práticas da arquitetura e da literatura. O autor afirma que apesar de tal relação ser menos estudada e parecer mais difícil de definir do que outras relações, tais como literatura-pintura e literatura-música, existem pontos de encontro e fascinação recíproca que ele identifica por meio de quatro campos distintos. São eles o da metalinguística, o da semiótica, a da representação da arquitetura e o do contexto histórico do utilitarismo da arquitetura na ficção. No plano da metalinguística, ele demonstra como muitas palavras utilizadas para designar noções ou lugares particulares do texto descrito, tais como “estrutura” ou “construção” do texto, vêm etimologicamente da arte de se elevar prédios. Do ponto de vista semiótico, Hamon estabelece que não existe o domínio do espaço fora da arquitetura, assim como não existe o domínio do tempo fora da literatura. Tanto na arquitetura como na literatura só há sentido onde há diferença. As dicotomias, cheio-vazio e claro-escuro, são reescritas tanto no espaço arquitetônico quanto na literatura. A terceira ligação feita no ensaio se dá pela representação arquitetônica, que é feita por um conjunto ficcional do prédio virtual ainda não realizado pelo mestre de obras, ou seja, os croquis, as plantas e as perspectivas. O arquiteto não constrói, ele mesmo, o edifício projetado. A arquitetura é uma coisa mental, portanto sua representação é como uma partitura de música ou uma peça de dramaturgia. No plano do contexto histórico, Hamon faz um apanhado desde o período clássico, quando a arquitetura tinha apenas um caráter cenográfico na literatura (portanto com uma importância menor) funcionando como uma alegoria dentro da cena. A partir do realismo, o lugar passa a ter importância no caráter da personagem. Pouco a pouco a literatura começa a incorporar na trama hábitos, habitantes e costumes até o momento em que o *modus operandi* da moral da sociedade passa a definir o lugar onde a personagem está inserida (1999, p. 313-321).

Para analisar a representação da cela de Próspero, dentro da ilha onde os acontecimentos da peça se desenrolam, o ponto de partida será a categorização de Hamon que me parece dialogar com a proposta de Rajewsky.

Do contexto histórico do utilitarismo da arquitetura na ficção

Em relação ao cenário, Park Honan comenta que “a peça abre com um famoso *coup de théâtre*, mais condizente com os recursos cênicos do Blackfriars do que do Globe”,

devido aos efeitos provocados pela tempestade nos navios ao mar e ainda por “um aparato cênico do [palco que faria] Ariel subir aos ares, mergulhar e descrever círculos por sobre os chapéus dos espectadores galantes. Um menino poderia pairar, cantar naturalmente – três metros acima do chão – e sumir zunindo de vista” (2001, p. 445-447).

No artigo *Greenaway's Baroque Mise en Scene*, Michael Anderegg busca traçar algumas das maneiras nas quais o filme *A última tempestade* de Greenaway retoma as origens da peça. Isso se dá na incorporação do texto do início do século XVII no hipertexto do final do século XX, assim como a recapitulação da História do teatro e do cinema, demonstrando que a magia da tecnologia contemporânea só pode abordar, e não preencher, aquela implícita na peça de Shakespeare. A peça *A tempestade* é um tipo de mascarada aos moldes daquelas escritas por Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare e materializadas por Inigo Jones, arquiteto responsável pela concepção de cenários. Jones criava aparatos escondidos por trás das cenas para criar monastérios e palácios enevoados, assim como mares encantados. O diretor Greenaway tentou intencionalmente preservar e reproduzir os efeitos próprios das mascaradas do século XVII em sua adaptação cinematográfica, prestando homenagem não somente a Shakespeare, mas também a Inigo Jones (ANDEREGG, 2000, p. 102-107).

A *mis-en-scene* barroca do filme *A última tempestade* e o verso poético de Shakespeare é uma recapitulação hipertextual da relação de Inigo Jones e Ben Jonson (STALPAERT, 2000, p. 40). Greenaway trata o espaço como se fazia no século XVII, não o do teatro Globe, ou de teatros privados, mas o espaço reminiscente do *intermezzo* do teatro italiano (tipo de espetáculo teatral que influenciou a mascarada Jacobean). O espaço de *A última tempestade* é tri-dimensional apenas no plano da ilusão. Em alguns momentos, o filme constrói um espaço teatral improvável que incorpora diferentes ordens da realidade temporal e física. O filme parece acolher e rejeitar o teatro. Anderegg sugere que Greenaway, de modo consciente, produziu uma experiência muito parecida com aquela experimentada pela audiência do século XVII. A magia de Próspero apresentada no filme poderia ter sido encenada nos palcos elisabetanos. O diretor escolheu não empregar truques elaborados e efeitos especiais condizentes com o século XX, preferindo tirar proveito de efeitos simbólicos ou metonímicos (2000, p. 107-113).

Para Anderegg, a adaptação de Derek Jarman é uma desconstrução radical cinematográfica da peça. O filme despoja a rica *mis-en-scene* evocada pela poesia de

Shakespeare, especialmente em *A tempestade*, uma linguagem que constrói um evento teatral dificilmente materializado em algum palco (2000, p. 112). O diretor poderia ter tirado proveito de efeitos especiais correspondentes à tecnologia disponível na década de oitenta, entretanto Jarman optou por não fazê-lo. O cineasta prefere brincar com os efeitos de luz, evocando o claro-escuro característico da pintura barroca de George de la Tour.

Douglas Lanier sugere que “Jarman questiona o conteúdo, Greenaway a forma” (1996, p. 195). Entretanto, tanto Jarman na virada dos anos oitenta, quanto Greenaway, no início dos anos noventa, enfatizaram a teatralidade essencial da peça, não utilizando sofisticados recursos tecnológicos na produção de suas respectivas adaptações cinematográficas, apesar dos efeitos cênicos avançados apresentados na peça no século XVII, como os mencionados por Honan.

Da representação arquitetônica

O recorte de *A última tempestade* intitulado “Um livro da arquitetura e da música”, ilustra bem essa categoria. O trecho é descrito no ensaio sobre o processo de criação do filme escrito pelo próprio diretor Peter Greenaway. De acordo com Maria Esther Maciel, o cineasta descreve os vinte e quatro livros que Próspero levou em seu exílio como “pequenas narrativas ficcionais construídas a partir de alguns motivos shakespearianos extraídos da peça *A tempestade*” (2003-2004, s.p.). Maciel descreve:

Quando as páginas são abertas neste livro, planos e diagramas saltam completamente formados. Há modelos definitivos de prédios constantemente escurecidos por uma nuvem de sombras móveis. Praças de mercado se enchem e se esvaziam de multidões ruidosas, luzes piscam na paisagem noturna da cidade, ouve-se música nos salões e nas torres. Com este livro, Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as idéias arquitetônicas da Renascença (2003-2004, s.p.).

Ao passar as páginas do livro, o diagrama se torna a entrada da cela de Próspero. A fachada e a escadaria surgem em *pop-up* a partir de diagramas de palácios e bibliotecas, fazendo alusão à arquitetura da Renascença. A principal referência é a biblioteca Laurenziana em Florença, projetada por Michelangelo. Júlio Alessi comenta que “o saber contido na informação permite a ação humana”, assim sendo, “o livro é interface e é meio

da interação. Próspero leitor é autor de ações (obras) por meio dos livros e de escrita” (2010, p. 102-103).

O mundo de Próspero criado por Greenaway é mapeado em forma de plantas e elevações no livro *Prospero's books: A film of the Shakespeare's The tempest* que traz o roteiro e ensaios sobre o filme. Na peça de Shakespeare como encontrada hoje, temos o texto que contém a história representada nos palcos ingleses do século XVII. No filme e no livro, de Greenaway, temos indicações do conjunto ficcional concebido pelo cineasta para representar o espaço da ilha governada por Próspero, com inúmeras referências intermediáticas.

Da semiótica

A história começa com o naufrágio do navio do Rei de Nápoles provocado por uma tempestade encomendada pelo mago Próspero ao espírito Ariel, como parte da vingança contra aqueles que usurparam seu trono em Milão. De acordo com Honan, essa “primeira cena traz ordens náuticas, que uma tripulação poderia ouvir, durante uma tempestade, para fazer o navio desviar de pedras que estivessem perigosamente próximas e a sota-vento do navio.” O autor continua, “livros sobre navegação existiam, mas o poeta não dispunha de um manual impresso de náutica. Poderia também ter conversado com velhos lobos-do-mar.” (2001, p. 445). Além da Companhia da Virgínia estar desbravando o Novo Mundo, os chamados “panfletos das Bermudas” faziam parte do contexto na época da produção da peça. “A *tempestade*, no entanto, não é ambientada no Atlântico, mas numa ilha mediterrânea, e o autor delineia uma *realpolitik* italiana já testada por ele antes... mais ou menos como o dramaturgo, o mago cria e disciplina um mundo quase ingovernável” (HONAN, 2001, p. 446-447). Desse modo, para melhor entender as escolhas dos diretores Jarman e Greenaway, é importante levar em consideração a relação tempo-espaço no texto de Shakespeare.

São encontradas algumas evidências em relação à localização da ilha no texto de Shakespeare. Ao final da segunda cena do primeiro ato, Próspero pergunta a Ariel onde foi parar o navio naufragado. O espírito responde que “o navio do rei está no porto, no golfo em que uma vez me convocaste para buscar orvalho das Bermudas tempestuosas... os outros barcos que eu dispersara estão de novo juntos. Pelo Mediterrâneo agora singram, tristemente rumando para Nápoles”. Em seguida, Próspero menciona a origem da bruxa

Sicorax: a Argélia (ato I). No segundo ato, Gonzalo menciona que sua vestimenta está “tão fresca como quando a pusemos pela primeira vez na África, no casamento de Claribel, a bela filha do rei, com o Príncipe de Túnis” (ato II). E lembra que Túnis nunca teve rainha tão graciosa desde o tempo da viúva Dido. Adriano retruca que a viúva era de Cartago. Gonzalo esclarece que Túnis era Cartago. Além da perda de sua filha para um africano, Alonso reclama ter perdido também seu filho, o “herdeiro de Milão e de Nápoles”, para o mar (cena I, ato II). Na cena seguinte, ao reclamar a má sorte de estar perdido na ilha, Trínculo menciona seu desejo de estar na Inglaterra (cena II, ato II). Na terceira cena, quando figuras bizarras servem à mesa aos naufragos, Sebastião compara as figuras a “unicórnios, que na Arábia serve uma árvore de trono para a fênix (cena III, ato II).

A primeira menção à localização da ilha é nas Bermudas, e, muito provavelmente, Shakespeare teve acesso aos chamados “panfletos das Bermudas”, entretanto os demais locais mencionados situam-se ao redor do mar Mediterrâneo. Entretanto, a localização geográfica da ilha não me parece ser fator relevante para as escolhas dos cineastas. O próprio diretor Jarman afirma “nunca [ter visualizado] *A tempestade* numa ilha exótica nos mares do sul. Para [ele] a peça existe em seu próprio isolamento. O cenário é atemporal – uma terra do nunca crepuscular” (JIM’S REVIEWS, 2003, s.p.). Percebe-se uma maior preocupação, de ambos os cineastas, com a interação das personagens e a ilha, do que com a sua localização geográfica.

Em relação ao tempo, conforme mencionado anteriormente, a peça retoma características do teatro grego e francês ao restringir a peça ao período de um dia. No início da segunda cena do primeiro ato, Próspero pergunta a Ariel: “Que tempo é agora?”, e o espírito responde que é “meio-dia passado”, Próspero responde que são “pelo menos duas ampulhetas”, e eles precisam aproveitar “o intervalo de agora até seis horas”. Ariel pede sua liberdade ao seu mestre, que redargúi “antes do tempo certo? Nunca!”. Ariel fala da promessa de abater-lhe “um ano inteiro” então Próspero o lembra do período de doze anos, os “doze invernos”, em que o espírito esteve aprisionado pela bruxa Sicorax. Após as desculpas de Ariel, seu mestre lhe promete a liberdade em “dois dias”. Ainda na segunda cena do primeiro ato, Próspero vai ao encontro de Caliban que quer saber se “está na hora [de seu] jantar” (ato I, cena II).

Na primeira cena do segundo ato, Sebastião fala que “o relógio do espírito ele apressa, vai dar horas”. Ao final do segundo ato Caliban comemora, uma vez que no dia

seguinte terá outro mestre que lhe dará a liberdade (ato II). Na primeira cena do terceiro ato Miranda pede a Ferdinando que descanse, afinal seu pai não aparecerá nas próximas “três horas”. O rapaz demonstra preocupação porque como “baixará o sol no ocaso” não conseguirá terminar o trabalho a ele designado. Ao final da cena Miranda se despede prometendo voltar em “meia hora”. Próspero conclui que “é tempo de voltar a [seu] livro, pois é preciso realizar à ceia muita coisa de extrema importância” (ato III).

No quarto ato, Próspero pede a Ariel que providencie a mascarada de noivado de Miranda e Ferdinando “[naquele] momento”. Próspero interrompe bruscamente a cerimônia e alega estar “quase no minuto da trama combinada” (cena I, ato IV).

Na primeira cena do quinto ato, Próspero novamente pergunta as horas a Ariel. O espírito responde que são “seis horas... precisamente a hora em que me dissestes deveriam cessar nossos trabalhos”. Quando todos se reúnem Alonso comenta que “há três horas, apenas” eles haviam naufragado na praia. Após o reencontro de Alonso com Ferdinando, o Contramestre lhes traz boas notícias, além de estarem a salvo o “navio, que há três horas, somente” eles acreditavam ter perdido, estava “firme e arvorado”. No final da peça, Próspero convida o Rei Alonso e seu séquito “a entrar em [sua] pobre cela, para descansar [aquela] noite... logo pela manhã”. Ele pretende levá-los ao barco, seguindo então para Nápoles onde espera assistir ao casamento de seus filhos, e finalmente retornar à Milão, e de lá não mais sair (ato V). O texto oferece ao leitor a noção de tempo durante toda a peça.

Greenaway mantém praticamente todos os acontecimentos da peça com mais adições visuais do que verbais, dentro do período tradicional de uma longa metragem: duas horas. Na adaptação de Jarman, são muitos os cortes, as adições e principalmente as inversões de cenas. O filme, que se desenrola em apenas uma hora e meia, começa e termina com Próspero dormindo, sugerindo que a história poderia ser um sonho do protagonista, onde o tempo não segue padrões pré-concebidos.

Da metalinguística

A principal, ou talvez a única, evidência metalinguística no texto da peça de Shakespeare relacionada com o espaço arquitetônico específico, e que se refere à moradia do protagonista Próspero, é a palavra *cell*. De acordo com o dicionário Inglês-Português Houaiss, a palavra *cell*, além de cela (de prisão ou convento), pode também ser traduzida como cubículo, alcova ou cavidade (2002, p. 116-117). A tradução escolhida foi a palavra

cela, que significa, de acordo com o dicionário Houaiss: “diminuto quarto de dormir; alcova, recâmara; nos conventos, aposento de um religioso; nas penitenciárias e estabelecimentos afins, compartimento de prisioneiro(s)”. Por derivação, significa ainda: “qualquer cômodo de reduzidas dimensões; pequena casa; casinhola; casa no campo, cujo(s) habitante(s) cuidava(m) da lavoura das terras de um mosteiro”. Em termos arquitetônicos significa “câmara principal dos templos clássicos, aonde somente os sacerdotes tinham acesso e ainda toda a estrutura central de um templo clássico; nave” (2009, p. 433).

Para Jacek Fabiszak, é tentador representar a cela de Próspero como um cômodo minúsculo, uma bagunça de utensílios de alquimia e livros espalhados em uma área claustrofóbica da parte do palco atrás das grandes portas onde os atores se trocavam, conhecida como *discovery area*, assim como na cena de abertura de *Dr. Fausto*. O cenário inicial do filme de Peter Greenaway é um amplo cômodo em uma área aberta, com muitos figurantes obedecendo às ordens do mago (2000, p. 129). A piscina no centro de um pátio, cercado por colunas como em um templo clássico, representa o mar e a praia da ilha. Tal cenário ilustra a noção da palavra cela em termos arquitetônicos.

No entanto, esse cenário de abertura do filme não é necessariamente a cela de Próspero. Após a tempestade, Próspero vai ao encontro de Miranda, sua filha. À medida que ele vai caminhando em direção ao quarto sua casa se mistura com as construções da ilha. Próspero entra no escritório/biblioteca de sua casa sob uma chuva de papel.

Dentro deste grande cômodo existe um cômodo menor que é uma referência à pintura *São Jerônimo em seu estúdio* de Antonello da Messina. São Jerônimo foi quem traduziu a Bíblia para o Latim. Tal alusão remete ao símbolo do poder através do conhecimento, uma vez que o poder do protagonista do filme também vem do conhecimento adquirido por meio de seus livros. Essa referência pode ser entendida como a leitura da palavra cela feita pelo diretor Greenaway: uma pequena alcova, local de recolhimento do mago.

A ilha, de Jarman, também se mistura com a casa de Próspero, mas de uma maneira distinta daquela de Greenaway. As cenas do naufrágio, assim como as da praia, em que Ferdinando segue o canto de Ariel, e a cena dos tripulantes do navio perdidos na ilha, foram filmadas no exterior do castelo de Bamburgh, mar de Northumberland. As demais cenas acontecem no interior do que seriam os domínios de Próspero, e foram filmadas nos

labirintos da Abadia de Toneleigh, perto de Coventry, Warwickshire, na Inglaterra (JIM'S REVIEWS, 2003, s.p.). Mesmo as cenas que são demarcadas no texto da peça como do lado de fora da cela de Próspero acontecem no interior do prédio, por exemplo, a cena em que Ferdinando está cortando lenha em um *hall* com portas e colunas ricamente ornadas.

A cela de Próspero, na adaptação de Jarman, é, a meu ver, representada pela sua sala de estudos. A mesa está repleta de livros, vidros para preparo de alquimia, velas, e ainda um busto em mármore ou gesso. O piso e as paredes são desenhados com diferentes símbolos. Apesar de não ser pequeno, e nem ser o quarto do mago, é aqui que o protagonista se recolhe, como sacerdote, ou como prisioneiro de seus próprios pensamentos.

Francis Barker e Peter Hulme sugerem que a peça de Próspero e a *A tempestade* não são necessariamente a mesma coisa² (2000, p. 238). Para os autores, a peça de Próspero acontece dentro da peça *A tempestade*. Percebo tal relação na adaptação de Jarman. As cenas externas filmadas no mar de Northumberland são parte da peça *A tempestade*. Já as cenas rodadas no interior da Abadia de Toneleigh fazem parte do espaço de domínio do protagonista, ou de seu mundo em sonho.

Antes de tecer minhas considerações finais, gostaria de acrescentar as seguintes observações, sob o ponto de vista fenomenológico, feitas pelo francês Gaston Bachelard em *Poéticas do espaço*. O filósofo coloca que “nossa casa é nosso mundo... é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [que] mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (1979, p. 200-201). A cela de Próspero é onde o mago parece se sentir “em casa”. É lá que ele elabora seus pensamentos, trabalhando seus sentimentos de vingança ao revertê-los em uma “necessidade da reconciliação, da compaixão e do perdão” (HONAN, 2001, p. 438-439).

O Próspero de Greenaway está contido dentro do espaço de seu palácio imaginário. O mago tem o controle da situação, mas está contido dentro do espaço de sua própria imaginação (STAELPAERT, 2000, p.13-4). Já o filme de Jarman é como se fosse um espelho da mente de Próspero (JIM'S REVIEWS, 2003, s.p.). Nas duas adaptações analisadas, mesmo com enfoques diferentes, a cela não é somente um cenário, mas o local de refúgio e introspecção do protagonista dentro do espaço da ilha de *A tempestade*.

² Tradução nossa do original: “[...] Prospero's play and *The tempest* are not necessarily the same thing.”

A análise do cruzamento de fronteiras entre as mídias literatura, cinema e arquitetura, me possibilitou a compreensão da leitura da representação da cela de Próspero por Derek Jarman e Peter Greenaway. Apesar dos poucos indícios de elementos arquitetônicos encontrados no texto fonte, os significados carregados pelas duas celas de Próspero são ambos, ainda que diferentes entre si, condizentes com a peça *A tempestade* de Shakespeare.

Referências

A TEMPESTADE. 1979. Direção: Derek Jarman. Produção: Don Boyd. Intérpretes: Peter Bull, David Meyer, Neil Cunningham, Toyah Willcox e outros. Roteiro: Derek Jarman. Música: Brian Hodgson, John Lewis. Reino Unido: Kino Video, c2000. DVD (95 min).

A ÚLTIMA TEMPESTADE. 1991. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc e outros. Roteiro: Peter Greenaway. Música: Michael Nyman. Reino Unido, França: AAE Films, Inc, c2009. DVD (129 min).

ALESSI, Júlio. *A intermidialidade no cinema de Peter Greenaway: Uma análise intermediária do filme Prospero's book*. Dissertação de mestrado. 143 p. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

ANDEREGG, Michael. Greenaway's baroque Mise en scene. IN: STALPAERT, Christel (ed), *Peter Greenaway's Prospero's books: Critical essays*. Ghent: Academia Press, 2000, p.101-119.

BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1957. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. IN: *Os pensadores*. (Ed) Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 181-354. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/49714194/A-filosofia-do-nao-O-novo-espírito-científico-A-poética-do-espaco-Gaston-Bachelard>>. Acesso 09 jan. 2012.

BARKER, Francis e Peter Hulme. Nymphs and reapers heavily vanish: The discursive con-texts of *The tempest*. IN: *The tempest. A case study in critical controversy*. Ed. Graff, Gerald e James Phelan. New York: Bedford/St. Martin's, 2000, p. 229-246.

FABISZAK, Jacek. Elizabethan Staging and Greenawayan Filming. IN: STALPAERT, Christel (ed), *Peter Greenaway's Prospero's Books: Critical Essays*. Ghent: Academia Press, 2000, p.121-139.

GREENAWAY, Peter. *Prospero's books – A film of Shakespeare's The tempest by Peter Greenaway*. New York: For Walls Eight Windows, 1991.

HAMON, Philippe. *Expositions: literature and architecture in nineteenth-century France*. Tradução: Katia Sainson-Frank e Lisa Maguire. Berkeley: U of California P, 1993.

_____. Littérature et architecture: divisions et distinctions: Quelques généralités. 1992. *Travaux de Littérature*: v. 12, 1999, p. 313-321.

HONAN, Park. *Shakespeare: Uma vida*. 1998. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOUAISS, Antonio e Mauro de Salles Villar. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____ e Ismael Cardim. *Dicionário Inglês-Português*. 1982. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JIM'S REVIEWS. *The films of Derek Jarman: The tempest*. 2003. Disponível em: <<http://jclarkmedia.com/jarman/jarman03tempest.html>>. Acesso 03 jan. 2012.

LANIER, Douglas. Drowning the book. Prospero's books and the textual Shakespeare. IN: BULMAN, James (ed), *Shakespeare, theory and performance*. New York: Routledge, 1996, p. 187-209.

MACIEL, Maria Esther. Os fantásticos livros de Próspero. *Zunái, Revista de Poesia e Debates*. Edição 2003-2004. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/fantasticos_livros_do_prospero.htm>. Acesso em 04 jan. 2012.

MCDONALD, John. *The tempest: The Graphic Novel*. Towcester: Classical Comics, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. IN: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Inter-Artes* (no prelo). 25 pp. (Orig. inglês: 2005).

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Disponível em:
<<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/william-shakespeare/a-tempestade.php>>.
Acesso: 21 out. 2011.

STALPAERT, Christel. The artistic creative process, its mythologizing effect and its apparent naturalness called into question: An interview with Peter Greenaway. IN: STALPAERT, Christel (ed), *Peter Greenaway's Prospero's books: Critical essays*. Ghent: Academia Press, 2000, p. 27-41.