

AUGUSTO CÉSAR CIUFFO DE OLIVEIRA

*O PAPEL DA MONTAGEM  
NA CONSTITUIÇÃO DA  
NARRATIVA DE  
PROSPERO'S BOOKS*

SALVADOR

UFBa - 1996.2

AUGUSTO CÉSAR CIUFFO DE OLIVEIRA

*O PAPEL DA MONTAGEM  
NA CONSTITUIÇÃO DA  
NARRATIVA DE  
PROSPERO'S BOOKS*

*Monografia apresentada no segundo semestre de 1996 para a conclusão do curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da UFBA na disciplina Projeto Experimental em Comunicação.*

ORIENTADOR: PROF. WILSON DA SILVA GOMES

SALVADOR - UFBA - 1996.2

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Resumo  |    |
| I. Introdução   | 08 |
| II. Fundamentos teóricos sobre a montagem             | 12 |
| 2.1 Definição e tipos e funções de montagem           | 12 |
| 2.1.1 Definição de montagem                           | 12 |
| 2.1.2 Tipos e funções de montagem                     | 14 |
| 2.2 Consequências do uso da montagem                  | 17 |
| III. A montagem em <i>Prospero's Books</i>            | 22 |
| 3.1 Ritmo da enunciação e teatralidade                | 23 |
| 3.1.1 Teatralidade                                    | 23 |
| 3.1.2 Ritmo da enunciação                             | 26 |
| 3.2 Montagem do filme e contribuições do espectador   | 30 |
| 3.2.1 O espectador de <i>Prospero's Books</i>         | 32 |
| 3.3 Temporalidade e espacialidade da obra             |    |
| através da montagem eletrônica dos planos             | 34 |
| 3.4 Montagem e cinema experimental                    | 41 |
| 3.4.1 A Teoria Direta                                 | 41 |
| 3.4.2 <i>Prospero's Books</i> como filme experimental | 46 |

|                          |    |
|--------------------------|----|
| IV. Considerações finais | 55 |
| Bibliografia             | 60 |
| Filmografia              | 62 |
| Anexo                    | 63 |

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar o papel desempenhado pela montagem na constituição da narrativa cinematográfica. Como objeto de análise foi escolhido o filme do cineasta Peter Greenaway: *Prospero's Books*. O filme foi analisado a partir de uma decupagem de sua estrutura. Quatro categorias de análise foram estabelecidas com base na assistência do filme e de todo material teórico sobre a montagem que foi pesquisado: 1. Ritmo da enunciação e teatralidade; 2. Montagem do filme e contribuições do espectador; 3. Temporalidade e espacialidade da obra através da montagem eletrônica e 4. Montagem e cinema experimental.

A teatralidade é uma característica do filme que influi bastante no modo de enunciação da obra tornando-a distendida através do uso de planos gerais ou de conjunto e longos travellings. Já a respeito da montagem do filme e

contribuições do espectador, o caráter estético das imagens do filme, ao contrário do que se poderia supor, torna-se um atrativo que compele o espectador a um contato com a obra e que independe do entendimento lógico da história; abre-se mão da compreensão pela experiência.

No que se refere à temporalidade e à espacialidade, a montagem eletrônica tem como função determinar o tempo e o espaço filmicos da obra. O tempo da enunciação é diminuído e os espaços do filme são aproximados. A categoria montagem e cinema experimental resolve em termos teóricos o que Greenaway procura exprimir no seu filme de maneira prática: a busca por um cinema visual. Percebe-se nas produções experimentais uma inclinação para o uso de recursos tecnológicos de produção da imagem, eleitos por Greenaway como alicerce para a adaptação de *Prospero's Books*.

Após os primeiros passos em direção ao desvendamento de como Greenaway pensou a adaptação de *Prospero's Books*, e como e por que o modo como ele montou o filme o tornou tão interessante e singular, uma questão se impôs de maneira forte e premente: que tipo de cinema era este feito por Greenaway? Esta questão se impôs pelo tipo de montagem feita pelo diretor e, por este mesmo meio, foi resolvida. Concluiu-se que *Prospero's Books* pode ser classificado como um filme experimental devido a uma série de características que definem a sua produção, a exemplo do uso de tecnologias digitais de imagem, produção relativamente modesta em termos de orçamento e feita em curto espaço de tempo, etc.

Em *Prospero's Books*, Greenaway realiza uma montagem ao mesmo tempo justaposta e ideológica. Isto porque ele monta dentro dos planos e não somente entre eles, o que no máximo se poderia tentar classificar como uma

montagem ideológica. E pode-se chamá-la de ideológica não porque encadeia planos com a função de tentar dar um choque ou agenciar uma reação do público, mas por permitir inferências dos espectadores naquilo que está sendo visto e que não é dado de primeira mão. Greenaway sabia que nem todos que vissem o filme teriam a capacidade ou, pelo menos, leitura suficiente para conhecer o clássico, para fazer-lhe comparação com o original. Assim, pode-se afirmar que Greenaway abriu mão da compreensão pela experiência, do entendimento pela fruição.

Pode-se concluir a partir da análise de *Prospero's Books*, que Greenaway tem como objetivo fazer um cinema que seja baseado somente na imagem. Esta é uma quimera além das possibilidades de serem alcançadas agora; ele sabe disto e então trabalha sobre uma reflexividade dos meios pelos quais o cinema de hoje é o que é: seu modo de atuação, suas temáticas, sua ligação com a indústria, etc, chamando atenção para o fato de, após séculos de histórias baseadas numa narratividade do texto, deve-se dar lugar a um outro sistema semiótico que possa se manter tão bem quanto o Codex tem sido capaz de manter-se até aqui.

# I

## *INTRODUÇÃO*

*Desde* o seu surgimento, no final do século XIX, o cinema tem sido o centro de debates e objeto de análise de especialistas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para ampliar a compreensão acerca deste tema. Após cem anos de produção cinematográfica , um vasto panorama pode ser traçado com base nos estudos de teóricos e, principalmente, com a convivência prática com o meio. Cada um dos que abordaram o cinema teve em vista motivações diversas que resultaram em problemáticas específicas para cada época da história da sétima arte.

Os primeiros estudos sobre o cinema surgiram antes mesmo que ele completasse 20 anos (Andrew, 1989, 21). O cinema ainda não estava definido enquanto forma de expressão artística e não possuía uma linguagem capaz de caracterizá-lo. Logo, os estudos realizados neste período empenhavam-se em

enquadrá-lo no campo das artes em detrimento de uma abordagem mais técnica. A teoria formativa<sup>1</sup>, surgida entre os anos 20 e início dos anos 30, vem a se deter no aspecto técnico tratando de elementos como a composição, a câmera, a iluminação, a cor, o som. A introdução do som no cinema ocorreu durante a vigência da teoria formativa e foram muitos os ensaios sobre o tema. Sobre este aspecto é necessário frisar a importância do som para o cinema, coincidindo sua chegada com o fim da teoria formativa. Paralelo ao desenvolvimento da teoria formativa ocorreu o desenvolvimento da teoria realista, cujo pano de fundo é a função social da arte, revelando uma preocupação em tratar o cinema de forma que ele atuasse como “uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social” (Andrew, 1989, 112).

Embora estes primeiros teóricos tenham dado contribuições significativas aos estudos sobre a arte cinematográfica, o próprio avanço das técnicas e da linguagem fez com que certas obras contemporâneas escapassem da tentativa de abrangência dessas teorias. A época contemporânea define-se por particularidades referentes à sociabilidade humana e suas formas de comunicação, mas, principalmente, pela presença maciça de novas tecnologias atuando sobre vários campos da vida do homem. O cinema, obviamente, não poderia fugir a tal influência.

O advento da “imagem eletrônica”, termo usado por Arlindo Machado<sup>2</sup>, e do cinema eletrônico, ambos resultantes da influência de “tecnologias da informática”, têm constituído uma nova tendência de produção de cinema que

---

<sup>1</sup> A respeito das teorias do cinema aqui citadas ver : ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

precisa ser tratada. A presença destas “tecnologias da informática” tem como resultado um alargamento, uma flexibilização do uso de técnicas e processos cinematográficos e, numa segunda instância, pode interferir até mesmo no âmbito narrativo de um filme.

Essa característica presente em algumas das atuais produções justifica a escolha do objeto através do qual pretende-se aferir a hipótese genérica deste trabalho: de que a montagem desempenha um papel marcante na constituição da dimensão narrativa de um filme. A hipótese se especializa na análise do filme *Prospero's Books*, de Peter Greenaway, particularizado pelo uso de tecnologia digital no tratamento das imagens. Isso porque, o uso das “tecnologias da informática” na configuração e montagem das imagens é o elemento mais marcante neste filme. Nesta obra, Peter Greenaway trabalhou cada imagem na perspectiva de extrair-lhe todo o potencial estético. Por outro lado, a frequência na superposição e na interligação dessas imagens revela um trabalho de montagem onde a influência da noção de “cinema eletrônico” é clara.

A primeira parte deste trabalho de pesquisa pretende apresentar um breve panorama dos principais estudos sobre a montagem. Além disso, a análise se apoiou numa definição mais abrangente da montagem, elemento que mais caracteriza o meio cinematográfico, para chegar a um detalhamento dos seus tipos e funções como forma de perceber suas consequências na configuração da narrativa de um filme.

Num segundo momento, dedicar-se-á à análise de *Prospero's Books* na tentativa de aferir, através de quatro categorias, a influência dos processos de montagem utilizados no resultado final do filme. As categorias sintetizadas para

---

<sup>2</sup>MACHADO, Arlindo. “Formas Expressivas da Contemporaneidade”. In: Books on Disk 1. São Paulo,

este projeto seguiram os ensejos e dúvidas criados pelo próprio filme quando da sua assistência. Assim, teve-se que lidar com aspectos levantados pelo filme e nos quais este se apoiava, como a teatralidade, o fato de o filme ter se tornado um campo de experimentação para o uso de tecnologias da imagem, a dúvida quanto ao gênero ao qual o filme pertence, o embate entre texto e imagem.

O maior mérito do trabalho foi descobrir num movimento aparentemente contraditório de Greenaway --- o de mergulhar no texto para enfatizar as imagens --- uma maneira de lidar com o seu objetivo principal: propalar a morte do cinema nos moldes como é feito hoje e estabelecer novas bases para um cinema visual, não textual. Greenaway não foi o primeiro diretor a imaginar e desejar um cinema visual, ou de se valer dos recursos da tecnologia para sua realização. Nem foi o mais feliz nesta tentativa. *Prospero's Books* peca pelo deslumbramento do diretor diante das possibilidades oferecidas pela NHK, radiodifusora japonesa, para trabalhar com a HDTV, *high definition television*.

Assim, este trabalho quer provar que a montagem, enquanto método de construção filmica, e de uma maneira bastante profícua, atende às possibilidades contemporâneas de produção da imagem, ajudando a introduzir os avanços tecnológicos correntes no modo de constituição da narrativa cinematográfica transformando-a num grande campo de experimentação.

## II

*FUNDAMENTOS TEÓRICOS SOBRE A MONTAGEM**2.1 Definição e tipos e funções de montagem**2.1.1 Definição de montagem*

O filme é uma descontinuidade. Descontinuidade de fotogramas (porção mínima de filme) e de planos (porção mínima filmada). A idéia mais comum é a de que a montagem é a técnica de organização destes planos seguindo

uma ordem e diferentes durações. Esta definição, apesar de limitada, comporta dois elementos básicos para compreender a importância da montagem na narrativa de um filme e que são a ordem e a duração dos planos. A ordem tem implicações diretas na narração, na sequência dos fatos, de modo que se permita contar uma história a partir do agrupamento dos planos em cenas e sequências. Já a duração dos planos está relacionada ao próprio ritmo de enunciação da trama. Ambos os fatores, vale ressaltar, permitem a obtenção de sentidos conotativos e mesmo de efeitos psicológicos sobre o espectador.

Ligada à imagem, configurando-a e, ao mesmo tempo, transformando-a, está uma série de outros elementos que também participam da feitura do filme, como iluminação, movimentos de câmera, som etc. Diante dessa variedade de recursos para criação do plano (o escritor só dispõe materialmente das palavras<sup>3</sup>), o montador é uma espécie de maestro que coordena o momento, a duração e o modo de aparição de cada um desses elementos, formando sequências que, por sua vez, formam o todo do filme.

Em *A Estética do Filme*<sup>4</sup>, Jacques Aumont propõe uma “definição ‘ampliada’ de montagem” que representa a síntese destes aspectos: “A montagem é o princípio que reje a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”<sup>5</sup>. Com a integração das novas tecnologias ao processo de realização do filme, este conceito de montagem deve ser ampliado, sobretudo para comportar as novas possibilidades oferecidas pela técnica que permite, entre

---

<sup>3</sup> Vários teóricos que serão aqui citados apontaram para a semelhança entre os recursos de montagem, dentre outros disponíveis para se fazer um filme, e os recursos linguísticos à disposição do escritor na preparação de seu texto. V. METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: SP, Papirus, 1995.

<sup>5</sup> AUMONT, op. cit., p.62.

outras coisas, superpor, modificar, inserir e retirar elementos dos planos filmados. Por outro lado, as tendências vanguardistas e as mais recentes inovações da narrativa também têm seus resultados sobre a montagem, não propriamente no sentido técnico, mas no sentido de composição da obra.

Esta definição apresentada anteriormente é mais abrangente, permitindo que nela se enquadrem produções como *Prospero's Books*, de Peter Greenaway, objeto desta análise. Ela nos serve, de outro modo, na medida em que prevê, além da ordenação e da determinação da duração dos planos, as intervenções e as interrelações entre eles.

### ***2.1.2 Tipos e funções de montagem***

A montagem é aquilo que mais caracteriza a linguagem do cinema. É o momento mais sublime de sua organização, quando tudo que foi pensado e filmado distendidamente é condensado e ordenado para exibição. O cinema é uma película que reveste aquilo que capta e que foi retirado da realidade. Diferentemente da montagem teatral, a montagem do cinema tem como função a condução da atenção do espectador sob o contrato sigiloso da discrição do artifício. O artifício está lá para permitir que se veja algo e não para ser visto. O

teatro funciona sob um outro contrato entre a peça e a assistência; ele segue uma materialidade comprovável. Os cenários e atores realmente existem e estão sujeitos a uma temporalidade conjunta à dos espectadores. Nenhum meio reveste a encenação teatral.

A depender do sentido que se deseja criar, do efeito que se pretende obter com o filme, o diretor pode utilizar diversos tipos de montagem que, enquanto recurso narrativo, revela variados usos e funções. A principal destas funções é a narrativa, a de contar uma história, que Marcel Martin<sup>6</sup> aponta como própria de um tipo de montagem por ele denominada montagem narrativa. Segundo ele, a montagem narrativa “consiste em reunir numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fátual, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)”<sup>7</sup>. Esta definição está mais de acordo com as possibilidades contemporâneas do cinema. As demais funções têm como característica predominante a dilatação do próprio sentido das imagens, que passam a ter um valor simbólico.

As possibilidades narrativas identificadas na construção de *Prospero's Books* juntam a dimensão narrativa e dimensão plástica para proporcionar ao espectador uma experiência estética que se dá apenas no momento de fruição do filme. Os recursos de montagem utilizados e todo o processo de criação que envolve desde novas tecnologias até atores que representam teatralmente e desenvolvem coreografias, apesar do caráter inovador, não chegam a ofuscar a

---

<sup>6</sup> MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.155.

dimensão narrativa escondida por detrás de uma construção poética das imagens<sup>8</sup>. A narrativa existe, e mais do que isso, ela é enriquecida e ampliada em todas as suas potencialidades de desenvolvimento.

Um outro tipo de montagem é a montagem expressiva que baseia-se na “justaposição de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens”<sup>9</sup>. Esta característica revela-se importantíssima neste grupo de funções da montagem. Mas não só isso, a montagem expressiva também tem como princípios a rapidez ou lentidão dos planos. Estes dois pontos são importantes para a análise do objeto noutra parte do texto pois representam interferências no ritmo normal da história e no uso constante de justaposições da imagem, algo no que *Prospero's Books* é pródigo. A montagem expressiva pode ser de dois tipos: a montagem alternada (simultaneidade de ações) e a paralela (aproximação de sentido).

Com o tempo, outros tipos de montagem foram sendo desenvolvidos e representaram incríveis avanços na definição da linguagem cinematográfica, pois se distanciam da organização dos fatos presente no teatro. Diversos autores propuseram, a partir de suas experiências, diferentes tipos de montagem. Bela Balazs enumera os seguintes: ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal e subjetiva. Pudovkin considera cinco tipos: a de contraste, de paralelismo, de simbolismo, de sincronismo e a leitmotiv. Já Eisenstein apresenta uma divisão mais detalhada: métrica, rítmica, tonal, atonal,

---

<sup>7</sup> MARTIN, op. cit., p.132.

<sup>8</sup> Cf. MAMEDE, José. “Cinema Experiencial. A dimensão estética em *Prospero's Books* de Peter Greenaway”. (texto mimeografado) Salvador, 1995.

<sup>9</sup> MARTIN, op.cit., p. 132.

harmônica e intelectual<sup>10</sup>. A partir desta classificação, Marcel Martin propõem a reunião dos vários tipos relacionados em apenas três: a montagem rítmica, a montagem ideológica e a montagem narrativa. A montagem rítmica diz respeito à duração dos planos em relação ao grau de interesse psicológico que desperta no espectador. A montagem ideológica refere-se à atitude de comunicar ao espectador uma idéia ou ponto de vista através das aproximações de planos. Já a montagem narrativa objetiva expor o desenrolar de uma ação<sup>11</sup>. Esta divisão será a base para o desenvolvimento da análise da montagem em *Prospero's Books* pois congrega os elementos que serão discutidos na segunda parte do texto.

Numa rápida enumeração de outras funções da montagem, além das desempenhadas pelas montagens narrativa e expressiva, pode-se dizer que a montagem tem uma função de continuidade material ao unir planos por elementos a eles idênticos; uma função de continuidade de conteúdo dinâmico ao fazer com que um movimento da ação dramática feito num plano não se negue no seguinte; uma função de continuidade de conteúdo estrutural a fim de assegurar uma ligação visual; uma função de continuidade de medida ao relacionar os planos levando em consideração o seu tamanho; uma função de continuidade de duração evitando justapor planos de durações diferentes; e as funções de criar movimento, ritmo e idéia. Estas funções estão presentes nas categorias de análise deste trabalho com o filme de Greenaway.

---

<sup>10</sup> Eisenstein concebeu além da montagem tonal a montagem atonal. Martin parece não ter querido dar atenção a esta faceta da montagem cinematográfica por considerá-la só um desenvolvimento da montagem tonal. Não é verdade. Como pode-se perceber na leitura dos ensaios de *A Forma do Filme*, do próprio Eisenstein., a montagem atonal também tem implicações importantes no ritmo de apresentação dos planos, portanto merece figurar junto aos demais métodos ou modos de montagem (EISENSTEIN, S. M. A Forma do Filme. Trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990, p. 77-85).

<sup>11</sup> MARTIN, op. cit., p. 148-155.

Criar movimento é uma função precisa de qualquer montagem. Pode significar um deslocamento e/ou espaço, sendo criado pela ilusão de tal ação ou apenas pela sua sugestão. De qualquer maneira, criar movimento é sempre lançar uma flecha em direção ao futuro de possibilidades de encadeamento narrativo. Por fim, significou desde sempre a liberdade prolífica que o cinema teve enquanto arte de variar as aproximações dos seus objetos.

A criação do ritmo se dá pela sucessão dos planos de acordo com suas relações de duração (conteúdo dramático ou duração real do plano) e de tamanho (choque psicológico maior na proporção da proximidade do plano). E a criação da idéia, segundo Martin, “é a função mais importante da montagem, ao menos quando tem um objetivo expressivo e não apenas descritivo”<sup>12</sup>.

## ***2.2 Consequências do uso da montagem***

Com a adoção da montagem como técnica de construção fílmica, importantes aspectos surgem em sua decorrência. A consequência mais importante do uso da montagem diz respeito à função narrativa que ela passa a exercer dentro da dinâmica do filme. A montagem permitiu a ordenação dos planos em cenas e sequências e a adoção do corte proporcionando mudanças no ponto de vista. O uso do corte, por sua vez, resultou numa libertação em relação ao estilo teatral que até então dominava a narrativa dos primeiros filmes. Não é à toa que se considera a montagem o ato inaugural do cinema enquanto forma de expressão com características próprias (Xavier, 1984, 21).

---

<sup>12</sup> MARTIN, op. cit., p. 145.

Sob uma outra perspectiva, a possibilidade que a montagem oferece de devolver a continuidade afetada pelo corte permitiu uma maior liberdade de movimentos da câmera que ganhou mais expressividade. Essa expressividade da câmera, ancorada na montagem e tendo como princípio o corte, é a possibilidade de mudanças no ponto de vista da cena filmada que resulta na visão sob perspectivas e ângulos diversos de um objeto ou personagem. Esta liberdade da câmera refere-se não só ao seu movimento em *travellings* e panorâmicas, mas à variedade de planos, enquadramentos e angulações que a tornaram mais atuante.

O corte na continuidade de uma cena revela-se uma exigência da própria condução narrativa do filme (Xavier, 1984, 21). A possibilidade da montagem proporciona a existência deste corte no momento correto, definindo a duração dos planos e conferindo ritmo à narrativa filmica. Graças a ela, a cena que precede à anterior por meio do corte não aparece de forma completamente solta ao espectador.

Se, por um lado, a montagem possibilita o estabelecimento de uma continuidade em substituição à descontinuidade da série de fotografias, por outro lado, no que se refere a uma dimensão interna ao filme, ela proporciona a descontinuidade das cenas e a ruptura sequencial da própria história. Dessa forma, se a narrativa cinematográfica representa uma experiência organizada de uma determinada vivência espaço-temporal, no que diz respeito à sua dinâmica interna esta organização da experiência se revela decorrência da montagem.

Outra decorrência da introdução da montagem foi observada por V. Pudovkin em seus estudos. Ele destacou o papel da montagem na condução da atenção do espectador para cada elemento de importância dentro do roteiro a ser filmado, ao mesmo tempo em que “pode trabalhar sobre as emoções deste

espectador” (Xavier, 1984,42). Um último aspecto que pode ser apontado como resultado da montagem é o surgimento da industrialização da produção cinematográfica em consequência da criação de gêneros narrativos. Os gêneros se definem por características comuns tanto no que se refere às técnicas de filmagem quanto, principalmente, à construção da

À \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ è \_\_\_\_\_ qÜ \_\_\_\_\_ ' b \_\_\_\_\_ + \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Æ \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ Æ \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ È \_\_\_\_\_ ` \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ ð \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ i \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ ú \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ž \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ † \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ c \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ä \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ : \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ < \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ò \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ h \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ é \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ T \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_ Ü \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_ † \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Å \_\_\_\_\_ ì \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ † \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ <sup>27</sup> \_\_\_\_\_ ä \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ ç \_\_\_\_\_ Ń \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ \* \_\_\_\_\_ Ó \_\_\_\_\_ Ž \_\_\_\_\_ x \_\_\_\_\_ í \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ ĩ \_\_\_\_\_  
 Ž \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ \_\_\_\_\_ Ō \_\_\_\_\_ ö \_\_\_\_\_ ä \_\_\_\_\_ Ū \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_ X \_\_\_\_\_ Œ \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ AUGUSTO CÉSAR CIUFFO DE OLIVEIRA  
 O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTITUIÇÃO DA  
 NARRATIVA DE PROSPERO'S BOOKS  
 SALVADOR UFBa - 1996.2 AUGUSTO CÉSAR  
 CIUFFO DE OLIVEIRA O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTITUIÇÃO

<sup>13</sup> Dentre os fatores que, segundo Jacques Aumont, permitiram o encontro entre a narrativa e o cinema estão: a presença de uma imagem figurativa em movimento; uma imagem em movimento, representada em sua

|   |                           |                               |                                       |
|---|---------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| DA  |                           | NARRATIVA DE PROSPERO'S BOOKS |                                       |
| Monografia  | apresentada               | no                            | segundo                               |
| semestre  | de                        | 1996                          | para a conclusão                      |
| do curso  | de                        | Comunicação                   | Social da                             |
| Faculdade   | de                        | Comunicação                   | da UFBA                               |
| na disciplina   | Projeto                   | Experimental                  |                                       |
| em Comunicação. ORIENTADOR: PROF. WILSON DA SILVA GOMES |                           |                               |                                       |
| SALVADOR - UFBA - 1996.2                                |                           | SUMÁRIO                       |                                       |
| I. Introdução   |                           |                               | 08II.                                 |
| Fundamentos teóricos sobre a montagem                   |                           | 12                            | 2:1                                   |
| Definição e tipos e funções de montagem                 |                           | 12                            | 2.1.1 Definição de                    |
| montagem  |                           | 122.1.2                       | Tipos e funções de montagem           |
| <i>142.2 Consequências</i> do uso da montagem           |                           | 17                            | III. A montagem                       |
| em Prospero's Books                                     |                           | 22                            | 3.1 Ritmo da enunciação e             |
| teatralidade  | 23                        |                               | 3.1.1 Teatralidade                    |
| 23  | 3.1.2 Ritmo da enunciação |                               | 26Montagem                            |
| do filme e contribuições do espectador                  | 30                        |                               | 3.2.1 O espectador de                 |
| Prospero's Books  | 32                        |                               | Temporalidade e espacialidade da obra |
| através da montagem eletrônica dos planos               | 34                        |                               | 3.4 Montagem e                        |
| cinema experimental                                     | 41                        |                               | <b>3.4.1 A Teoria</b>                 |
| <b>Direta</b>   | <b>41</b>                 |                               | <b>3.4.2 Prospero's</b>               |
| Books como filme experimental                           | 46                        |                               | IV. Considerações finais              |

duração e transformação; a busca de legitimidade do cinema, que aliou-se à narrativa para conquistar público na época de seu surgimento.

<sup>14</sup> Ao contrário do uso da montagem, Bazin defendia a utilização da profundidade de campo como forma de representar o desenvolvimento de uma cena, sem a necessidade do corte, atendendo assim às exigências da estética realista do cinema por ele defendida.

55Bibliografia

60Filmografia

62Anexo

63

*RESUMO* Este trabalho

de conclusão de curso tem como objetivo analisar o papel desempenhado pela montagem na análise e certamente influem no ritmo da enunciação dessa obra. Assim como no teatro, Greenaway parece não querer entregar o seu filme tão facilmente ao espectador. Solicita-lhe a participação na história e, se não lhe solicita um ato de crença típico do espectador de teatro, pelo menos o sugere, através do ritual cênico.

Como todo trabalho de análise teórica parece sugerir suas próprias categorias de análise, o caso de *Prospero's Books* assim o fez. Tanto pelo que estava à vista ( o teatro, o pictorismo, o uso de tecnologias de ponta da imagem etc.), como pelo que escondia (uma definição clara do gênero de cinema a que pertence). O grande desafio deste trabalho talvez tenha sido reconhecer tais categorias num filme como este.

### 3.1 *Ritmo da enunciação e teatralidade*

O objetivo deste item é estabelecer uma ligação entre o ritmo de enunciação da história - encadeamento e duração dos planos - e a teatralidade, como elemento marcante na obra de Greenaway escolhida para este trabalho. De fato, *Prospero's Books* é uma adaptação livre de Peter Greenaway da peça de William Shakespeare, *The Tempest*. O diretor, nesta nova “montagem” da peça, utiliza-se largamente de avançados recursos tecnológicos de imagem, porém isto não desvirtua o caráter teatral presente nos cenários, na estrutura narrativa do

filme e até na interpretação dos atores. O ator que interpreta Prospero, John Gielgud, é um clássico ator shakespeariano.

Conheçamos alguns pontos relativos à adaptação da peça para o cinema.

### 3.1.1 *Teatralidade*

A adaptação de uma obra do teatro para o cinema oferece diversas aproximações possíveis. Principalmente quando se trata de um texto clássico, pois escondem sempre significações atuais por sob o manto de sua construção antiga. *The Tempest*, de Shakespeare, é uma peça cuja consistência é forte o suficiente para que ela subsista dentro do trabalho de Greenaway praticamente inalterada. Mas toda adaptação pede uma reorganização hierárquica de fatos e personagens. Apenas dar forma plástica ao que está escrito só não basta, sob pena de torná-lo, no caso em questão, somente “teatro enlatado”<sup>15</sup>. Por isso, a teatralidade refere-se a todos os aspectos peculiares à representação teatral que foram trazidos juntamente com a moldura do texto original no qual Greenaway se baseou. Estes aspectos dizem respeito a tudo que faça referência ao teatro: intenso trabalho vocal e impostação de vozes dos atores, os cenários, o equilíbrio dos atores em cena e com relação ao enquadramento da câmera etc. Em *Prospero's Books* é possível identificar artificios circenses muito usados no teatro. Atores dependurados em trapézios ou se equilibrando sobre esferas, ou atores que fazem piruetas e movimentos de ginastas, bem como artistas que cospem fogo, são comuns no filme.

Greenaway escolheu um ponto da peça de Shakespeare através do qual olhar toda a história: os livros de Prospero. Mas na peça original, os livros não passam de mais um ponto dentre tantos outros de igual importância. Ao estabelecer este recorte, a montagem trabalha sobre a estrutura da narrativa alicerçada no texto original da peça para fazer relevantes determinados pontos da trama e suprimir outros: é a nova economia narrativa da história.

Assim, Greenaway mergulha com mais firmeza no texto de Shakespeare a partir desta frase: “.. knowing I lov’d my books, he furnish’d me from mine own library with volumes that I prize above my dukedom”<sup>16</sup> A partir daí hierarquiza as situações dramáticas mais importantes e introduz um dado novo que servirá de roteiro e não constava do texto original: cria os 24 livros que estão relacionados aos diferentes aspectos da obra de Shakespeare. Cada livro indica ou um conflito ou um fato, ou, simplesmente, ilustra algumas passagens do texto.

Por se tratar de um meio um tanto diverso do teatro, o filme obedece a uma economia narrativa diferente. É possível notar na comparação do filme com a peça uma diferença quanto à necessidade explicativa que se pode ver na última. O cinema, com seu poder de sugestão, certamente economiza texto. Mesmo porque Greenaway introduziu muita coisa nova a partir dos livros. Mas pode-se sentir que os livros criados por Greenaway e a história de Shakespeare se tocam, mas não se comprometem.

---

<sup>15</sup> HACKLER, E. `Eurípedes e Cacoyannis. Um estudo de intertextualidade e interpretação. In: Textos de Cultura e Comunicação. Salvador, 2 semestre de 1993, fase II, n. 30, p.65.

<sup>16</sup> “...sabendo que eu amava meus livros, ele (Gonzalo) abasteceu-me com volumes de minha própria biblioteca que eu prezo mais que meu ducado”. Vide SHAKESPEARE, W. The Complete Works. Collins. London and Glasgow, 1954, p.4.

A adaptação de Greenaway se beneficia do caráter de realidade da imagem cinematográfica. O mesmo não acontece no teatro, onde deve-se contar muito mais com a credulidade compulsória do espectador, na sua capacidade de aceitação da encenação como real. Por isto, Hackler, em seu texto “Eurípedes e Cacoyannis”, afirma que mesmo numa concepção ultraverossímil de teatro, este não tem o poder de superar a essência não realística do teatro como gênero<sup>17</sup>. Hackler, nesta parte de seu texto, faz uma analogia entre o trabalho feito por Cacoyannis e por outros diretores, como Bergman e Laurence Olivier, justamente porque este último (Olivier) “não pretende fazer-nos esquecer das convenções teatrais. Ao contrário, essa é a ênfase que pretende. Não filma a tragédia, mas sua representação na época de Shakespeare ( no caso o texto se refere a Henrique V)”. Com esse artifício escapa-se do “milagre da cortina” e constrói-se uma dialética convincente entre verossimilhança cinematográfica e convenção teatral<sup>18</sup>. Era isso que ele via em Cacoyannis e é isso que se pode ver com relação a Greenaway. Mesmo em pequenos detalhes isto pode ser percebido. Há cenas onde Prospero e o seu servo Ariel se mantêm invisíveis para os demais personagens. Com toda parafernália digital usada pelo diretor este efeito seria algo simplório. No entanto, ele se valeu da solução mais prosaica e poética possível, além de teatral: manteve o princípio do “faz de conta”. Os personagens ficam lado a lado no quadro nas filmagens mas fingem não se ver, como ocorre nas montagens teatrais onde a contiguidade do espaço só permite este tipo de solução.

O caráter teatral também pode ser percebido em aspectos mais estruturais do cinema como nas cenas filmadas em planos geral ou de conjunto

---

<sup>17</sup> HACKLER, op. cit., 65.

com a câmera imóvel, fazendo com que os atores se movimentem lateralmente no quadro, e nos longos travellings. Dessa forma, *Prospero's Books* difere bastante de outras adaptações feitas do teatro para o cinema pois embora utilize recursos de montagem eletrônica, Greenaway mantém a teatralidade através de uma via que pode ser chamada de ritualística.

### 3.1.2 *Ritmo da enunciação*

Em termos de montagem, de organização dos planos e sequências, *Prospero's Books* está dividido em duas partes. A primeira delas é introdutória e apresenta os personagens e as situações que os envolvem. Estes dois momentos são apresentados ao espectador como atos de uma peça teatral, inclusive com o fechar de cortinas ao fim do segundo ato.

Em *Prospero's Books*, Greenaway construiu uma narrativa teatralizada para os padrões e possibilidades técnicas cinematográficas. Em geral, ele prefere planos gerais ou planos de conjunto com a câmera fixa ou em travellings de acompanhamento. O uso de planos gerais e a pouca variedade nos movimentos da câmera além de teatralizar a condução da narrativa, tornam-na mais lenta. Certamente esta teatralização foi inserida propositalmente por Greenaway, até mesmo por uma questão de respeito à obra que o inspirou - uma peça teatral - e na qual está baseada a história. A maior prova desta teatralidade intencional está presente também na representação e gestualidade dos atores.

O principal aspecto a ser ressaltado sobre a montagem em *Prospero's Books* é que os recursos usados por Greenaway - e que se repetem em todo o

---

<sup>18</sup> HACKLER, op. cit., 66.

filme - trabalham mais com uma montagem **dentro** dos planos do que **entre** eles, através de cortes. Boa parte das cenas é feita em planos sequência, com travellings ou com a câmera fixa em plano geral, evitando-se ao máximo o apelo aos cortes. Esta teatralidade no enquadramento e composição das imagens só é superada com a inserção e sobreposição de planos onde se desenvolvem situações que geralmente se passam em outra dimensão espacial, ou indicam apenas um outro ponto de vista possível dentro da cena.

Greenaway apela para recursos eletrônicos de montagem sobre as imagens e consegue produzir uma belíssima sequência da tempestade que inicia o filme. Nesta sequência, os planos superpostos reproduzem a cena da tempestade. Alguns dos planos são colocados para dar um ritmo às imagens, como o da gota d'água caindo cadenciado, ou ainda para criar representações sugestivas, como a do pequeno navio conduzido pela mão de Prospero para a destruição. Na sequência da tomada de Milão, Grenaway tira vantagem de um recurso ainda mais simples: um travelling da câmera mostra pessoas feridas, enquanto sons de cavalos e pessoas gritando dão o clima da cena. Sem cortes, sem montagem de planos, sem apelo a recursos eletrônicos.

A sequência do filme, na qual Prospero conversa com Miranda, ainda adormecida, é pretexto para um flashback que servirá para situar o espectador sobre como Prospero veio parar na ilha e o porquê da vingança que ele planeja. Nesta sequência, a narrativa interrompe seu curso linear com a retomada de fatos anteriores aos que são presenciados. Prospero finaliza seu relato sobre o passado no ponto exato em que o filme se inicia (“...sabendo que amava meus livros...”). De fato, o próprio tempo verbal usado nesta frase indica uma ação que decorre de outra já iniciada. Em um momento da sequência da tempestade, a inserção destes

quadros de imagem mostra uma mão sobre a qual caem gotas d'água; só depois, com um plano médio, sabe-se que esta mão pertence a Prospero. Aqui, ao contrário de um flashback, tem-se um flashforward, uma antecipação de uma ação.

Por vezes, a narrativa é interrompida com a inserção, sobreposição e mesmo corte para planos de Prospero escrevendo ou para um plano próximo do tinteiro ou do papel onde ele escreve. Este recurso é repetido em diversos momentos para lembrar a quem assiste o filme o aspecto mais particular à história: Prospero é quem escreve toda a trama, organizando-a da forma como é apresentada. O recurso da imagem sobreposta eletronicamente é usado também durante a apresentação dos livros de Prospero feita, algumas vezes, sem interrupção da sequência que se desenrola.

A principal consequência desta montagem eletrônica dos planos é uma diminuição da enunciação da narrativa, o tempo que o filme leva para contar a história, que parece estar sendo comprimida. Assim, o que seria mostrado em duas sequências distintas ou em uma sequência através de vários cortes nos planos, é mostrado em dois ou mais planos superpostos, como se Greenaway abrisse janelas dentro da tela. Esta peculiaridade confere à narrativa de Greenaway uma metaforização que tem efeitos diretos sobre o tempo da narrativa. A metáfora atua sobre o discurso, reduzindo a distância lógica entre diferentes sentidos e Greenaway consegue promover esta metaforização através da montagem. Essa compressão narrativa, promovida pela montagem, contrasta com os momentos em que o tempo é distendido através de planos gerais e da câmera fixa ou com o longo plano sequência da parte inicial da história que dura três minutos e meio.

Greenaway não constrói uma narrativa onde os indícios que levam a seu entendimento são apresentados diretamente ao espectador. O trabalho estético das imagens e o cuidado em fazer um filme poético, cujas imagens fogem aos clichês narrativos, é marcante em *Prospero's Books*. Assim é que imagens bastante sugestivas e representativas de um momento do filme são inseridas através de cortes ou sobreposições ressaltando-se o caráter poético. Anunciando a introdução de Calibã na história, planos de livros sendo destruídos informam que se trata de um ser completamente contrário a Prospero, alguém que despreza o saber contido nos livros. Nas sequências finais, quando Prospero decide não mais vingar-se e desfazer-se de seus livros, planos sobrepostos destes sendo fechados produzem uma simbologia que ilustra poeticamente a decisão do personagem. A história mostrada está sendo escrita naquele momento; fechar os livros significa dá-la por finda. Sobretudo porque a intertextualidade entre os livros de Prospero é quebrada, e é através das ligações entre eles que a história é enriquecida.

Diversas outras sequências evidenciam o caráter teatral imposto ao ritmo de apresentação dos planos em *Prospero's Books*: a sequência em que Miranda encontra Ferdinando, após as imposições de seu pai que surge aprovando o casamento dos dois, transcorre num grande plano geral onde mal se vê o rosto dos personagens. Também a sequência final, em que Prospero reúne seus inimigos e os perdoa, atesta esta característica: um plano de conjunto com a câmera na maioria das vezes fixa mostra os personagens que entram e saem de enquadramento, sem cortes, aproveitando-se do travelling quando a cena assim o exigia.

### 3.2 *Montagem do filme e contribuições do espectador*

Na primeira parte desta análise apresentamos uma definição de montagem narrativa, proposta por Marcel Martin, que pressupõe a organização dos planos de modo que “a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)” (Martin, p.132). Esta definição é interessante sobretudo porque prevê a existência do espectador na realização do trabalho de montagem, tendo como meta atingí-lo. Assim, a montagem, enquanto meio de realização da expressão cinematográfica, e em particular a montagem narrativa, considerada por muitos autores o tipo básico de montagem, é que dá forma à obra e confere sentido a planos isolados. Ao lado da montagem narrativa, a montagem expressiva também tem contribuído com a organização dos planos num conjunto com sentido próprio, mas que não se dá à primeira vista. Esta última tem representado, desde sempre, uma tendência revolucionária dentro da produção cinematográfica, difundida, sobretudo, através das produções vanguardistas que tiveram lugar a partir dos anos 20. Em ‘Ensaio sobre a Análise Fílmica’<sup>19</sup>, seus autores traçam um breve panorama deste cinema que procura combater a narrativa clássica, investindo, ao invés disso, em composições rítmicas e plásticas, cuja preocupação maior não é a de contar uma história, mas a de proporcionar um efeito diferente no espectador<sup>20</sup>.

Toda produção artística, e aí também está incluído o cinema, tem um receptor determinado e este é certamente o grande responsável pela abertura da

---

<sup>19</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a Análise Fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

obra<sup>21</sup> a possibilidades diferentes de interpretação. Esta variedade de sentidos pode ser justificada tanto do ponto de vista do executor/diretor da obra e quem ele imagina como seu receptor ideal e, por outro lado, do ponto de vista do espectador que procura, na medida do possível, se adequar a este modelo do qual foge quando lança mão de experiências e conhecimentos próprios. Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*<sup>22</sup>, Umberto Eco distingue muito bem estes dois prováveis receptores de uma obra, que ele denomina como “leitor-modelo” e “leitor-empírico”.

Esta distinção nos leva a pensar sobre quem é o receptor de cinema, como ele se comporta e o que a produção cinematográfica dele exige, bem como quem é o espectador-modelo e o espectador-empírico, utilizando as expressões de Eco, do filme que aqui está sendo analisado. Procuraremos, desta forma, traçar um perfil deste espectador, fazendo um contraponto com o espectador do teatro.

Uma característica do espectador de cinema é que o caráter visual deste tipo de expressão retira dele a necessidade de imaginar ambientes, personagens e situações. O espectador de cinema, em relação ao leitor de uma obra literária, por exemplo, é mais passivo na medida em que tudo está, de certo modo, dado e mesmo o ritmo de fruição sofre interferências do ritmo imposto pela montagem à enunciação da narrativa cinematográfica. O mesmo poderia ser dito em relação ao espectador de teatro a respeito da visualidade da obra se deste não fosse exigido uma atitude crédula que o ajuda a superar as limitações espaciais e temporais do teatro e que o faz reconhecer um caráter de

---

<sup>20</sup> VANOYE, op. cit., p. 31-35.

<sup>21</sup> Ver ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Trad. de Perola de Carvalho. 8 ed. SP, Editora Perspectiva, 1971, cap.1. (Coleção Debates, n.4)

<sup>22</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Cia. Das Letras, 1994, p.14.

verossimilhança ao que está sendo representado. Embora este processo possa ser aplicado a qualquer obra ficcional, a impressão de realidade da imagem cinematográfica é, no entanto, um elemento a mais de realismo dentro da ficcionalidade da obra. Não é raro, porém, o espectador de cinema ser traído por esta aparente realidade que o leva sempre a uma imediata atribuição de sentido ao que está sendo visto. Isto porque quando a intenção é produzir uma idéia ou o choque, o realismo perde um pouco da sua força pois os significados devem ser recolocados. Este ponto foi abordado para tentar mostrar que nem sempre a montagem produz um resultado que possa ser classificado como narrativo, com ações encadeadas lógica ou cronologicamente. Neste ponto, retornamos à questão da montagem narrativa e de como esta parece ter ajudado a constituir uma forma clássica de narração no cinema, combatida pelas vanguardas e, atualmente, por produções classificadas como underground ou pela expressão cinema de autor. Diante de *Prospero's Books*, de toda sua teatralidade e caráter estético, a função narrativa da montagem é posta à prova. Sendo assim, quem são o espectador-modelo e o espectador-empírico de *Prospero's Books*? O caráter teatral do filme exige que o espectador se comporte como o espectador do teatro ou do cinema? Como e o quê a obra solicita deste espectador?

### 3.2.1 *O espectador de Prospero's Books*

Na apresentação da primeira categoria de análise deste trabalho identificamos uma relação entre ritmo de enunciação da história, imposto no filme pela montagem, e uma forte teatralidade que permeia desde movimentos de câmera, tipos e duração dos planos até a constituição dos cenários e

representação dos atores. Esta característica, ao lado de outras que iremos apontar em seguida, determinam quem é o espectador do filme e como ele deve se comportar para fruir bem esta obra.

Um primeiro elemento que deve ser levado em consideração para compreender a relação obra-espectador em *Prospero's Books* é o fato de a obra cinematográfica estar inteiramente baseada numa peça teatral. Isso não representa um problema em outras adaptações para o cinema de produções teatrais, mas neste filme, ao contrário do que normalmente se vê, o diretor não transpôs inteiramente a história para a linguagem cinematográfica, preferindo dar-lhe uma moldura mais teatral, revelando o peso que o discurso parece ter em toda narrativa. Esta característica representa, à primeira vista, uma dificuldade para o espectador acostumado ao ritmo e formas narrativas próprias do cinema. Certamente o espectador que sabe, antecipadamente, tratar-se de uma adaptação de um texto teatral clássico shakespeariano e que, de fato, conheça a história, frui melhor o filme de Greenaway até pelo prazer de identificar no filme o que não consta da peça e vice-versa. Mas isso não significa que apenas este espectador, que pode ser considerado o espectador-modelo, possa fazer uma leitura do filme. Um outro espectador, o espectador-empírico, também é capaz de fazer sua interpretação da obra utilizando-se dos elementos que ela própria oferece.

O que poderia representar um empecilho na compreensão de *Prospero's Books*, o caráter estético das imagens devido ao background de artista plástico de Greenaway e a profusão de elementos que rebuscam uma narração que poderia ser simples e direta, atinge, entretanto, tanto o espectador que desconhece a história quanto o espectador modelo que detém um conhecimento prévio de suas possibilidades. Neste caso, o efeito que Greenaway pretende

provocar no seu espectador não passa necessariamente pela elaboração e estruturação prévia do filme<sup>23</sup>, pelo seu conteúdo narrativo, mas pela apresentação deste. O efeito se dá apenas como resultado do contato direto com as imagens do filme<sup>24</sup> e retira a possibilidade de previsibilidade deste efeito<sup>25</sup>.

A intenção de Greenaway não foi a de produzir um filme marcado pela não-narratividade, ainda que ele considere o cinema um meio pobre em termos de capacidade narrativa<sup>26</sup>, mas esta é a primeira impressão do espectador que assiste a *Prospero's Books* buscando a compreensão imediata do seu sentido narrativo. “Em *Prospero's Books*, filme do diretor que mais evidencia a unicidade entre a narratividade e a plasticidade, o sentido do filme é dado exclusivamente no momento em que este é experienciado pelo espectador”<sup>27</sup>.

De fato, Greenaway não pretende anular o caráter narrativo do filme, mas se utiliza de recursos pouco comuns para realizar esta narrativa. São eles: aspectos teatrais e recursos digitais de tratamento das imagens.

### ***3.3 Temporalidade e espacialidade da obra através da montagem eletrônica dos planos***

A análise das dimensões temporal e espacial deste filme, através do que se pode qualificar como uma montagem eletrônica dos planos, se justifica pela influência que as tecnologias do vídeo e da imagem de alta definição tiveram na reestruturação desta narrativa. A expressão montagem eletrônica refere-se aos

---

<sup>23</sup> BAGE, I. with RHYS, Tim. “The bloody palette of Peter Greenaway”. In: *MovieMaker*. May/june, 1996, issue 19, vol.III, p. 24.

<sup>24</sup> Vide MAMEDE, op. cit.

<sup>25</sup> BAGE, op. cit., p. 26.

<sup>26</sup> BAGE, op. cit., p.25.

recursos de imagem utilizados neste filme para a construção da narrativa que não fazem uso dos meios ortodoxos de registro, revelação, corte e montagem de fotogramas. Deste recurso usual só resultaria uma montagem entre os planos dentro de uma mesma sequência. Com a montagem eletrônica é possível a intervenção dentro de cada trecho filmado através do processo de transferência para o meio de *wide-screen video* (1125 linhas de alta definição)<sup>28</sup>. Aqui são feitas todas as janelas e efeitos especiais do filme, desde animações a *computer graphics*. Logo após, na edição final, o vídeo é transferido para 35mm novamente preservando os efeitos da montagem eletrônica.

Faz-se necessário definir o que aqui se encara como temporalidade e espacialidade. Estas duas dimensões no filme de Greenaway têm que lidar com o que o diretor considera o ponto principal da obra: o embate entre texto e imagem<sup>29</sup>. O tempo desta história é o tempo do texto. Do texto que produz o filme que produz o texto. Greenaway, apesar de seguir o texto de maneira integral, permite-se a inserção de criações próprias ou a reorganização das falas que constavam dos diálogos da peça. Sendo assim, a temporalidade da história só se resolve dentro dela mesma. A narrativa se encontra transpassada pela liberdade de Prospero/Shakespeare/Greenaway de readequá-la, abrir janelas que ligam tempos diferentes e não necessariamente cronológicos. O tempo da história está sob o jugo da narração, que neste caso poderia até alongar-se indefinidamente. Isto é algo que torna o filme muito lento e massante em certos momentos. No teatro, onde os atores estão presentes no palco, as quebras ou

---

<sup>27</sup> MAMEDE, op. cit., p.5.

<sup>28</sup> RODMAN, Howard. "Anatomy of a Wizard". In: *American Film*, nov/dez, 1991. Broadway, BPI Communications, p.4.

<sup>29</sup> BAGE, op. cit., p.25.

alterações no ritmo conferem maior verossimilhança ao que está sendo representado, mas no filme de Greenaway as perdas de ritmo na enunciação tornam dispersa a atenção do espectador para com a narrativa. Sobretudo, porque Shakespeare monta uma história muito rica em termos de ações dramáticas. Passa-se do drama político-social (com relação a Prospero e seus inimigos) ao mundo mágico (os espíritos que servem a Prospero e que tentam se rebelar); ambos unidos em torno de um drama amoroso e ao mesmo tempo redentor (o encontro entre Miranda e Ferdinando) etc.

A espacialidade é mais fácil de definir pelos aspectos teatrais aos quais está ligada nesta adaptação. Este aspecto refere-se aos cenários onde se dão as cenas e que foram explorados ao máximo pelo diretor através de sua marca: os *travellings* laterais. O espaço neste filme não obedece a uma continuidade lógica. Ele se faz conforme a necessidade da narrativa. Talvez nem isso, pois como a iluminação desta obra, os cenários podem ter seguido somente os desejos de criação de Greenaway e Sacha Vierny, diretor de fotografia, que estavam, segundo eles, apartados da ação dramática e da caracterização dos personagens. “Nós deliberadamente criamos esquemas que nada tinham a ver com a trama e a caracterização só por deleite com as suas noções”<sup>30</sup>. O livro de Arquitetura e Música de Prospero é que fornece os ambientes nos quais se darão as cenas. Portanto, espacialidade refere-se ao conjunto físico que é presenciado pelas lentes de Greenaway, o que torna possível dizer que eles (os espaços) nem sempre seguem a economia da narrativa.

Não há, dentre os livros apresentados por Prospero, um que verse sobre o tempo, há? Não. O tempo desta história é o tempo de escrevê-la, que é o

---

<sup>30</sup> Ibidem, p.25.

tempo também no qual o filme se faz. Por trás de Prospero pode-se entrever as figuras de Shakespeare e Greenaway. O próprio Greenaway revelou algo que parece ser a chave do seu processo de adaptação para este trabalho: “... eu acho que nós deveríamos estar mais preocupados com a sequência e não com a narrativa”<sup>31</sup>. Ele está exercitando a habilidade de dar continuidade à história de Shakespeare. Deve-se atentar para o fato de que, com uma economia narrativa muito mais eficiente em termos de compressão do tempo das histórias, o filme de Greenaway se torna muito longo, tem quatro horas de duração enquanto a peça foi feita para durar apenas três horas.

De maneira mais concreta, pode-se falar da temporalidade deste filme através de vários aspectos de cenas bastante sugestivas. Como ponto primeiro que exemplifica o que foi dito antes acerca do jugo do tempo da história pela narração está o fato de que quase todas as falas dos personagens são ditas por Prospero. Até mesmo o tempo de algo tão diáfano e incontrolável quanto um sonho, refiro-me aqui ao sonho que Miranda, filha de Prospero, tem durante o flashback que explica quem é seu pai, submete-se ao jugo narrativo deste. O recurso eletrônico usado aqui mostra cenas do sonho de Miranda numa tela ao fundo do cenário enquanto Prospero discursa à beira da cama da filha. Outro ponto que exemplifica bem esta característica são os constantes flashforwards feitos por Greenaway indiciando uma ação futura. Geralmente eles são feitos através de janelas que se justapõem a uma imagem primeira e podem mostrar uma bonita caligrafia cuja palavra faz uma ligação lógica com a cena seguinte. Isto também se dá através de imagens sobrepostas como as da mão de Prospero

---

<sup>31</sup> Ibidem, p.26.

na tempestade ou as imagens dos pés de Ariel (seu gênio servo) correndo sobre as águas para atender a seu senhor.

Porém, nada se resume só a isso. Outros detalhes atentam para a fluidez de movimentação temporal dentro desta história. Por exemplo, o livro *Bestiário de Animais do Passado, Presente e Futuro*, mostra animais que ainda não existem mas, de acordo com o filme, podem ser percebidos como reais pela montagem eletrônica. Através dela, eles ganham vida para o espectador. Outro exemplo é o gênio Ariel. Ele aparece simultaneamente em várias cenas sendo vários e em idades distintas. Ele pode se mostrar ao mesmo tempo como criança, adolescente e homem. Ariel serve a Prospero há doze anos, ou seja, ele segue a temporalidade do seu senhor como que deixando um rastro de sua evolução. Isso, no mundo de Prospero é possível, ele é um espírito. Eis um trecho da explicação de Greenaway sobre o que ele considera usual no cinema e ao que ele se opõe:

“Nós ainda estamos fazendo filmes altamente teatrais. Eu também sinto do ponto de vista da literatura que infelizmente que depois de cem anos nós não temos um cinema baseado na imagem. Nós temos um cinema baseado no texto e para ir mais longe com a provocação eu diria que nós não vimos nenhum cinema ainda, tudo o que vimos foi texto ilustrado”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> BAGE, op. cit., p.24.

*Prospero's Books* é uma tentativa neste sentido e parece não pecar. Greenaway brinca com o embate texto/imagem através do Codex, já que os livros de Prospero compendiam tudo sobre cada um dos assuntos sobre os quais tratam e com um realismo de texturas, odores, sensações etc, surpreendentes. E é no livro de Arquitetura e Música que estão compendiados os espaços do filme onde se passa a história. Maquetes completas dos espaços, como fachadas de edifícios, conjuntos de arcos, etc, se armam a cada nova página passada. Este artifício substitui o corte da montagem convencional que passa de um lugar a outro sem apresentá-lo formalmente ao público. O livro de Arquitetura e Música é que faz o papel de corte e continuidade lógica do espaço. No entanto, pelo menos na maioria das cenas, os espaços em si não podem ser completamente devassados. Eles se sucedem sem que se possa traçar um diagrama mental que os reuna num conjunto. De certa forma, a iluminação tem muito a ver com isso, tanto nas cenas escuras como iluminadas. Quando um espaço é completamente iluminado, Greenaway atira o fundo da cena para o infinito.

A influência do teatro na feitura do filme de Greenaway é bem demonstrada no cuidado dos seus cenários. Eles possuem um balanço dos elementos em cena, como atores, distribuição dos focos que dirigirão a atenção do espectador, luz etc. O autor mesmo reconhece este cuidado<sup>33</sup> e é possível, ao tomar-se um só fotograma do filme, ou ao paralisar uma cena em vídeo, poder ver nessa porção de filme ou vídeo uma pintura, tal é o balanço dos elementos pictóricos presentes.

Mas é através do travelling lateral de Greenaway, sua marca, que se adentra a espacialidade dos seus filmes. É neste ponto que ele se mostra bastante

---

<sup>33</sup> BAGE, op. cit., p.25.

próximo do teatro, onde os deslocamentos em cena não são apenas sugeridos, mas realizados. O poder da montagem de sugerir, já dito na primeira parte deste texto, foi usado por Greenaway só nas cenas que faziam as ligações entre as outras mais teatralizadas e distendidas, com muito texto. Ou seja, ao passo que ele economiza através da montagem eletrônica dos planos ele ganha tempo para distender a narrativa e deixá-la mais fiel à sua fonte: o teatro. Esta quantidade de tempo a mais para deslanchar a narrativa fez com que Greenaway alongasse muito a história nos pontos onde a montagem eletrônica teve pouca ou nenhuma participação. Um bom exemplo disso são os deslocamentos de Prospero. Quando Prospero convida sua filha para conhecer Calibã, ou ordena a vinda de Ariel, ou, por fim, caminha no longo travelling inicial, ele de fato se desloca pelo cenário, como um ator de teatro o faria. Ele usufrui deste espaço real. Não há o corte de espaço da montagem convencional. As ligações com outros espaços são feitas através das justaposições de imagens e janelas que se abrem.

Do ponto de vista da constituição espacial da história e da apreensão do espaço pelo espectador, a consequência da montagem eletrônica é a aproximação espacial, tendo em vista que locais distintos são apresentados ao mesmo tempo nos limites da tela. Já no que se refere à temporalidade do filme, o que acontece é a compressão do tempo de enunciação, pois ações diferentes são representadas simultaneamente. Ao invés de diminuir o tempo da enunciação simplesmente encurtando o tempo de duração dos planos, Greenaway os mantém longos e, como que para economizar a narrativa, apresenta-os de uma só vez. Este recurso, porém, se mostra pouco frutífero. Em parte porque é uma exigência da própria trama, que mostra Prospero escrevendo a história que está sendo representada. Por outro lado, porque o próprio Greenaway não soube fazer um

balanço e melhor proveito da montagem eletrônica e sua alternância com um tempo mais convencional.

### *3.4 Montagem e cinema experimental*

#### *3.4.1 A teoria direta*

Neste último ponto de análise do trabalho, procurar-se-á uma aproximação da obra de Greenaway através de uma teoria que parece explicar e resolver alguns dos pontos que tornam *Prospero's Books* pouco palatável ao grande público e uma dúvida quanto ao gênero ao qual pertence: a Direct Theory de Edward Small, que servirá como uma ferramenta para este exercício.

A aproximação deste texto à Teoria Direta de Small se dá pela dificuldade de classificação do filme de Greenaway num gênero a que pertença de forma completa e pelo fato de a montagem deste filme se valer muito de recursos tecnológicos, uma das características dos filmes experimentais definida por Small, colocando em sintonia a característica mais marcante de *Prospero's Books*, a montagem, e esta característica que melhor define os filmes experimentais, segundo Small.

Por afinidade com a idéia de Small de que a categorização dos filmes obedece a uma necessidade dos que fazem crítica cinematográfica, e que essa categorização é feita com base em “rudes distinções em matéria do assunto que trata os filmes”<sup>34</sup>, é que se procurou dentro das idéias do mesmo um meio de localizar o trabalho de Greenaway num gênero que Small defende como cinema/vídeo experimental.

A grande questão colocada no livro de Edward Small ‘Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre’ é: “como pode o sistema semiótico de imagens funcionar como aquele modo de discurso filosófico que nós consideramos como teórico ?”<sup>35</sup> Por não servir inteiramente aos propósitos

À \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ è \_\_\_\_\_ qÜ \_\_\_\_\_ ’ b \_\_\_\_\_ + \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Æ \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ Æ \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ (Ë \_\_\_\_\_ ` \_\_\_\_\_ ^ì \_\_\_\_\_ ð \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ ìõ \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ úõ \_\_\_\_\_ ž \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ,õ \_\_\_\_\_ †û \_\_\_\_\_ c \_\_\_\_\_ ^ö \_\_\_\_\_ ^ö \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ äù \_\_\_\_\_ : \_\_\_\_\_ -ú \_\_\_\_\_ -ú \_\_\_\_\_ -ú \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ <ú \_\_\_\_\_ -  
 \_\_\_\_\_ òú \_\_\_\_\_ -  
 \_\_\_\_\_ hû \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ éû \_\_\_\_\_ T \_\_\_\_\_ =ü \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_ †û \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Å \_\_\_\_\_ ì \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ †û \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ ^ö \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ <sup>49</sup> \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ äù \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ çŃ \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ \*ó \_\_\_\_\_ ž \_\_\_\_\_ xí \_\_\_\_\_ ^ \_\_\_\_\_ ĭ \_\_\_\_\_  
 ž \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ŽŃ \_\_\_\_\_ ¶ö \_\_\_\_\_ ö \_\_\_\_\_ äù \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_ X \_\_\_\_\_ Æø \_\_\_\_\_

<sup>34</sup> SMALL, E. *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*. Southern Illinois University Press, 1994, p. 13.

<sup>35</sup> SMALL, op. cit., p.5.

---

|  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| AUGUSTO CÉSAR CIUFFO DE OLIVEIRA                       |                                     |
| O PAPEL DA MONTAGEM                                    | NA CONSTITUIÇÃO DA                  |
| NARRATIVA DE   | PROSPERO'S BOOKS                    |
| SALVADOR   | UFBa - 1996.2                       |
| AUGUSTO CÉSAR  |                                     |
| CIUFFO DE OLIVEIRA O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTITUIÇÃO | DA                                  |
| NARRATIVA DE PROSPERO'S BOOKS                          |                                     |
| Monografia   | apresentada no segundo              |
| semestre de 1996                                       | para a conclusão                    |
| do curso de Comunicação Social da                      | Faculdade de Comunicação da UFBa    |
| na disciplina Projeto Experimental                     | em Comunicação.                     |
| ORIENTADOR: PROF. WILSON DA SILVA GOMES                |                                     |
| SALVADOR - UFBa - 1996.2                               | SUMÁRIO <i>Resumo</i>               |
| I. Introdução  | 08II.                               |
| Fundamentos teóricos sobre a montagem                  | 12 2.1                              |
| Definição e tipos e funções de montagem                | 12 2.1.1 Definição de               |
| montagem   | 122.1.2 Tipos e funções de montagem |

---

<sup>36</sup> Ibidem, p.3.

<sup>37</sup> SMALL, op. cit., p.5.

<sup>38</sup> Existe uma discussão em torno do que se convencionou chamar cinema de autor. As diversas correntes teóricas mundiais divergem quanto ao que seria o significado desta expressão. Em algumas correntes, pode-se referir somente àqueles diretores que constroem um tipo de cinema pela insistência nos temas e elaboração das imagens. Já em outras, esta expressão pode abarcar não só a escolha temática e o modo de representação destes temas como também pode-se referir ao método de trabalho de cada diretor, incluso aí o grau de envolvimento deste em cada etapa da concepção do filme. Para este trabalho, levando em conta a leitura de entrevistas e reportagens sobre Peter Greenaway e seu modo de trabalho, bem como a leitura de *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre* de E. Small e o que ele considera cinema de autor, esta expressão diz respeito às duas possibilidades, pois Greenaway atua tanto pela insistência nos temas quanto pelas inferências que faz durante o processo de trabalho.

<sup>39</sup> Ibidem, p.13

|  |    |  |
|--|----|--|
| 142.2 Consequências do uso da montagem em Prospero's Books | 22 | 17III. A montagem                              |
| teatralidade   | 23 | 3.1 Ritmo da enunciação e                      |
| 23   |    | 3.1.1 Teatralidade                             |
| 3.1.2 Ritmo da enunciação                                  |    | 26Montagem                                     |
| do filme e contribuições do espectador                     | 30 | 3.2.1 O espectador de                          |
| Prospero's Books   | 32 | Temporalidade e espacialidade da obra          |
| através da montagem eletrônica dos planos                  | 34 | 3.4 Montagem e                                 |
| cinema experimental  | 41 | 3.4.1 A Teoria Direta                          |
| 41   |    | 3.4.2 Prospero's Books como filme experimental |
| Considerações finais                                       |    | 46IV.  |
| 60Filmografia  |    | 55Bibliografia                                 |
| 63   |    | 62Anexo  |
|  |    | RESUMO   |

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar o papel desempenhado pela montagem numa feita até aqui um cinema baseado no texto e não na imagem. Para ele ninguém viu cinema algum<sup>40</sup>.

Quanto a Greenaway, este segue a mesma trilha ao declarar que “há uma grande contradição(,) de que o cinema é suposto para ser visual. Nós ainda estamos fazendo filmes altamente teatrais. Eu sinto também do ponto de vista da literatura que infelizmente depois de uma centena de anos nós não temos um cinema baseado na imagem. Nós temos um cinema baseado no texto, e para ir

<sup>40</sup> SMALL, op. cit., p.5.

<sup>41</sup> Embora Greenaway se refira a um cinema visual, este trabalho não quer excluir a participação do som na constituição do ritmo da narrativa e na formação de suas imagens. Por isso, foi adotada a definição de montagem apresentada por J. Aumont (v. p. 13) e que dá conta não só dos elementos visuais, como também dos **sonoros**. As cenas iniciais do filme - a da gota d'água e as explosões de fogo - demonstram claramente a preocupação rítmica de Greenaway e Michael Nyman que criavam juntos som e imagem.

<sup>42</sup> SMALL, op. cit., p. 11.

<sup>43</sup> Esta citação se encontra na página 39, nota 32.

mais longe com a provocação eu diria que nós ainda não vimos qualquer cinema, tudo o que vimos foi texto ilustrado”<sup>44</sup>.

### *3.4.2 Prospero's Books como filme experimental*

Estabelecer oito características para o reconhecimento das linhas gerais que seguem os filmes experimentais foi uma ferramenta da qual se valeu Small para diferenciá-los de outros dois gêneros: os filmes reais (actuality film/video) e as narrativas ficcionais (fictive narratives). Como ele mesmo afirma:

“De fato, nenhuma dessas oito características genéricas pode ser considerada necessária ou suficiente para categorização. Elas são melhor entendidas como sistêmicas. Somente se um conjunto de tais características é aparente um dado trabalho torna-se um verdadeiro candidato para uma conclusão genérica. Seria um trabalho raro aquele que incluísse todas as oito características”<sup>45</sup>.

Aqui se aproveitará exatamente este caráter sistemático para analisar o filme a partir da definição das características e suas ligações com as demais categorias já abordadas neste trabalho.

---

<sup>44</sup> BAGE, op. cit., p. 24.

A primeira característica é a construção não-colaborativa. Ela remete à teoria do autor no que diz respeito ao destaque que se dá a produções com traços autorais marcantes. As produções experimentais têm sido marcadas por artistas independentes em todas as fases de construção filmica, da concepção à distribuição. Em Greenaway isto é muito claro. Seus filmes têm um estilo próprio, ainda que se valha do talento de outros artistas, como escritores (mas ele mesmo escreveu vários roteiros), artistas plásticos, fotógrafos etc, tudo tem uma aparência que reflete as expectativas imagéticas dele<sup>46</sup>. A insistência em temas que misturem história da arte, ficção e realidade, teatro e cinema, e imagens que marcam ou pelo excesso de beleza ou pela escatologia determinam o seu material de trabalho e o aspecto de suas obras. Segundo Greenaway, “aquele estilo inicial, muito particular, de filmar, o qual obviamente teve uma audiência bastante restrita, foi muito mais apreciada, suponho, pelos especialistas --- semioticistas e teóricos do cinema --- que pelo público em geral”<sup>47</sup>.

A segunda característica é independência econômica. As produções experimentais são feitas geralmente à parte da grande indústria da imagem. É óbvia a necessidade desta independência para a concretização das idéias que um trabalho experimental demanda. Trabalhar dentro da indústria é fazer concessões em favor do dinheiro. Greenaway não pode ser colocado exatamente neste grupo, afinal se ele não fazia filmes comerciais, agora ele os faz. Por isso, são

---

<sup>45</sup> SMALL, op. cit., p. 19.

<sup>46</sup> Em entrevista ao repórter de O Estado de São Paulo, Luiz Zanin Oricchio, durante o 18. Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, Cuba, Greenaway afirma as proposições feitas acima ao se classificar como um “enciclopedista” e declarar que toma parte em todas as etapas de criação dos seus filmes. Esta declaração se deu por conta de uma pergunta acerca do fim da parceria entre ele e o músico responsável pelas suas trilhas sonoras, Michael Nyman, logo após as filmagens da película analisado neste trabalho (ORICCHIO, Luiz Z. “Seu próximo filme deve ser um suicídio artístico”. In: O ESTADO DE SÃO PAULO, 12/11/96).

<sup>47</sup> RODMAN, op. cit., p. 2.

conhecidas as suas dificuldades com os produtores. Para realizar seus filmes mais peculiares, ele deve fazer outros acessíveis, mas em si tratando de Greenaway isso não significa muito. Bastante próxima a esta está a terceira característica: brevidade. Filmes e vídeos curtos demandam menos recursos. Mas isto só não justifica a brevidade. Os documentários educacionais foram uma influência marcante para a diminuição do tempo das produções experimentais, bem como a propaganda teve seu quinhão de participação na moldura que estas produções viriam a ter.

A quarta característica é bastante presente nos filmes de Greenaway, especialmente em *Prospero's Books*: afinidade com os desenvolvimentos tecnológicos em andamento. Neste filme, Greenaway aplica toda carga pictórica possível aos planos transformando-os num panorama das possibilidades contemporâneas de produção digital da imagem<sup>48</sup>. Segundo Small, a produção de filmes experimentais é bastante inclinada para estes recursos técnicos, que vão desde a animação até o *computer graphics*, motivo principal para ele chamar este gênero de filme/vídeo experimental:

“Tão dirigida para tais recursos técnicos é a produção experimental que nós podemos catalogar não somente uma afinidade por

---

<sup>48</sup> Cabe aqui uma crítica a *Prospero's Books*. O leque aberto para Greenaway através da utilização de equipamentos de tratamento de imagem que ainda se encontravam em fase de teste, fez com que este diretor se deslumbrasse com as possibilidades oferecidas, o que, de uma certa maneira, fez com que ele carregasse o filme com recursos a mais do que seria necessário. Isto porque, a pós-produção na radiodifusora japonesa, NHK, fazia parte de uma barganha entre esta e a equipe de Greenaway. Ou seja, quanto mais se soubesse sobre os equipamentos, mais poderia ser utilizado. E também porque o próprio Greenaway sabia que, na retransposição para a película de 35mm, muito do que havia sido feito em termos de qualidade de imagem ficaria prejudicado.

animação, imagens quadro-a-quadro, e o que é chamado tipicamente de efeitos especiais (ex.: telas repartidas, lentes distorsivas, etc), mas uma união final de tecnologia de vídeo e computação gráfica: a exata razão pela qual eu venho a chamar este gênero de filme/vídeo experimental”<sup>49</sup>.

*Prospero's Books* foi pós-produzido nos estúdios da NHK, a radiodifusora japonesa, em equipamentos de vídeo de alta definição que fazem parte dos trabalhos de pesquisa para a comercialização mundial da HDTV (*High-definition television*). Esta pós-produção saiu a preço de custo, pois a equipe de Greenaway testava tais equipamentos, sobre os quais nada se conhecia a respeito de suas capacidades, levando-os aos seus limites<sup>50</sup>. Isto mostra quão experimental é este trabalho de Greenaway, pois além de ter um caráter autoral marcante, ele não atende aos apelos da grande indústria, mas realiza uma produção com boa qualidade de imagem e, ao mesmo tempo, abre o campo de possibilidades de experimentar, cuja última barreira é a tecnológica.

A quinta característica dos filmes experimentais é uma inclinação, um gosto pelas imagens mentais. Este ponto liga-se intrinsecamente ao anterior, pois através das possibilidades de tratamento da imagem, muito do que a mente humana elabora e “vê” internamente pode ser transposta para a tela ou vídeo.

---

<sup>49</sup> SMALL, op. cit., p. 19.

“... a produção experimental tem quase sempre provido um lugar para as explorações de um artista acerca dos sonhos, devaneios, alucinações, imaginário hipnogógico etc. E a afinidade deste gênero por recursos tecnológicos proveu muitos dos meios para essas tentativas artísticas de imitar, de tentar de alguma maneira reconstruir esta mesma fenomenologia do efêmero”<sup>51</sup>.

Em *Prospero's Books*, a mistura de ficção e realidade dá o ensejo para que Greenaway se utilize dos recursos tecnológicos e de montagem para brincar com aspectos como espacialidade e temporalidade dessa narrativa. Ao descrever o naufrágio que ocorria no barco dos seus inimigos, as imagens de Prospero a recitar a fala dos náufragos e as imagens destes sofrendo tal infortúnio se sobrepunham na tela como que a mostrar como o narrador pensava (via) o acontecimento. Outra cena em *Prospero's Books* que ilustra bem este processo é o momento em que Prospero narra a Miranda, sua filha que se encontra dormindo, os meios pelos quais eles vieram parar naquela ilha. As imagens desse flashback fazem parte do sonho que Miranda está tendo, suas reações demonstram que ela vê em sonho como tudo aconteceu, assim como o é permitido também ao espectador que veja da mesma forma.

A sexta característica a ser vista é a do não-uso de linguagem verbal nas produções experimentais. Small coloca como aspectos básicos que, nos

---

<sup>50</sup> RODMAN, op. cit., p. 6.

primórdios, introduzir som significava aumentar custos. Presentemente, porém, isso não representa a verdade. O não-uso da linguagem verbal vem associado ao uso das imagens mentais (mental imagery) visto acima e, evidentemente, como elemento diferenciador das produções experimentais com relação às produções ficcionais e documentais. O filme de Greenaway analisado aqui não se encaixa nesta característica, por isso deve-se prestar atenção ao que diz Small a este respeito: “... quando exceções a esta característica são encontradas, a atenção para a linguagem escrita e falada é tão pronunciada que sempre segue uma função reflexiva distinta, desconstruindo diretamente a linguagem verbal à qual o trabalho segue”<sup>52</sup>.

Greenaway, como Rodman mesmo afirma no seu texto “*Anatomy of a Wizard*”, faz “uma adaptação ao mesmo tempo fantástica e exata de *The Tempest*”<sup>53</sup>. Aqui pode-se incluir a sétima característica das produções experimentais---estruturas não-narrativas---em conjunto com a anterior, pois estas têm como premissa subverter as construções narrativas clássicas. Porém, Greenaway trabalha o texto dentro das possibilidades cinematográficas possíveis para um texto clássico que ele não quer que perca a aura. Isto não o impede de tentar maneiras diferentes de apresentar as falas e diálogos de um material tão denso. Ora ele intercala as falas desordenadamente numa mesma sequência do filme apesar de fazerem parte da mesma cena ou de cenas diferentes da peça (cena do naufrágio), ora ele coloca todas as falas num único personagem, Prospero, que se torna um *voice-over narrator* (mas que, no entanto, é visto,

---

<sup>51</sup> SMALL, op. cit., p. 19.

<sup>52</sup> SMALL, op. cit., p. 20.

<sup>53</sup> RODMAN, op. cit., p. 1.

geralmente eles não são vistos), ora outros personagens falam suas próprias falas etc. Segundo Small:

“... quando o filme/vídeo experimental lida com a narrativa ... ele geralmente apresenta narrativas fragmentadas que tendem a confundir as convenções de continuidade clássica; assim estas convenções clássicas aparecem ou parodiadas ou desconstruídas por esta função deste gênero como teoria direta”<sup>54</sup>.

Por fim, chega-se à oitava e última característica das produções experimentais: reflexividade. Ela é a mais importante de todas, pois é capaz de unir todas as demais mostrando seus modos de atuação dentro da forma de arte em questão. Mas ela também pode ser vista hoje nos mais diversos produtos de arte e comunicação. Os programas de televisão que revelam suas câmeras, o teatro de rua feito sem o auxílio de coxias, o cinema que mostra seus artifícios de filmagem e produção etc, têm essa característica reflexiva. Seu objetivo principal é mostrar para o público o seu modo de construção, transformando a obra de arte no seu próprio objeto. A audiência então tem um dado a mais com o qual contar além do efeito causado pelo resultado final, pronto e acabado. Em certos aspectos isto pode boicotar boa parte da catarse da audiência, mas também abre um novo

---

<sup>54</sup> SMALL, op. cit., p. 21.

leque de contato e possibilidades de abordagem das produções experimentais por parte do artista.

Na obra que está sendo analisada isto é patente. Em *Prospero's Books*, Greenaway trabalha uma tradução do teatro para o cinema sem abrir mão das possibilidades cênicas teatrais. A moldura cinematográfica que ele dá a essa obra não inviabiliza o uso de sutilezas tipicamente teatrais feitas em cumplicidade com o desenvolvimento tecnológico do cinema contemporâneo.

Por sua opção de trabalhar esta obra num meio caminho entre o cinema e o teatro (ao qual, juntamente com a literatura, Greenaway afirma o cinema dever quase tudo), Greenaway teve de fazer concessões a ambos os gêneros como forma de ser fiel ao que os dois tinham a dar de contribuição à sua obra. O cinema, a sua parte técnica, a qualidade e possibilidades de trabalho digital com a imagem, montagem justaposta e ideológica dos planos etc. O teatro, o trabalho cênico, a impositação e colocação das vozes, os personagens em atuação dentro do quadro, sua distribuição e peso dentro de cada cena, os artifícios típicos do teatro revelados (pela cumplicidade do cinema) etc.

A montagem desse filme revela uma característica reflexiva intrínseca pois, em nenhum momento, Greenaway tenta afastar o que é teatral do que é filmico. Ao término do filme os personagens se postam em conjunto diante da câmera para receber os aplausos do público. A câmera se distancia e mostra a todos em conjunto que a ela se dirigem e batem palmas em agradecimento mútuo pela assistência. Ariel, o espírito servo de Prospero, levanta-se das águas e segue em direção à câmera à medida que se torna cada vez mais menino. Só que este truque é feito com a clara alternância dos diferentes atores que representaram este

papel durante o filme, as entradas e saídas eram laterais e claramente identificáveis, como no teatro.

Mas não é só nestes pontos que se percebe a reflexividade que compõe essa obra de Greenaway. *Prospero's Books* em si é todo feito em cima dessa reflexividade por mostrar uma história que se constrói à medida que é escrita e vice-versa. Prospero/Shakespeare é mostrado escrevendo várias cenas da peça que aconteciam contiguamente a este ato e por ele eram influenciadas. Os apelos à teatralidade presente no filme fala mais ainda a respeito disso. O ator principal, Prospero, chega a recitar todo um trecho do texto olhando para a câmera (sequência na qual Prospero revela como chegou à ilha), dirigindo-se diretamente ao público.

*Prospero's Books* possui uma outra cena que revela o artifício utilizado por Greenaway para mostrar a origem do seu trabalho de adaptação. Numa das cenas finais, Prospero desiste de sua vingança e resolve destruir os seus livros. Todos são lançados ao mar, menos o livro de 35 peças de William Shakespeare, cuja trigésima-sexta peça era exatamente *The Tempest*, que Prospero/Shakespeare acabava de escrever. Revelar ao público, dentro da história, a fonte de onde veio parte do que foi mostrado certamente o fará ter uma nova noção sobre o que foi visto. Não importa o quanto Greenaway tenha influído na história com a invenção dos outros livros vistos durante o filme e o uso de toda a montagem eletrônica que fez.

#### IV

#### *Considerações Finais*

Este projeto experimental de conclusão de curso teve como objetivo principal analisar a participação da montagem na constituição da narrativa cinematográfica tendo como referencial o filme *Prospero's Books*, de Peter Greenaway. Como objetivos secundários buscou-se identificar os procedimentos de montagem utilizados por Greenaway no filme e classificá-lo num gênero de cinema com base nos procedimentos verificados. A necessidade de enquadrar o filme dentro de um gênero cinematográfico surgiu da dificuldade de inserí-lo nos

limites dos gêneros formados a partir da industrialização da produção cinematográfica.

Em “Fundamentos teóricos sobre a montagem” falou-se sobre a função da montagem na construção da narrativa de um filme. Durante muito tempo este foi o seu principal objetivo e, certamente, ainda não deixou de sê-lo, o que ajudou bastante na formação de gêneros cinematográficos cuja tendência maior é a massificação da produção. Já em “A montagem em *Prospero's Books*”, foi desenvolvido um trabalho de análise com base em categorias construídas a partir do filme em si e com relação a tópicos relevantes sobre o conceito de montagem, com vistas a aferir sua influência na estruturação da narrativa do filme. As categorias propostas foram: ritmo da enunciação e teatralidade; montagem do filme e contribuições do espectador; temporalidade e espacialidade através da montagem eletrônica; e montagem e cinema experimental.

A teatralidade é uma característica do filme que influi bastante no modo de enunciação da obra tornando-a distendida através do uso de planos gerais ou de conjunto e longos travellings. Por outro lado, há uma compressão do tempo de enunciação devido ao uso da montagem eletrônica que serve como elemento dinamizador da narrativa, substituindo o corte. Já a respeito da montagem do filme e contribuições do espectador, o caráter estético das imagens do filme, ao contrário do que se poderia supor, torna-se um atrativo que compele o espectador a um contato com a obra que independe do entendimento lógico da história; abre-se mão da compreensão pela experiência.

No que se refere à temporalidade e à espacialidade, a montagem eletrônica tem como função determinar o tempo e o espaço filmicos da obra<sup>55</sup>. O tempo da enunciação é diminuído, pois situações diferentes são apresentadas simultaneamente na tela. Isto também faz com que os espaços do filme sejam aproximados, não se permitindo ver neles uma continuidade lógica. A categoria que lida com a Teoria Direta de Edward Small resolve em termos teóricos o que Greenaway procura exprimir nos seus filmes de maneira prática: a busca por um cinema visual. Small percebe nas produções experimentais uma inclinação para o uso de recursos tecnológicos de produção da imagem. Greenaway os elege como alicerce para a adaptação de *Prospero's Books*, e faz uso deles através da montagem, exatamente a última peça que serve para demonstrar a ligação entre a posição teórica de Small, a concepção filmica/visual de Greenaway e objeto de estudo deste trabalho: a própria montagem.

O que se constata, após a análise do filme selecionado para essa pesquisa, é que Greenaway tenta fugir a uma massificação utilizando um mesmo material tantas vezes visto: uma peça de teatro clássica de Shakespeare. A tendência a se acreditar na obrigatoriedade de uma linearidade narrativa e na sucessão cronológica dos fatos é inteiramente abolida quando se vê que, mesmo com uma construção bastante particular, o filme preserva a narrativa, enriquecendo-a, porém, com a introdução de outros elementos.

*Prospero's Books* foi feito por Greenaway indo diretamente de encontro ao que pensava Martin: "... quanto mais próximo e breve o plano, tanto

---

<sup>55</sup> XAVIER, I. A Experiência do Cinema: Antologia. 2 ed. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1989, p.69.

menos habituais serão sua composição e seu ângulo de filmagem...”<sup>56</sup>. Greenaway usa planos longos e distendidos, baseados na teatralidade do texto. Ele faz, num filme carregado de uma moldura teatral, uma montagem ao mesmo tempo justaposta e ideológica. Justaposta porque monta dentro dos planos, e não entre eles, através do uso de recursos eletrônicos, várias ações que se justapõem. Ideológica porque, ao realizar uma obra que se pode qualificar como aberta, agencia através do conteúdo plástico dos planos as emoções do espectador de forma a fazê-lo reagir e criar os elos deixados em branco pela narrativa. Greenaway criou uma moldura básica na qual os espectadores se tornam co-autores quando completam os espaços em branco da história<sup>57</sup>.

Esses espaços em branco fazem com que Greenaway utilize constantemente elipses para contar a história de Shakespeare. Assim como o peso dado a cada um dos personagens no filme difere daquele dado pelo dramaturgo na sua história original. Isto se deve à necessidade sentida por Greenaway de mostrar aspectos da história através de uma releitura. Alguns livros representam muito bem essas elipses como, por exemplo, o Livro das Utopias. Este livro tem no filme a função de dar visibilidade a uma colocação política de um dos personagens (Gonzalo) com relação a toda a situação que estavam passando. Este texto na peça poderia perder-se em meio à verborragia discursiva da representação teatral. No entanto, com o artifício criado por Greenaway, chamou-se atenção para uma parte do texto e um personagem essenciais à trama. Foi Gonzalo quem proveu Prospero com os seus livros mais amados. Porém, ele também participou da trama que o exilou do ducado de Milão. Como se pode ver este é um personagem importante, um verdadeiro iconoclasta. Não servia a nada

---

<sup>56</sup> MARTIN, op. cit., p. 160.

nem ninguém que não acreditasse, ajudou a usurpar Milão de Prospero e a este deu as armas da vingança, os livros, e sobretudo era dotado de uma posição política avançada para a época.

Outro exemplo é o Livro da Terra, que refere-se à figura de Calibã, um ser ligado ao elemento terra no que diz respeito ao obscurantismo, malignidade etc. O inferno é abaixo da terra, no elemento ao qual se relaciona Calibã, que também é filho de uma bruxa. Este personagem é o mais próximo e perigoso inimigo de Prospero. É escravo deste, porém conhece de onde emanam os poderes de seu senhor. Trama com os nobres náufragos uma vingança contra Prospero, mas esta é descoberta e evitada. Estes dois personagens exemplificam alguns dos pontos que o diretor teve que reformular para que a adaptação tivesse uma unidade. O que o diretor fez foi uma decupagem (outra faceta da montagem) da história de Shakespeare com o fim de apresentá-la sob um novo ponto de vista. “Do ponto de vista dramático, essa operação recebe o nome de decupagem, e a elipse é seu aspecto fundamental. A decupagem é uma operação analítica e a montagem uma operação sintética”<sup>58</sup>.

Há algo de muito interessante sobre *Prospero's Books*. Ao mesmo tempo que o filme é uma obra “aberta”, solicitando a atenção e a erudição constantes do espectador, o personagem-título, Prospero, só detém o poder por viver num mundo onde o conhecimento e a informação estão compendiadas e fechadas. Ele é um enciclopedista e o conhecimento na sua ilha circula em circuito fechado. Há uma contradição aqui. Greenaway sabia que não podia dar a versão definitiva da peça de Shakespeare. Sua montagem apenas sugere uma possibilidade. Ele também sabia que nem todos que vissem o filme teriam a

---

<sup>57</sup> Ver ECO, U. Obra Aberta. Op. cit. , cap. 1.

capacidade ou, pelo menos, leitura suficiente para conhecer o clássico, para fazer-lhe comparação com o original. Assim, pode-se afirmar que Greenaway abriu mão da compreensão pela experiência, do entendimento pela fruição. É nessas bases que trabalha a Teoria Direta de Edward Small, com uma pequena diferença: ele quer chegar à compreensão através da experiência. Sua premissa básica é que os produtos experimentais por si só, os filmes, já bastam como sistema semiótico para a compreensão do que um conjunto de fotogramas quer ou pode significar.

## *BIBLIOGRAFIA*

---

<sup>58</sup> MARTIN, op. cit., p.75.

- A.A.V.V. Análise Estrutural da Narrativa. (Seleção de ensaios de “Communications”) Petrópolis, Vozes, 1973.
- ANDREW, J. Dudley. As Principais Teorias do Cinema. Uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques et al. A Estética do Filme. Campinas: SP, Papirus, 1995.
- BAGE, I. with RHYS, Tim. “The bloody palette of Peter Greenaway”. In: MovieMaker. May/june, 1996, issue 19, vol.III.
- BAPTISTA, Mauro. “Narratologias. Panorama de uma Teoria do Cinema”. In: Imagens. Ed. da Unicamp, n.2, agosto de 1994.
- BRAKHAGE, Stan. “Metáforas da Visão”. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema: Antologia. 2 ed. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. Trad. de Perola de Carvalho, 8 ed., SP, Editora Perspectiva, 1971. (Coleção Debates, n.4.)
- . Seis passeios pelos bosques da ficção. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Cia. Das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, S. M. A Forma do Filme. Trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990. (Especialmente os ensaios ‘Do teatro ao cinema’ e ‘Métodos de montagem’.)
- HACKLER, E. `Eurípedes e Cacoyannis. Um estudo de intertextualidade e interpretação. In: Textos de Cultura e Comunicação. Salvador, 2 semestre de 1993, fase II, n. 30.
- MACHADO, Arlindo. “Formas Expressivas da Contemporaneidade”. Books on Disk 1. São Paulo, 1993.

- MAMEDE, José. “Cinema Experiencial. A Dimensão Estética em Prospero’s Books de Peter Greenaway”. (texto mimeografado) Salvador, 1995.
- MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. A Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- et al. A Análise das Imagens. (Communications). Petrópolis: Vozes, 1973.
- ORICCHIO, Luiz Z. “Seu próximo filme deve ser um suicídio artístico”. In: O ESTADO DE SÃO PAULO, 12/11/96.
- RODMAN, Howard. “Anatomy of a Wizard”. In: American Film. nov/dez, 1991. Broadway, BPI Communications.
- SHAKESPEARE, W. The Complete Works. Collins. London and Glasgow, 1954.
- SMALL, E. Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre. Southern Illinois University Press, 1994.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a Análise Fílmica. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1984.
- . A Experiência do Cinema: Antologia. 2 ed. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

### **FILMOGRAFIA**

GREENAWAY, Peter. *Prospero’s Books*. Inglaterra/Holanda, 1991.



## *ANEXO*

### FICHA TÉCNICA:

Prod. Executivos: Denis Wigman e Kees Kasander;  
Co-prod.: Philippe Carcassonne e Michel Seydoux;  
Prod. Assoc.: Masato Hara e Holand Wigman;  
Produção: Kees Kasander; Dir. Fotog.: Sacha Vierny;  
Prod. de Arte: Benvanos e Van Roelfs; Música:  
Michael Nyman; Prod. de Som: Garth Marshall;  
Atores: John Gielgud, Michael Clark, Isabelle Pasco,  
Michel Blanc; Roteiro e Direção: Peter Greenaway.

### SINOPSE:

*A Última Tempestade* é baseado em uma obra de William Shakespeare. O roteiro segue a trama, características e texto originais no qual Prospero, duque de Milão, após vinte anos de exílio forçado numa ilha distante, planeja uma vingança para em seguida poder se reconciliar com seu inimigos. Um dia Prospero imagina que uma tempestade muito forte trará todos os seus inimigos para uma ilha. O sonho se transforma em realidade e tais inimigos são materializados como criaturas mitológicas. Prospero inventa diálogos e idéias

para estes inimigos, mas aos poucos estes fogem ao controle do criador e Alonso como inimigo trama contra ele usando os bobos Trínculo e Stephano. O filme procura enfatizar e celebrar o texto com toda magia, ilusão e decepção em que a peça é baseada. Palavras fazendo textos que formam páginas e resultam em livros de onde o conhecimento é extraído de forma ilustrada. Esta é a razão de se intitular *A Última Tempestade*. Greenaway consegue mostrar esta magia ilusionista ao usar efeitos especiais criados pela nova tecnologia japonesa.