

Shakespeare e o cinema: dois olhares para o real

Doutora Glória Elena Pereira Nunes (UNESA- Universidade Estácio de Sá)

Resumo:

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

Palavras-chave: Shakespeare, cinema, adaptações literárias, leitor, espectador

Introdução

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

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

1 A era elizabetana e o novo lugar para o indivíduo

Jean Paris, em seu estudo sobre o dramaturgo, mostra que “a Renascença proclama a renovação de um espírito que se achava perdido (...) [e] pressupõe a experiência de morte/ trevas tanto quanto a ascensão gloriosa até a luz”. Na Inglaterra, o fim da Guerra das Rosas – o sangrento conflito que por trinta anos pôs em confronto as casas de York e Lancaster - leva ao trono os Tudors, em 1485, e, com sua chegada, marca-se a passagem do feudalismo à monarquia no país e o advento de um novo tipo de visão de mundo.

A chamada Era Tudor representará exatamente a experiência de trevas e luz definida por Paris. Se, por um lado, as grandes viagens, as descobertas científicas proporcionaram uma nova tentativa de explicação de mundo aos homens da época, por outro as lutas religiosas entre católicos e

protestantes provocaram um abalo na firme crença medieval, gerando “ceticismo e descrença” (MENDES: 1998, 46) e deram origem a um indivíduo dividido. Para Gerd Bornheim, há, nessa época, “o abandono do universal concreto”, contexto do qual irá emergir o “contraditório bicho humano”, misto de Calibã e Ariel, dilacerado por viver em um momento de transição em que o velho mundo ficava para trás e um novo se anunciava.

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

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

Vê-se que o período foi marcado por contradições e que no “equilíbrio instável” (HELIODORA:2001,6), alcançado no reino de Elizabeth I, conviveram uma explosão demográfica, pragas, má colheita, decadência da economia, fome, aumento da diferença entre pobres e ricos, mas também um forte sentimento nacionalista impulsionado pela derrota da Armada Espanhola, no final de julho de 1558, ao lado da abertura do primeiro teatro londrino, por James Burbage, em 1576.

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

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

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

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

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

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

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

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

Constata-se que as mesmas discussões referentes ao caráter mimético da literatura, como forma de dar um *efeito de verdade* à obra de arte, são questões importantes nas primeiras discussões teóricas sobre a arte cinematográfica. Podemos afirmar que o questionamento desta última girou em torno de dois pólos principais: a partir do novo olhar que o cinema apresentava, o problema da “presença do real” na imagem fílmica fez com que vários teóricos, sobretudo os de tradição formalista, encarassem a sétima arte como uma reprodução do real.

2 O leitor e espectador como co-autores

Em *O sentido do cinema*, o cineasta russo Sergei Eisenstein afirma que, para ele, o diretor deveria, através de uma estruturação calculada de atrações, poder moldar os processos mentais do espectador. O cineasta acreditava que ver um filme é “ser sacudido por uma cadeia contínua de choques”, apostava em uma platéia de co-autores, pois, para ele, os estímulos distintos dos planos são como células que colidem e forçam a mente a criar o seu sentido de unidade. Não defendia uma montagem linear, e sim justaposta, feita de nexos de linhas complementares, equivalentes ao impressionismo de Debussy, que confrontem o espectador. Por tudo isso, reage ao realismo natural hollywoodiano, propondo a montagem polifônica.

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

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

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

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

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

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

Em relação à polêmica utilização do som no cinema, Eisenstein posiciona-se contra o cinema sonoro por acreditar que o som tornaria a arte cinematográfica mais realista. Uma vez que Hollywood prezava (e preza até hoje) a técnica como forma de tornar o cinema cada vez mais realista, Eisenstein procurou subverter o uso natural do som, da cor, e de qualquer elemento que pudesse contribuir para dar ao cinema um *status* de cópia da realidade.

Para o teórico francês André Bazin, o próprio termo designativo da lente que constitui o olho fotográfico em substituição ao humano – *objetiva* – caracteriza o aspecto realista da arte cinematográfica. Sendo a fotografia fundada na “ausência do homem”, pela primeira vez, diz Bazin, “uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (ANDREW: 1989, 142).

Os ensaios de Bazin são considerados como os mais importantes da teoria realista do cinema. Sua publicação coincidiu com a ascendência do chamado neo-realismo italiano (1945-1950) e na coletânea de seus ensaios, *Qu'est-ce que le cinéma?*, de 1957, percebemos que o crítico francês

proclama a dependência do cinema em relação à realidade: “O cinema atinge sua plenitude sendo a arte do real”, afirma:

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

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

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

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

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

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

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ela representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão, e, por isso, muito afastado do objeto. (...) (EPSTEIN: 1991, 293)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. *Assisto*. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho e ajuda. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito (...). (METZ: 1991, 406)

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

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

Ora, Rudolf Arnheim já defendia em *Film as Art*, de 1932, que o filme só alcançaria o “status” de arte quando deixasse de ser um veículo de mero retrato da realidade. Para ele, a arte cinematográfica é o produto da *tensão* entre a representação e a distorção do real. Assim como Iser, ele acredita que o espectador não é totalmente livre para atribuir qualquer sentido às imagens que vê na tela, pois o enquadramento restringe sua visão e organiza e dirige sua percepção do objeto. Isso ocorre porque há um “titereiro” por detrás do texto, assim como no cinema há um diretor que enquadra as imagens e as organiza para nós as recebermos. Segundo Robert Stam, alguns autores da Renascença, como Cervantes, revelaram-se explicitamente como “titereiros”, e romperam com o ilusionismo, lembrando ao leitor ou espectador “da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística”. Segundo Stam, o teatro de Shakespeare revela uma tensão dialética entre a imitação realista e o artifício reflexivo. No entanto, mesmo que a tradição mimética tenha sido quebrada paulatinamente, desde a Renascença, o cinema, de certa forma

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

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

[A arte culinária] deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, conforma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo,

torna palatáveis as experiências corriqueiras (...) ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (JAUSS:1994,32)

Conclusão

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

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

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

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

Referências Bibliográficas

- [1] ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- [2] BAZIN, André. *What is cinema?* vol I. trad. Hugh Gray. University of California Press, 1984.
- [3] CLARK, Sandra. *The Tempest*: Penguin Critical Studies. Penguin Books, 1988.
- [4] EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- [5] EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- [6] HELIODORA, Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- [7] _____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- [8] ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol 1. trad. Johnannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- [9] JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1999.
- [10] JONES, Norman. Shakespeare's England in KASTAN, David Scott. *A Companion to Shakespeare*. London: Blackwell, 2000.
- [11] MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- [12] MENDES, Oscar. A vida de Shakespeare na vida do seu tempo in SHAKESPEARE, William. *Obras Completas*. vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

- [13] METZ, Cristian. História/ Discurso: Nota sobre dois voyeurismos in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- [14] MORIN, Edgar. A alma do cinema in XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- [15] NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. vol 1. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 4. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)
- [16] STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Petrópolis: Paz e Terra, 1981.
- [17] STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global Editora, 1988.