

**Apropriações históricas de *Ricardo III* (William Shakespeare)
por Al Pacino (*Ricardo III, um ensaio*):
literatura dramática e cinema¹**

Ana Flávia Ribeiro Santana

Mestranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Especialista em Pedagogia Empresarial e Organizacional pela UFU. Professora substituta da UFU na Escola de Educação Básica, professora convidada EAD da Universidade de Uberaba, Tutora do Curso de História - EAD da Universidade de Uberaba e professora da Escola Estadual Bueno Brandão. e-mail: saaninha@hotmail.com

Ana Luiza Dornelas Mota

Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. e-mail: analuizadm@yahoo.com.br

Leonardo Latini Batista

Mestrando do Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. e-mail: maquiavellatini@yahoo.com.br

Resumo: *Este trabalho tem por objetivo analisar a obra do dramaturgo inglês William Shakespeare, procurando entender a permanência de seus textos nas sociedades contemporâneas, bem como a apropriação que Al Pacino faz da tragédia shakesperiana, Ricardo III. Para isso, baseamo-nos em leituras que nos possibilitaram uma análise relativa a conceitos de suma importância para a compreensão da estrutura dramática shakesperiana, como o Renascimento, as tragédias e suas transformações de sentido ao longo do tempo, quanto à sua tradição e continuidade, dentre outros. Nessas obras encontramos respaldo para analisar a vida desse dramaturgo e a sociedade em que viveu, além de possibilitar a contextualização da obra aqui sopesada, Ricardo III.*

Palavras-chave: *Shakespeare. Ricardo III. Tragédias. Renascimento.*

Abstract: *This work aims at analyzing the work of William Shakespeare, by trying to understand the permanence of his writings in contemporary societies, as well as the appropriation made by Al Pacino from the Shakespearean tragedy Richard III. For this we based on readings that enabled us an analysis related to concepts of great importance for the comprehension of the Shakespearean dramatic structure, such as Renaissance, tragedies and their transformations of meaning along the time in relation to its tradition and continuity, among others. In these works we find support to analyze the life of this playwright and the society he lived in, besides enabling the context of the work here analyzed, Richard III.*

Keywords: *Shakespeare. Richard III. Tragedy. Renaissance.*

¹ Artigo desenvolvido na disciplina Tópicos Especiais em História Moderna, obrigatória para o Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, em 2007.

William Shakespeare nasceu em 1564, durante o período elisabetano marcado por profundas mudanças religiosas, econômicas (período de avanço do capitalismo comercial) e sociais. A questão é: por que Shakespeare é o dramaturgo mais lembrado e interpretado nas sociedades contemporâneas?

Para pensarmos essa permanência de Shakespeare nas sociedades contemporâneas tomamos como referência o trabalho do crítico literário Harold Bloom que coloca William Shakespeare como o centro do cânone ocidental, por sua originalidade – desde os recursos de linguagem à representação dos personagens –, bem como por seu valor estético. Ressalta ainda que não podemos confiná-lo ao Renascimento inglês, pois “Shakespeare é para a literatura mundial o que é Hamlet para o domínio imaginário da personagem literária: um espírito que tudo impregna, que não pode ser confinado” (BLOOM, 1995, p. 23).

Dessa forma, Bloom evidencia a originalidade de Shakespeare no que tange à acuidade cognitiva, à energia linguística e a seu poder de invenção. Para ele, nenhum outro autor foi tão original quanto Shakespeare e, por isso, ele é o cânone, já que estabelece o padrão e os limites da literatura. É importante salientar que Bloom defende a obra shakesperiana como o centro do cânone ocidental, sem realizar uma historicização de suas obras.

Outro autor que segue uma linha de investigação semelhante é Jacob Burckhardt, historiador humanista, que em sua obra intitulada *A cultura do Renascimento na Itália* (1991) escreve sobre o Renascimento como momento fundante da cultura moderna e, partindo do tempo presente da pesquisa, constrói o universo renascentista. Burckhardt utiliza a obra de arte como fonte histórica, assim como diversos fatores políticos, econômicos, sociais e culturais que propiciaram às cidades italianas, destacando Florença e Veneza, o título de modelo e parâmetro de civilização, pois essas cidades-estado possuíam um passado em comum, o que as fez colaborar para a fixação de um conceito de Renascimento.

Assim, podemos perceber que tanto Bloom como Burckhardt não utilizaram as transformações históricas em suas pesquisas. Bloom tenta explicar a permanência de Shakespeare e sua centralidade canônica por ele mesmo; porém, cabe ressaltar, mais uma vez, que Harold Bloom pensa a obra de arte por seu valor estético.

Pensando assim, devemos situar Shakespeare em seu tempo, analisá-lo como um homem que viveu nos séculos XVI e XVII. Vale salientar que suas obras abarcam a história da luta pela coroa da Inglaterra, do final do século XIV aos últimos anos do

século XV, como a obra aqui analisada – *Ricardo III* –, que tem como pano de fundo a disputa pela sucessão do trono inglês na guerra das Duas Rosas². Shakespeare escreve diversas tragédias e poemas durante a sua vida, um período marcado por intensas mudanças em sua sociedade. Como dramaturgo, enfrenta dificuldades com o fechamento de teatros devido à peste que assolava a Inglaterra no período em que escreveu *Ricardo III*.

Um conceito essencial para compreendermos a obra shakespeariana é o de *tragédia*. Se a pensarmos enquanto uma tradição e continuidade, podemos chegar a uma abordagem equivocada. Retomemos a tragédia grega para historicizar o conceito. Na tragédia grega, a ação dizia respeito à relação Homem-divino e em segundo plano, às famílias reinantes. Portanto, o que determinava o herói trágico era sua posição social elevada e sua relação com a natureza. Já a tragédia shakespeariana dava ênfase, em sua maioria, à queda de homens famosos, como notamos em *Ricardo III*, que por meio de sua astúcia e persuasão, ascende ao trono (WILLIAMS, 2002, p. 50).

Dizer que Shakespeare é herdeiro direto da tragédia grega é um equívoco, pois como afirma Raymond Williams, “Shakespeare era o exemplo maior de um novo tipo de tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 50). Podemos, sim, dizer que existe (uma interseção entre os dois tipos de teatro, contudo há um ressignificação da apreensão grega atribuindo novos sentidos a esta, assim, podemos falar de uma reelaboração baseada em) um diálogo entre a tragédia grega e a shakespeariana, de modo que Shakespeare apropriasse de alguns elementos gregos, mas os reelabora. É importante observar que os seus heróis são da nobreza católica e se apresentam diversos em seu íntimo e nunca estão isentos de ambiguidades.

Shakespeare também é interpretado pelos românticos, de certa forma como “o jovem camponês que desce à capital e se torna um profeta” (KOTT, 1968, p. 22). Essa percepção situa Shakespeare em contraponto ao Classicismo, que tinha como objetivo buscar as formas da tragédia grega. Percebemos uma tentativa de depreciação de Shakespeare por parte dos românticos, chegando a duvidarem da veracidade e autoria de tais obras, já que para eles, Shakespeare não teria capacidade de escrevê-las, pois não queriam “admitir que um jovem camponês, sem formação universitária, tivesse escrito

² Disputa entre as “casas de nobres”: Lancaster e York, que lutavam pelo trono inglês no século XVI. O termo “Guerra das duas Rosas” se dá devido às rosas que representavam os brasões das famílias: vermelha dos primeiros e branca dos últimos.

tais obras-primas” (KOTT, 1968, p. 21). Na crítica romântica, o herói trágico foi reformulado, de modo que ele se tornou um mero espectador, como “um consumidor isolado e generalizado de sentimentos” (WILLIAMS, 2002, p. 48).

Algumas considerações sobre a peça

Agora, o inverno das nossas amarguras se converte em verão glorioso graças ao sol de York, e as nuvens negras que pairavam sobre a nossa casa se desmancharam no fundo do oceano. (SHAKESPEARE, 2006, p. 7)

No período elisabetano a ordem era necessária, e aparece como “o princípio fundamental do universo” (BOQUET, 1989, p. 19). Vale salientar que a necessidade do estabelecimento dessa ordem hierárquica dá-se devido à concepção de mundo da época. No teatro shakespeariano o “grande mecanismo” é a “ordem da história, na qual o rei é o ungido do senhor” (KOTT, 1968, p. 66), isto é, Deus colocou-o na terra para representá-lo e os demais devem obedecê-lo em prol do bem comum.

Como já falamos, Shakespeare aborda perspectivas políticas em suas obras. As suas tragédias escritas até 1600 abordaram a luta pela coroa inglesa. A forma como ele representa cada personagem é que muda, mas as histórias, em sua maioria, são as mesmas: começam com a luta pelo trono e findam com a morte do rei e, conseqüentemente, com a coroação de outro que, normalmente, foi quem matou o seu predecessor. A disputa pela sucessão é marcada por violência, pela sede de poder – lembramos que o poder na peça é a coroa. O mais interessante no teatro shakespeariano é que as personagens como Ricardo II, Eduardo IV ou Ricardo III realmente existiram.

Na peça *Ricardo III*, acompanha-se a astúcia do Duque de Gloucester que, passo a passo, indica quais são suas verdadeiras pretensões e o que vai fazer para alcançá-las. Elimina todos que o separam da coroa, já que era o sétimo na linha de sucessão. Shakespeare representa, nesta tragédia, a tirania e a obsessão da personagem central pela vingança de sua deformidade:

Mas eu que não fui moldado pra essas gracinhas amorosas, e que não espero os prazeres do amor nem das mocinhas mais devassas, eu que fui construído às pressas por uma natureza descuidada que se esqueceu de me completar; e me lançou no mundo disforme, mal-acabado, estranho e sem feitio, fico só observando entediado a minha sombra, perplexo com a minha deformidade (Ato III, Cena 24) (SHAKESPEARE, 2006, p. 190-191)

Na adaptação dessa peça por Al Pacino, Frederic Kimball (narrador e escritor do documentário) afirma que Shakespeare exagerou na sua deformidade para “construir de forma dramática, visual metafórico, a corrupção de sua mente”³. Mas por que essa deformidade é tão importante? O teatro shakesperiano é marcado por uma moralidade em que o restabelecimento da ordem é fundamental e inevitável. Em Ricardo III, a deformidade na perna, no braço e na coluna é uma forma de castigo pelo seu comportamento. Segundo Jan Kott, essa peça demonstra “como toda a ordem ética cai em ruína” (KOTT, 1968, p. 76) e como “Ricardo III, à medida que sobe a grande escadaria, rebaixa-se cada vez mais” (KOTT, 1968, p.79). Assim, Ricardo III criava a história, moldando-a à sua vontade, e a cada momento eliminava os que o impediam de alcançar a almejada coroa.

Para analisar melhor a peça, destacamos três personagens: Ricardo III, a Rainha Margarida e o Duque de Buckingham. Mas por quê? O fato de termos elegido esses personagens ocorre devido às características que marcam essa tragédia: Ricardo III, por sua astúcia; Rainha Margarida, por conseguir prever o que aconteceria com Ricardo III (uma espécie de profetisa), e também, pela relação que podemos estabelecer dessa como as bruxas de outra tragédia shakesperiana, Macbeth. Já em Buckingham – braço direito de Ricardo na luta pela coroa – temos a questão da consciência. Após ter investido nesta disputa e ajudado Ricardo na ascensão ao trono, cobra a promessa deste, mesmo após o pedido de Ricardo para que ele mate os filhos de Eduardo IV. Não se inclina a esse pedido e é isso que destacamos, isto é, o momento que recobre a consciência, já que encontra um limite para as suas atitudes. Enaltecemos a questão de que Ricardo, a todo o momento, testa as pessoas para saber até onde são capazes de chegar.

Portanto, as personagens de Shakespeare se encontram entre os desejos – de assumir o trono inglês, por exemplo, de Ricardo III – e o destino estabelecido a partir do esquema moral das peças shakesperianas. Ante a originalidade, a moralidade e a autenticidade das peças de Shakespeare, têm-se críticas da Escola do Ressentimento, citada por Harold Bloom, que tem como integrante o principal crítico da obra de Shakespeare, Tolstoi. Para esse, Shakespeare não se interessava pela verdade: “a causa interna fundamental da forma de Shakespeare era e é a seguinte – seus dramas [...] correspondiam ao esquema mental irreligioso e moral das classes altas de sua época e da nossa” (TOLSTOI, apud BLOOM, 1995, p. 62). No entanto, se a tragédia shakesperiana não possuísse esses elementos? Primeiro: não entenderíamos a peça aqui analisada, já que, como

³ Trecho retirado da adaptação de *Ricardo III*, feito por Al Pacino.

acima explicitado, o esquema moral está intrínseco nessa. Segundo: Shakespeare não ocuparia o centro do cânone ocidental.

Sobre o filme

Partindo da análise de *Ricardo III*, tentaremos agora situar e compreender a adaptação dessa tragédia para o cinema, feita em 1996, por Al Pacino, que escreve o texto para o documentário junto a Frederic Kimball. Ambos já tinham representado essa peça no teatro, mas almejavam mostrar ao público seus próprios entendimentos sobre Shakespeare. Para tanto, é necessário que compreendamos algumas diferenças básicas no tocante aos elementos compositores do teatro e do cinema. Para isso, baseamo-nos em Walter Benjamin, Jerzy Grotowski, dentre outros já citados.

No século XVI, o conceito de dramaturgia era outro, bem como suas funções. Nessa época, o autor atuava como ator também. Além de ser diretor e dramaturgo, deveria compreender todos os elementos que compunham o teatro. Vale lembrar que os atores de hoje possuem toda uma preparação/treinamento (GROTOWSKI, 1976), enquanto que no século XVI, a maioria dos atores era analfabeta. Desse modo, Shakespeare lia as falas de cada um para que decorassem. Outro fator importante é com relação à projeção da voz, pois no teatro é necessário que se fale em um tom mais alto, fato que podemos enaltecer como fator que caracteriza uma das diferenças entre o teatro e o cinema (isso aparece no filme no momento em que Al Pacino procura uma atriz para interpretar Lady Ana).

Não obstante, não podemos nos esquecer da representação do ator no teatro e no cinema. Jerzy Grotowski, para quem todo o divertimento, atrações e técnicas foram tomadas pelo cinema, ressalta:

Existe um elemento que o cinema e a televisão não podem tirar do teatro: a proximidade do organismo vivo [...] Por isso é necessário abolir a distância entre ator e a platéia, através do palco, da remoção de qualquer fronteira. (GROTOWSKI, 1976, p. 27)

Isso também é explicitado por Walter Benjamin, quando aponta que “o intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho (BENJAMIN, 1986, p. 175). Isso causa no ator de cinema uma espécie de “estranhamento” do aparelho, logo, uma “auto-alienação”. Diferentemente do ator de cinema, o ator de teatro tem que sempre atuar diante do público de uma nova forma, espontaneamente, pois

esse, “ao aparecer no palco, entra no interior de um papel” (BENJAMIN, 1986, p. 181). Podemos analisar esse fator também a partir de Grotowski, que apresenta o estado de “transe” do ator, como no filme de Al Pacino, em que seus atores se dedicam a seus personagens, de modo que os “vivem”.

Benjamin, ao falar do receptor (espectador) da obra de arte – aqui a peça shakesperiana adaptada para o cinema – divide-o em duas categorias: o “conhecedor”, que seria uma espécie de “especialista”, e as “massas”. Para os primeiros, a obra de arte é um “objeto de devoção”; para as massas em si, é uma “distração”. Já Grotowski afirma que no teatro, o espectador que lhes interessa é parte de uma “plateia especial” que seja capaz e que seja estimulada a uma “auto-análise” quando se confronta com a peça. Assim, levemos em consideração o ponto de vista de Benjamin quanto à adaptação para o cinema de uma obra de arte que, por mais perfeita que seja, perde sua “autenticidade” e sua “aura”, uma vez que um filme “não é produzido de um só fato, e sim, montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha” (BENJAMIN, 1986, p. 175). Podemos notar isso no filme de Al Pacino, no início, quando o diretor afirma que selecionarão cenas da peça para serem filmadas, de modo que produzam uma sequência “lógica”, o que facilitaria a compreensão dos que não compreendem a linguagem e as mudanças físicas, já que a peça é representada de maneira rápida, não deixando brechas entre as cenas.

Um elemento muito importante do filme é a preocupação com as cenas, já que o diretor encenar e gravar em lugares que se aproximam e possibilitam uma espécie de familiarização do espectador com a peça, de modo a tentar situá-la em seu tempo e espaço.

Como proposta do filme, Al Pacino afirma a vontade de demonstrar como compreendeu Shakespeare e de “massificar” a peça, uma vez que depara com o desconhecimento e o desinteresse de pessoas que entrevista na rua, e uma vez que Shakespeare, como afirma Bloom, é “praticamente o único a representar simultaneamente a arte difícil e a popular” (BLOOM, 1995, p. 64). Mas por quê? O fato de representar a arte popular deve-se ao fato de que suas peças eram representadas em praça pública, o que o tornou, de certa forma, popular.

Em relação à adaptação do texto proposto no filme, esta se deve, talvez, ao fato de facilitar o entendimento do espectador, já que o cinema tem por desígnio chamar a

atenção das massas, seja, até mesmo, por meio de “concepções ilusórias e especulações ambivalentes” (BENJAMIN, 1986, p. 184).

Considerações finais

A contemporaneidade de Shakespeare se dá pelo fato de que mesmo que seja um texto clássico, de quatro séculos atrás, o “teatro é contemporâneo, na medida em que confronta nossas raízes com nosso comportamento e nossos estereótipos correntes, e dessa forma apresenta o nosso ‘hoje’ em relação com o ‘ontem’ e o nosso ‘ontem’ com o ‘hoje’” (GROTOWSKI, 1976, p. 37), uma vez que “Shakespeare é semelhante ao modo de vida. Cada época encontra nele aquilo que procura e quer ver” (KOTT, 1968, p. 35). Assim, podemos notar a influência do homem moderno sobre o homem contemporâneo, em alguns aspectos ou contextos, como a luta pelo poder presente na tragédia shakesperiana, representada por Ricardo III, já que na nossa “contemporaneidade” há inúmeras tensões desse tipo, desde sucessões presidenciais às relações mais simples de poder.

Desse modo, a necessidade de reescrevermos a história ocorre por não haver apenas uma interpretação possível, já que a (re)interpretação possui um tempo de duração “determinada”, devido ao advento e à (re)elaboração de conceitos, teorias e novas tendências historiográficas. Portanto, o olhar sobre o objeto muda; logo, a interpretação também, como afirma Goethe:

em nossos dias, já ninguém duvida de que a história do mundo deve ser reescrita de tempos em tempos. Esta necessidade não decorre, contudo, da descoberta de numerosos fatos até então desconhecidos, mas do nascimento de opiniões novas, do fato de que o companheiro do tempo que corre para a foz chega a pontos de vista de onde pode deitar um olhar novo sobre o passado (GOETHE, apud SCHAFF, 1978, p. 267).

Schaff afirma que todas as interpretações “são resultados do condicionamento social do historiador” (SCHAFF, 1978, p. 269), daí a necessidade de (re)interpretar os “acontecimentos”. Desse modo, o trabalho de qualquer historiador de qualquer época, nunca será tido como “verdade absoluta”, pronta e acabada, e sim, como uma “verdade parcial e acumulativa”, já que “o trabalho do historiador deve ser continuamente recommçado” (SCHAFF, 1978, p. 269). Não obstante, a reinterpretação pode ser em “fun-

ção das necessidades variáveis do presente” ou devido às “funções dos efeitos dos acontecimentos do passado emergindo no presente” (SCHAFF, 1978, p. 270).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 165-196.

BLOOM, H. Shakespeare, centro do cânone, in: *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. Uma elegia para o cânone, in: *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 23-50.

BOQUET, G. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BURCKHARDT, J. A Descoberta do Mundo e do Homem, in: *A cultura do Renascimento*. Brasília: Ed. da UnB, 1991, p. 171-215.

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre, in: *Em busca de teatro pobre*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

KOTT, J. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Lisboa: Portugália, 1968.

SCHAFF, A. Por que reescrevemos continuamente a história?, in: *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978.

SHAKESPEARE, W. *Ricardo III*. Trad. e adaptação de Jô Soares. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Fundação Abrinq, 2006.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Filmografia

Ricardo III (EUA, 1996, direção: Al Pacino). Documento: Adaptação Cinematográfica.