

**Adaptação e Re-Criação de Ricardo III, de Al Pacino**  
**Adaptation and Re-Creation of Richard III, by Al Pacino**

Carlos Roberto Ludwig<sup>1</sup>

Universidade Federal do Tocantins

**Resumo:** Este artigo analisa alguns aspectos do filme *Ricardo III – um Ensaio*, dirigido e produzido por Al Pacino (1996). O filme é caracterizado por Al Pacino como um documentário-drama, pois apresenta as etapas, as escolhas e os conhecimentos necessários para que os atores encontrem a expressão poética convincente dessa peça de Shakespeare. Na tentativa de estabelecer alguns elementos da criação da obra de Shakespeare, serão analisados alguns elementos dispersos na obra de Shakespeare, como os anos de aprendizado na Escola de Latim, a influência das Homilias lidas nas igrejas, as crônicas de Holinshed e sua experiência com o próprio teatro, que de certa forma nos proporcionam uma noção de como Shakespeare trabalhava. Esses elementos dão uma noção de uma possível poética do dramaturgo, embora Shakespeare não tenha deixado em vida nenhum manifesto ou poética que definisse e descrevesse seu processo de criação literária. Em seguida, serão discutidos elementos poético-cinematográficos usados por Al Pacino e sua equipe para a recriação e a adaptação da peça *Richard III* em filme. Dentre eles, vale destacar a dificuldade dos atores com a interpretação de Shakespeare, a linguagem e a palavra de Shakespeare que não pode estar dissociada do verdadeiro sentido inerente a peça.

**Palavras-Chave:** Adaptação Cinematográfica. Criação Literária. Ricardo III de Shakespeare.

**Abstract:** This paper aims to analyze some in the movie Looking for Richard, directed and produced by Al Pacino (1996). The movie is characterized by Al Pacino as a docu-drama, once it presents the steps, choices and needed knowledge for the actors to find out the convincing poetical expression to this play by Shakespeare. In order to point out some elements of Shakespeare's creative work I will analyze some traits present in Shakespeare's work, such as the learning years at the Grammar School, the influence of the Homilies read at church at Shakespeare's time, the Chronicles of Holinshed and his experience as an actor at the theater, which in certain sense enable us to pin down an idea of how Shakespeare used to work. Those traits may convey a possible poetics of the dramatist, even though Shakespeare never left any poetical work written which could define and describe his literary creation. After that, I will discuss some poetical cinematographic issues employed by Al Pacina and his co-workers in order to recreate and adapt the play *Richard III*. Among them, it is worth enhancing the actors' difficulty in playing Shakespeare, his language and use of fancy word which cannot be dissociated from the actual meaning inherited in the play.

**Key-words:** Movie adaptation. Literary Creation. Shakespeare's Richard III.

**Submetido em 18 de novembro de 2017**

**Aprovado em 10 de dezembro de 2017**

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do Curso de Letras – Inglês e Literaturas e do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Porto Nacional.

*Meu cavalo, meu cavalo!*  
*Meu reino por um cavalo!*  
(Ricardo III, de Shakespeare)

*Meu reino, meu reino!*  
*Meu reino por um lixeiro!*  
(End Game, de Samuel Beckett).

### **Introdução**

As duas epígrafes acima, a primeira escrita com base nas crônicas de Holinshed no final do século XVI, e a segunda uma referência direta à obra de Shakespeare, apresentam alguma relação em comum: nelas vemos que a palavra em si e seus sentidos poéticos subjacentes não podem ser dissociados, caso contrário seu sentido soaria absurdo, incompreensível e insustentável. Dois homens, Richard III e Hamlet, encontram-se encurralados e à mercê de sua própria sorte num mundo desolado e em ruínas, destruído por eles mesmos, cuja única perspectiva é o vazio e a morte. É nesse vazio que a palavra assume o poder de expressar emotiva e convincentemente sentimentos quase que inexprimíveis, inexplicáveis e incompreensíveis. É só através da palavra poética que se torna possível a expressão convincente desses sentimentos que parecem estar aquém da compreensão e do alcance humanos.

Tendo em mente essa necessidade de unir sentido e palavra num processo criativo artístico, pretendo nesse trabalho analisar alguns aspectos do filme *Ricardo III – um Ensaio* (título original *Looking for Richard*), dirigido e produzido por Al Pacino. Caracterizado como um documentário-drama, esse filme apresenta as etapas, as escolhas e os conhecimentos necessários para que os atores encontrem a expressão poética genuína e convincente dessa peça de Shakespeare.

Para tanto, inicialmente vou analisar alguns elementos dispersos na obra de Shakespeare, como os anos de aprendizado na Escola de Latim, a influência das Homilias lidas nas igrejas, as crônicas de Holinshed e sua experiência com o próprio teatro, que de certa forma nos proporcionam uma noção de como Shakespeare trabalhava e, portanto, de uma possível poética do dramaturgo, visto que Shakespeare não deixou em vida nenhum manifesto ou poética que definisse e descrevesse de fato

seu processo de criação literária. Em seguida, analisarei alguns elementos poético-cinematográficos usados por Al Pacino e sua equipa para a recriação e a adaptação da peça *Richard III* em filme. Dentre eles, vale destacar a dificuldade dos atores com a interpretação de Shakespeare, a linguagem e a palavra de Shakespeare que não pode estar dissociada do verdadeiro sentido inerente a ela.

Esse artigo adota a perspectiva da literatura comparada para análise das obras, em particular a relação literatura e cinema. A literatura comparada tem passado por diversos desdobramentos nas últimas décadas (ALÓS, 2012; CARVALHAL, 2016; NITRINI, 2000), o que revela sua dinâmica e seu interesse em vários objetos e perspectivas. A literatura comparada apresenta diversas formas de análise. Dentre elas, algumas delas são mais clássicas, ainda vigentes na atualidade, como a comparação entre duas obras, como as análises de dois romances, como no trabalho de Santos (2015) e Silva (2016), de dois contos, como na análise de Paiva (2016), e duas peças de teatro, como na análise de Ferreira e Morais (2016); outras mais contemporâneas, como literatura e cinema, como nas análises de Diniz (2005), Silva (2015) e Sousa (2016); literatura e outras artes, como no estudo de Mata (2016); e estudos da tradução, como nos estudos de Diniz (2005) e Oliveira e Aguiar (2015); literatura e quadrinhos, no estudo de Freitas (2017). Dessa forma, a multiplicidade de análises indica o forte potencial que a literatura comparada tem de trazer à tona relações intertextuais, intersemióticas e de transcrição. Nesse sentido, Diniz (2005) aponta que

A relação entre literatura e cinema é evidente desde o início do cinema, seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro. Entretanto, como grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema. (2005, p. 19).

Dessa forma, esse ensaio adota a perspectiva da tradução como adaptação de uma obra (peça de teatro) para o cinema. Partindo dessas concepções, analisaremos de que forma a criação literária reflete na construção do docu-drama, na medida em que Al Pacino e os atores necessitam do conhecimento histórico e literário sobre a obra de Shakespeare para poderem compreender melhor detalhes da peça, importantes para a adaptação.

## 1. Formação de Shakespeare e sua criação literária

A obra de William Shakespeare pode ser vista como um complexo produto de várias tradições literárias. Entre elas, pode-se destacar a tradição latina de Sêneca, Plutarco e Ovídio, que Shakespeare estudou e assimilou nas aulas de latim na Grammar School. Nela os alunos estudavam latim decorando trechos e representando pequenas cenas das peças estudadas.<sup>2</sup> Era uma rotina bastante rígida que ia das segundas-feiras aos sábados, das seis da manhã às seis da tarde. Funcionava de modo muito mecânico, mas uma forma bastante comum e estimulada de introduzir os meninos ao mundo das letras.

Alguns traços retóricos muito freqüentes nos discursos das peças de Shakespeare foram assimilados através das *Homilies* lidas nas igrejas na era Tudor e Elisabetana. *The Book of Homilies* lido nas igrejas, recomendava obediência absoluta aos soberanos e condenava contendas e rebeliões, uma vez que violavam o poder divino supostamente concedido aos reis. Essa linguagem extremamente elaborada dos discursos foi assimilada com facilidade pelo dramaturgo desde criança e é visível nas peças dos primeiros anos da carreira de Shakespeare até por volta de 1600 como nas peças *Titus Andronicus*, *Richard II* e *Julius Caesar*. Depois de 1600, Shakespeare já vinha abandonando esse estilo retórico contido, elaborado e organizado por um estilo mais livre, com rupturas mais freqüentes e mistura de tons diferenciados.

Além dessas influências na obra de Shakespeare, a tradição popular foi fundamental para a configuração da obra do dramaturgo, ou seja, as *Mysteries* e *Moralities plays*. As *Mysteries* ou *Miracle plays* era representações públicas que encenavam a história do universo desde a criação até o juízo final. Eram como as estações da crucificação de Cristo pintadas nas igrejas, as quais representavam didaticamente cenas da Bíblia como a criação, o dilúvio, a história de Caim e Abel, a morte de Cristo. Esse tipo de encenação pode ser ainda visível em Shakespeare como em *Richard II*, em que o descoroamento do rei acontece em pequenas seções que encenam a perda do coroa, depois a perda do cetro, a tirado do manto do rei e por fim a dissolução da figura do rei. Talvez isso aconteça também em *Rei Lear*, em que o rei primeiro entrega o trono, depois amaldiçoa Cordélia, perde o respeito das filhas, perde seu séquito, numa outra seção perde a lucidez, perde a única filha que o ama de fato e

---

<sup>2</sup> Para um estudo sobre o aprendizado de Shakespeare ver Greenblatt, 2004, Heliodora, e Honan, 2001, e ENTRE CLÁSSICOS, 2006.

por fim perde a vida. É como se representasse a desagregação da figura do rei em pequenas estações que lembram muito as estações da morte de Cristo, mas de uma forma muito mais complexificada aqui.

Enquanto que as *Mysteries plays* ensinavam a história bíblica do universo, as *Moralities plays* representavam problemas da alma do indivíduo. Segundo Greenblatt (2004), as *Moralities* eram

sermões seculares projetados para mostrar as terríveis conseqüências da desobediência, da preguiça ou desregramento. Caracteristicamente, uma personagem – uma abstração incorporada com um nome como Humanidade ou Juventude – desvia-se de um guia apropriado como a Recreação Honesta ou a Vida Virtuosa e começa a passar seu tempo com a Ignorância, Tudo-por-Dinheiro ou Devassidão. (2004, p.31)<sup>3</sup>

Conforme Greenblatt, Shakespeare certamente assistiu ao *Interlude of Youth*, representado em Stratford-upon-Avon em 1569. Essas peças eram encenadas pelas guildas, que eram corporações de artífices e trabalhadores que se reuniam depois do trabalho para representar essas peças. Cenas como a dos Coveiros e a dos atores em *Hamlet*, a peça dentro da peça em *Sonho de uma noite de verão* e a cena do porteiro em *Macbeth* são consideradas resquícios dessas *Moralities* nas peças de Shakespeare.

As *Moralities plays* eram muito comum no século XIV e XV, mas persistiam no século XVI. Vários Autos foram escritos por Gil Vicente, como o *Auto da Alma* e o *Auto da Barca do Inferno*, e Calderón de la Barca, como a peça *La vida es sueño*. Nesses autos, os conflitos da alma eram encenados a fim de se discutir o destino humano após a morte, de modo que ensinassem moralmente que o homem deveria seguir preceitos cristãos para merecer o paraíso como uma recompensa divina. Marlowe mantém traços muito fortes em seu *Dr. Faustus*, com a encenação do pacto de Faustus com o diabo e sua danação. Marlowe representa a consciência de Faustus através de personagens como o anjo bom e o anjo mau. Há também a presença dos sete pecados capitais, Lúcifer, Belzebu e espíritos. Shakespeare assistia a todas essas peças e tirava daí substrato suficiente e necessário para compor suas próprias peças, mas já num estilo diferente, em que ele fundia num único personagem o que estava separado nos autos religiosos e peças do período.

---

<sup>3</sup> secular sermons designed to show the terrible consequences of disobedience, idleness, or dissipation. Typically, a character – an embodied abstraction with a name like Mankind or Youth – turns away from a proper guide such as Honest Recreation or Virtuous Life and begins to spend his time with Ignorance, All-for-Money, or Riot

Outra fonte constante para a escrita das peças de Shakespeare eram as *Crônicas da História da Inglaterra e da Escócia*, escritas por Honlinshead. Essas crônicas foram usadas principalmente nas peças históricas, ou seja, as sagas de Henry IV, Henry V e Henry VI, como também *Richard II*, *Richard III* e *Macbeth*. Delas Shakespeare tirou material suficiente para escrever essas peças que constituíam uma espécie de elogio à história dos reis da Inglaterra. Como veremos, Shakespeare inspirou-se nessas crônicas para escrever *Richard III*, mas também modulou o caráter de Richard para seus próprios fins dramáticos específicos.

Shakespeare também se apropriou do próprio teatro como uma forma de aprendizagem com a experiência como ator e com outros atores. Shakespeare não só escrevia peças, como também era diretor, ator e sócio de uma companhia teatral, chamada The Friars Company.<sup>4</sup> O contato e a experiência com o mundo teatral proporcionavam substrato para a configuração de um *tropos* muito comum no período: a vida como um palco de atores. É o teatro que imita a vida: há várias falas que relacionam o palco com a vida, com a brevidade da vida, com a existência passageira. Por exemplo temos essa famosa passagem de *Macbeth*: “A vida é apenas uma sombra que vaga, um pobre ator, que se mantém e se agita em sua hora sobre o palco, e então não é mais ouvido: é um conto contado por um idiota, cheio de som e fúria, significando o vazio.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 135). E também a passagem que inicia e finaliza o filme *Ricardo III – um Ensaio*, tirada da *Tempestade*, última peça escrita por Shakespeare, provavelmente de 1613, já no final de sua vida:

Nossos festins chegaram ao fim. Esses atores, como lhes disse, eram espíritos e se dissolveram no ar, desapareceram. E, como a trama infundada desta visão, as torres altíssimas, os palácios magníficos, os templos solenes, o próprio globo, sim, tudo o que se herda se dissolverá, e como esse frágil espetáculo que se esmaeceu, não deixará nada para trás. Somos do material de que os sonhos são feitos e nossa vida insignificante se completa durante o sonho. (SHAKESPEARE, 2007, p. 356).

Entre as diversas linguagens que Shakespeare utilizava, a linguagem teatral e seu substrato poético foram os mais utilizados pelo dramaturgo a fim de criar suas peças e poemas. Ele não só usava a essa linguagem, mas principalmente se apropriava das convenções teatrais que em parte eram exigidas de uma peça, para que fosse aprovada pela censura, mas por outro lado existia uma variedade de elementos teatrais usuais no período de lhe permitiam direcionar suas peças por diversas veredas. Por exemplo, o

<sup>4</sup> Para esses dados, cf. Honan, 2001.

uso do cenário do período elisabetano e jacobino era muito escasso, o que possibilitava que Shakespeare explorasse a capacidade imaginativa do público da época.<sup>5</sup> Era necessário que o dramaturgo apenas colocasse na boca de um ator que ali no palco havia uma floresta, para que o público de imediato construísse imaginariamente um cenário completo para sua peça. Desse modo, os artifícios poéticos eram bastante maleáveis devido a essa capacidade imagética do público teatral.

Sobre a linguagem de Shakespeare, Frank Kermode em seu livro *A Linguagem de Shakespeare* e Caroline Spurgeon em sua obra *A Imagística de Shakespeare* analisam a linguagem de Shakespeare em termos bastante específicos da época. Kermode está muito mais preocupado com o estudo das tensões produzidas pela linguagem, pelo uso da retórica do período nas peças e pelas rupturas da linguagem, através das quais Shakespeare sugere tensões psicológicas e dramáticas. Ao contrário de Kermode, Spurgeon centra-se no estudo das imagens mais recorrentes nas peças de Shakespeare. Ela aponta que Shakespeare preferia muito mais imagens do cotidiano, da jardinagem, da cozinha, de cenas campestres e agrícolas, do que outros dramaturgos da época como Bacon, Marlowe e Spenser que preferiam muito mais imagens celestiais, astrológicas e cósmicas. Em *Richard III*, Spurgeon aponta que as imagens predominantes são as imagens animais, como cão, porco, sapo, e imagens de árvores e jardins, como ramos, folhas, frutos, tronco, raízes, ervas.<sup>6</sup> Nesse sentido, chama a atenção de que Shakespeare possuía uma poética latente muito mais voltada para o mundo concreto, material e palpável do que os seus contemporâneos.

Em relação aos efeitos poéticos usados por Shakespeare, observemos também o uso de certas figuras padrões. Shakespeare apresenta figuras padrões como Margarete no filme, que servem como profetas, lançam maldições ou são cômicas. Ou elas prevêem o futuro ou elas desencadeiam uma série de acontecimentos na peça. Assim também as Bruxas e o porteiro em *Macbeth*, Mercutio em *Romeu e Julieta*, o vidente em *Júlio César*, o Bobo em *Rei Lear*. Essas figuras completam um efeito poético interessante, na medida em que antecipam o que vai acontecer, mas na verdade antecipam também as tensões trágicas das peças de Shakespeare.

Shakespeare exagerou a deformação física de Richard III para mostrar sua corrupção mental. Isso também acontece com as bruxas em *Macbeth*, que são um

<sup>5</sup> Sobre esse assunto, cf. Greenblatt, 2004. principalmente o capítulo *The Primal Scene*.

<sup>6</sup> Sobre essas imagens em *Richard III*, cf. em especial pp. 206-208. Sobre as imagens de Shakespeare comparadas com as de seus contemporâneos, cf. em particular pp. 11-38.

correlato para expressar a deturpação mental de Macbeth, como também elas servem como um motivo que vai ecoar por toda a peça nas falas das personagens. Outra figura correlata é Iago, que alguns críticos consideram-no uma representação do espírito investigativo e desconfiado de Otelo.<sup>7</sup>

## 2. Ricardo III – Um Ensaio Polifônico de Shakespeare a Al Pacino

Al Pacino propõe-se a filmar a peça *Richard III*, cujo gênero do filme ele nomeia docu-drama: um filme que funde criação cinematográfica e teatral seguindo os passos de todos os momentos da re-criação da peça. O propósito de Al Pacino e sua equipe buscam a essência do drama, da poesia e da palavra de Shakespeare e tentam, a partir disso e de seu ponto de vista, re-criar e adaptar algumas cenas.

Sempre tive vontade de transmitir o que sinto em relação a Shakespeare a outras pessoas. [...] Pegaríamos uma peça, *Ricardo III*, a analisaríamos, a abordaríamos de diferentes ângulos usando figurinos, encenando algumas cenas para transmitir tanto nossa paixão por ela quanto a nossa interpretação e, fazendo isso, falar de um Shakespeare que fosse como nós sentimos e pensamos hoje. É isso que queremos mostrar aqui. (Al Pacino).

A intenção de Al Pacino é apresentar o ponto de vista dos atores, dos especialistas universitários, o público leigo e até de um mendigo para re-criar, adaptar e encontrar a essência da peça *Ricardo III* sob esses diversos pontos de vista numa espécie de diálogo polifônico<sup>8</sup> entre eles, em que todas as vozes têm quase que o mesmo valor. Al Pacino afirma: “Uma pessoa tem uma opinião. É apenas uma opinião. Nunca é uma questão de certo ou o errado. É uma opinião. E um acadêmico tem todo o direito de opinar quanto nós.” Por isso, a intenção de contrastar várias vozes de experientes e até mesmo leigos para obter uma montagem cinematográfica que torne a peça *Ricardo III* acessível a todos, indiferente de classe social ou grau de instrução. Nesse sentido também, Sousa (2016) destaca que a arte moderna, em particular o cinema, utiliza “as convenções miméticas realistas e a multiplicidade de perspectiva e a investigação do universo interior dos personagens” (2016, p. 145). Assim, a

<sup>7</sup> Sobre esse assunto, cf. Stephen Greenblatt. *Renaissance Self-Fashioning*, em que o autor expõe a tese de que Iago funciona como um correlato do espírito investigativo e ciumento de Otelo.

<sup>8</sup> Sobre o conceito de Polifonia, cf. *O plurilingüismo no romance* Michael Bakhtin. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 2002. e também *O discurso em Dostoievski*. Michael Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.



representação cinematográfica utiliza diversas perspectivas, o que realça o caráter polifônico da produção.

Como afirma Al Pacino e sua equipe, a peça *Ricardo III* é bastante confusa para que o público consiga acompanhá-la e entendê-la da melhor maneira possível. Ela pode ser sintetizada mais ou menos da seguinte maneira: Eduardo IV está morrendo. Seu irmão Ricardo, Duque de Glócester, é o sétimo na linha de sucessão. Com a morte do rei, Ricardo elimina, um a um, a maior parte dos que o separam do trono, para em seguida se fazer proclamar rei Ricardo III. Depois de sua coroação, ele consolidará sua posição por meio de novos assassinatos e de arranjos matrimoniais. Mata os filhos de seu irmão Eduardo IV, próximos sucessores do trono. Na batalha de Richmond é morto após combate contra o príncipe de Lancaster.

Um dos primeiros pontos a ser observado nesse filme é o problema dos atores americanos com Shakespeare. Eles simplesmente têm um medo terrível de interpretar Shakespeare porque pensam que são incapazes de encenar tais peças. Conforme Derek Jacobi,

Acho que os americanos foram levados a se sentir inibidos porque, há muito tempo, críticos e acadêmicos só lhes dizem que não sabem interpretar Shakespeare. Eles meteram na cabeça que não sabem e se tornaram muito críticos. E atores americanos não são muito críticos. Mas o são quando se trata de Shakespeare, pois lhes disseram que são incapazes, e os tolos acreditam. (Derek Jacobi)

Isso leva a problemas muito mais graves do que simplesmente ter medo de interpretá-lo, como bloqueios quanto aos significados das falas e a sensação de impotência e fracasso real dos atores. A fim de “sanar” essas dificuldades, Al Pacino busca suporte de especialistas universitários e de atores experientes como Vanessa Redgrave e o Diretor Peter Brook.

O texto é somente um meio de expressar o que está por trás. Se ficar obcecado pelo texto... É uma barreira para os americanos que ficam obcecados pela forma inglesa de encarar o texto. Não é isso o que interessa. O que interessa é mergulhar no que acontece a cada momento. (Peter Brook, diretor de teatro).

Assim como Peter Brook, Vanessa Redgrave ressalta que “A música, literalmente a música, as idéias, os conceitos e as sensações não se dissociam das palavras. Na Inglaterra, por séculos, a palavra esteve totalmente dissociada da verdade, e este é um problema para nós atores.” (Vanessa Redgrave). O mais importante é

encontrar a fusão das palavras com a poesia, com o significado das palavras e com as sensações subjacentes ao texto. Al Pacino busca através da experiência desses atores encontrar o sentido que ora é sugerido pelas falas, ora está latente no texto.

Outro fato importante é que Al Pacino e seus atores estão constantemente voltando-se para os fatos históricos que compõe o pano de fundo da peça como forma de interpretar os sentidos obscurecidos pela passagem do tempo e pela mudança de sentido que as palavras sofreram durante os anos. Por exemplo, Al Pacino explica que antes do tempo real da peça, ocorreu a Guerras das Rosas, em que a casa de York venceu a casa de Lancastre. Al Pacino tenta explicar, através dessa referência histórica, o ódio remanescente de Ricardo III, que não se satisfaz com a paz aparente do reino e tenta se aproveitar desse interregno de paz para incitar o ódio entre as duas facções por assim dizer.

Outro elemento poético destacado filme é a compreensão do uso do Pentâmetro Iâmbico. Uma das atrizes de teatro afirma que “Alguns dizem que não há regras. Eu acho que há regras como o pentâmetro iâmbico, que devem ser apreendidas para serem rejeitadas depois.” O verso shakespeariano era composto de cinco pés, formados cada um por duas sílabas, uma longa e outra breve, totalizando o pentâmetro iâmbico. O emprego desse verso tinha por fim efeitos sonoros e estéticos e representava, através da cadência do verso, as tensões dos personagens. Para Vanessa Redgrave,

A poesia de Shakespeare e seus versos iâmbicos fluuavam e desciam através do pentâmetro da alma. E é a alma, ou espírito, de pessoas de verdade sofrendo muito e às vezes momentos de grande realização e alegria. É nesse pentâmetro que deve se concentrar e, se encontrar essa realidade, todos os versos iâmbicos se encaixarão. (Vanessa Redgrave).

Dessa forma, Al Pacino e sua equipe tentam compreender o uso do pentâmetro iâmbico a fim de adentrar no espírito dos versos shakespearianos e captar os sentidos latentes da poesia de Shakespeare. O postulado dos formalistas russos de que a poesia, a literatura é constituída basicamente pela literariedade ou o estranhamento da linguagem parece se encaixar com bastante envergadura nos versos de Shakespeare. É justamente a linguagem e o ritmo dos versos que causa um efeito no leitor. A importância do ritmo na literatura foi destacada por Umberto Eco, em seu *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, e Ítalo Calvino, em sua obra *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Para eles também, o ritmo na literatura é fundamental para criar um efeito de tensão e atenção do leitor. Isso

também Al Pacino tenta captar e representar nas cenas em que ele encena nesse documentário-drama.

Linguagem de Shakespeare também é um dos elementos observados no processo de recriação por Al Pacino. Para Shakespeare linguagem é pensamento, sentimento, a única forma de trazer à tona sensações e sentimentos humanos. É exatamente o que o mendigo afirma no filme, que aliás faz afirmações muito mais interessantes que um dos especialistas universitários:

- A inteligência está ligada à linguagem. Quando falamos sem sentimento, a sociedade não nos dá nada. Deveríamos falar como Shakespeare. Deveríamos incluir Shakespeare no currículo escolar. Sabe por quê? Porque aí as crianças teriam sentimentos.
- Tem razão.
- Não temos sentimentos. Por isso é fácil para nós pegar uma arma e matar. Não sentimos nada pelo outro. Se aprendêssemos a sentir, não seríamos tão violentos.
- Shakespeare ajudou nisso?
- Ele fez mais que ajudar. Ele nos ensinou. (O Mendigo)

Reaparece aqui a necessidade patente de se unir a palavra ao sentido como a única forma de sentimento genuíno e expressão dramática convincente. Assim, para a adaptação e recriação da peça em filme, os atores e diretores atentam para a necessidade de dar novamente vida à palavra, como forma de alcançar efeitos estéticos que toquem fundo o espectador.

Al Pacino nota que muitos acreditam que Shakespeare usava muitas palavras estranhas e difíceis, mas o diretor revida afirmando que hoje se ouve muitas canções cheias de gírias que soam estranhas para nós, mas que é só se acostumar com elas que logo elas se tornam compreensíveis dentro de um contexto maior. Ele conclui que não é necessário que o público entenda todas as palavras que Shakespeare usava, mas que se entenda o sentido, a poesia e os efeitos causados pela linguagem e pelas cenas e gestos dos atores. É nisso que se deve se concentrar, e não em entender absolutamente tudo. Se o público for capaz de entender a essência da peça, já é o suficiente. Entender e interpretar as minúcias de um texto literário compete muito mais a um especialista, a um crítico literário ou a um filólogo, do que ao público leigo que está interessado muito mais em diversão e entretenimento. É interessante notar que o que o mendigo do filme fala em relação à linguagem vai exatamente ao encontro do que Al Pacino tenta explorar e demonstrar: “Se vemos as palavras como coisas e não como falamos com sentimentos,

dizemos coisas que não significam nada. Mas falando com sentimento, dizemos menos e sentimos mais.” (O Mendigo).

Também sobre a linguagem teatral, como um ator pode desenvolver uma performance suficientemente convincente e expressiva, Peter Brook afirma que

Esta linguagem é a linguagem dos pensamentos. No teatro, os pensamentos são revelados em voz alta. E poucos atores são capazes de ser convincentes falando alto. Este é o problema dos atores. Todo o ator sabe que, quanto mais silencioso, mais perto de si. Quando se trata de Shakespeare em close, em um filme com microfone, não se está indo contra a natureza do verso. Está indo na direção certa, pois está permitindo que o verso se transforme em um homem revelando seu interior. (Peter Brook, diretor de teatro)

Assim, a intimidade com o verso não se alcança senão através da intimidade do ator com a palavra, com o seu sentido latente. Novamente expressão sutil e sentimento são uma forma de se solucionar a ruptura da palavra com seu sentido e expressão dos sentimentos dos personagens, pois Shakespeare via-os muito mais como pessoas cujo interior se revela de forma modulada através da palavra.

### **Considerações Finais**

É bastante difícil determinar uma poética em Shakespeare, pois ele não nos legou nenhum tratado ou manifesto que comprove suas intenções poéticas criativas. Mas é possível determinar através desses traços deixados nas obras como Shakespeare supostamente trabalhava e criava suas peças. Através de sua formação poética, suas leituras na Escola de Latim, as Homílias ouvidas nas igrejas, o acesso às crônicas de Holinshed e suas experiência com o teatro medieval e como ator nos dão pistas de seu processo criativo, que não adotava apenas um elemento poético-criativo, mas que mesclava várias linguagens para constituir um produto muito mais complexo do que as peças anteriores a ele. Conforme Barbara Everett, “Shakespeare aprendia incrivelmente rápido”: isso nos leva a deduzir sua capacidade não só de aprender rapidamente, mas também de misturar os elementos poéticos disponíveis, além do que, conseguiu desenvolver uma criatividade extremamente aguçada e variada em todas as suas peças.

Por fim, a peça *Ricardo III* é vista pelos atores e especialistas no filme como uma grande ironia dirigida aos grandes líderes políticos em nossa época: “A ironia, na verdade, é só hipocrisia com estilo. Novamente, amamos a ironia de Ricardo de certa

forma. Sabemos que ele é duro e apenas finge ser religioso.” (Barbara Everett, Pesquisadora). Assim também, Vanessa Redgrave afirma que

Em meio a nobres conceitos, tratados e pactos diplomáticos, ele [Ricardo] dizia que a verdade por trás disso tudo é o oposto absoluto. A verdade é que os poderosos desprezam totalmente tudo o que prometem, tudo o que empenham. É disso que trata essa grande peça de Shakespeare. (Vanessa Redgrave).

## Referências

AL PACINO (dir.). *Looking for Richard/Ricardo III – Um Ensaio*. Fox, EUA, 1996.

ALÓS, A. P. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*. V. 27, n. 52, 2012. Acesso em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469/21342>

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. SP: Cia. das Letras, 2004.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. RJ: Nova Fronteira, 1985.

ENTRE CLÁSSICOS. *William Shakespeare*. Vol. 2. São Paulo: Duetto, 2006.

FREITAS, A. S. Análise Literária e Quadrinhística e transposição do Conto Assassinos na Rua Morgue, de Edgar Allan Poe. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/3490>.

FERREIRA, L. P. A.; MORAIS, M. P. A. A Sociedade Escravocrata no Teatro de Martins Pena. *Porto das Letras*. V. 2, n. 3, p. 214 - 227. 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2808>. Acesso em: 10 dez. 2017.

GREENBLATT, S. *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company, 2004.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. London/Chicago: Chicago University Press, 1984.

HELIODORA, B. *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

HONAN, P. *Shakespeare: uma vida*. 2ª reimpressão. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KERMODE, F. *A linguagem de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MATA, C. M.; LUDWIG, C. R. A Metáfora do Corpo em Hilda Hilst e Frida Kahlo. *Porto das Letras*. V. 2, n. 3, p. 123 - 138, 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2538>. Acesso em: 10 dez. 2017.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEIRA, E. P.; AGUIAR, J. B. A. Las elecciones del traductor: de la lengua materna portugués a la lengua segunda español. *Porto das Letras*. V. 1, n. 1, p. 74 - 91, 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/1898>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

PAIVA, P. H. G.. A Identidade da Cor em Luandino Vieira e Luís Bernardo Honwana. *Porto das Letras*. V. 2, n. 3, p. p. 271 - 285, 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2812>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SANTOS, L. C. S. H. O Pós-Colonialismo nos Romances "Waiting for the Barbarians" e "Disgrace" de J.M. Coetzee. *Porto das Letras*. V. 1, n. 1, p. 36 - 50, 2015. ISSN 2448-0819. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/1712>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

SHAKESPEARE, W. *Complete Works*. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, W. *Henry V*. London: Penguin, 1994.

SHAKESPEARE, W. *Julius Caesar*. Editado por Norman Sanders. London: Penguin, 1976.

SHAKESPEARE, W. *King Lear*. Edited by Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.

SHAKESPEARE, W. *Othello*. M. R. Ridley (ed.). The Arden Edition. London e New York: 1993.

SHAKESPEARE, W. *Richard II*. New York: Penguin, 2011.

SHAKESPEARE, W. *Richard III*. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 1997.

SILVA, H. R.. Intersecções Entre Gênero e Trabalho na Literatura de Chinua Achebe e Chimamanda Ngozi Adichie. *Porto das Letras*. V. 2, n. 3, p. 151 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em:

<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2250>>.

Acesso em: 11 jul. 2017.

SILVA, L. B.. Colisão para além de carros: identidades e diferenças em choque no filme Crash - No Limite. *Porto das Letras*. V. 1, n. 1, p. p. 92 - 102, 2015. ISSN 2448-0819. Disponível em:

<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/1899>>.

Acesso em: 12 nov. 2017.

SOUSA, T. C. P. As Manipulações Narrativas em Atonement de Ian McEwan. *Porto das Letras*. V. 2, n. 2, 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2662>>.

Acesso em: 12 dez. 2017.

SPURGEON, C. *A imagística de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.