

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

*LOOKING FOR RICHARD E SHAKESPEARE IN LOVE: SHAKESPEARE PELA  
ÓTICA DO CINEMA HOLLYWOODIANO PÓS-MODERNISTA*

ELAINE BARROS INDRUSIAK

Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de mestre.  
Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> RITA TEREZINHA SCHMIDT

Porto Alegre  
2001

Ao André, por todo o apoio, a paciência e o incentivo.

Ao Estopa, pela bem-humorada e incansável companhia.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, à Loiva e à família Ferreto por todo o apoio e auxílio na “ponte aérea”.

À Rita Schmidt, minha orientadora, pela presença segura e estimulante e pelo modelo de dedicação à pesquisa e ao ensino.

Aos queridos colegas Débora Mütter e Daniel Conte, pelos agradáveis momentos de reflexão crítica e de convívio acadêmico.

Ao Prof. Dr. Ubiratan P. Oliveira, pela criação de um espaço privilegiado de discussão interdisciplinar.

Aos professores e funcionários do PPGL, por sua dedicação e competência.

*... art never improves, but the materials of art are never quite the same.*

T.S. Eliot (1975, p.40)

## SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS, p. 5

RESUMO, p. 6

ABSTRACT, p. 7

INTRODUÇÃO, p. 8

1. AL PACINO E RICHARD III: A BUSCA POR SHAKESPEARE, p. 20
  - 1.1. A Proposta de Pacino, p. 20
  - 1.2. A Tradução de **Richard III**, p. 29
  - 1.3. A narrativa documental, p. 42
  - 1.4. Recursos técnicos da poética de Pacino, p. 52
2. *SHAKESPEARE IN LOVE*: O MITO REVISITADO, p. 63
  - 2.1. Shakespeare: Literatura e mito, p. 63
  - 2.2. Relações intertextuais e estrutura narrativa, p. 68
  - 2.3. A poética de *Shakespeare in Love*, p. 85
3. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS, p. 98
  - 3.1. A questão pós-moderna, p.98
  - 3.2. O caráter pós-modernista das obras cinematográficas, p. 114
  - 3.3. Projeções: a obra shakespeariana no cenário pós-moderno, p. 123

CONCLUSÃO, p. 129

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p.133

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, p. 138

FILMOGRAFIA, p. 143

ANEXO A – CRONOLOGIA DE WILLIAM SHAKESPEARE, p. 145

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Estrutura narrativa de <b>Richard III</b> .....	p. 31
Tabela 2 - Estrutura narrativa de <i>Looking for Richard</i> .....	p. 34
Tabela 3 - Paralelo entre as ações de <b>Romeo and Juliet</b> e <i>Shakespeare in Love</i> p.	70
Tabela 4 - Ordem das ações correspondentes à narrativa dramática .....	p. 72

## RESUMO

A presente dissertação aborda o diálogo intertextual interdisciplinar que os filmes cinematográficos *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) e *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) estabelecem em relação ao conjunto da obra de William Shakespeare. A análise dos filmes demonstra que, tanto pela estruturação de suas narrativas quanto por suas posturas frente ao legado cultural shakespeariano e seu papel na cultura de massa contemporânea, tais filmes configuram-se como obras de arte pós-modernistas. Tendo por base abordagens culturais abrangentes do fenômeno pós-modernista, concluímos que *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* propõem um redimensionamento da obra canônica de Shakespeare e de seu legado cultural na contemporaneidade, recuperando seu forte apelo popular através do cinema de entretenimento hollywoodiano.

## ABSTRACT

This dissertation addresses the intertextual and interdisciplinary relations between the work of William Shakespeare as a whole and the cinematographic films *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) and *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996). The analysis of the films indicates that they constitute postmodernist works of art both for their narrative structures and for their position in relation to the shakespearean cultural legacy and its role within contemporary mass culture. Based on comprehensive cultural approaches to the postmodernist phenomenon, this study concludes that *Shakespeare in Love* and *Looking for Richard* re-think the roles of Shakespeare's canonic work and of its cultural legacy within contemporaneity, reinforcing their strong popularity through Hollywood entertainment cinema.



## INTRODUÇÃO

Ao iniciarmos mais um trabalho que, como tantos outros, propõe-se a uma leitura interdisciplinar de obras literárias e cinematográficas, várias questões básicas vêm à tona, a principal, talvez, sendo o porquê de tal iniciativa. Uma vez que essa dissertação é resultante de um processo maior de pesquisa, desenvolvido ao longo de dois anos, parece desnecessário dizer que a escolha temática deu-se por razões pessoais, como a paixão pelo cinema, de difícil explicação neste espaço pretensamente objetivo. Existem, no entanto, aspectos teóricos que orientaram tal opção, os quais tratamos de expor a seguir.

Sem dúvida, as aproximações teórico-críticas entre cinema e literatura têm representado, nos últimos anos, não apenas um novo ramo de pesquisa acadêmica interdisciplinar, como também um novo filão no mercado cultural ocidental. Seja pela forte penetração do cinema, uma forma de expressão artística de grande apelo junto às massas, seja pela obviedade do diálogo entre as disciplinas, muitas vezes expresso nos próprios títulos de algumas obras, o fato é que trabalhos que, a exemplo deste, propõem-se a analisar e teorizar quanto a tais contatos são cada vez mais numerosos não apenas no mundo acadêmico, mas também nos meios de expressão da crítica literária e cinematográfica, especializada ou não. Infelizmente, no entanto, boa

parte dos registros de tais aproximações é marcada por certa superficialidade, muitas vezes limitando-se a comparações equivocadas e juízos de valor anacrônicos que, ao final, nada acrescentam a clichês do tipo “o livro é melhor que o filme”, ou vice-versa, como já salientava Júlio Pinto (1991, p.107).

Certamente que tais análises têm sua razão de ser. Como salienta Gerald Mast, em seu brilhante e esclarecedor ensaio Literature and Film (1982, p. 278), a tradição de pesquisa cinematográfica confunde-se mesmo com a tradição da pesquisa interdisciplinar entre os dois campos, e invariavelmente aponta para dois pólos antagônicos: o dos estudiosos que defendem a distinção e completa dissociação dos dois meios, e o daqueles que defendem que as semelhanças, analogias e paralelos entre eles não devam, ou não possam, ser desconsiderados. Para o autor, essas aproximações entre cinema e literatura podem ser melhor compreendidas se observarmos as condições históricas em que a “sétima arte” surgiu e consagrou-se.

Em primeiro lugar, o cinema é, ainda hoje, uma arte nova e, como tal, é natural e inevitável que ele seja comparado e julgado segundo os padrões das artes já estabelecidas. Em segundo lugar, apesar da elevação do cinema à categoria de disciplina autônoma, a grande maioria dos críticos e teóricos que se dedicam ao seu estudo tem sua formação, formal ou não, dentro dos padrões e valores das artes mais antigas e de maior prestígio. Some-se a isso o fato de que, até recentemente, verificava-se uma diferença de classe social e de “instrução” bastante acentuada entre o público cinematográfico por excelência, não raro analfabeto, e o público culto das artes mais prestigiosas, como a literatura, a ópera e a pintura. Assim, o público cinematográfico, plenamente consonante com os valores intrínsecos da nova arte, não tinha o instrumental, e talvez nem mesmo o interesse, para propor análises bem

fundamentadas dos valores estéticos e artísticos de seu passatempo preferido. Tais abordagens, portanto, eram exclusivamente feitas pelos cultos amantes das artes em geral. Como resultado, ainda que essa “elite cultural” se mostrasse motivada e interessada pelo estudo crítico do cinema e de suas relações interdisciplinares, era inevitável que seus valores e visão de mundo fossem impostos aos filmes, e não o contrário.

No que diz respeito à arte, tais valores seriam, segundo Mast, o respeito irrestrito e inquestionável pela integridade do texto literário original, a valorização de uma atitude estética mais contemplativa e intelectualizada em detrimento dos estímulos sensoriais mais sensuais, e, por fim, os pressupostos modernistas segundo os quais uma obra só é verdadeiramente artística quando radicalmente opõe-se a convenções e não encontra identificação junto às massas. Uma vez que utilizava a literatura como fonte para seus enredos, valia-se de estímulos impactantes em sua significação e, mais do que tudo, voltava-se para o público massificado, o cinema foi reduzido à condição de “pseudo-arte”, condição essa que ele iria, por muito tempo, compartilhar com a tradução, também tida como cópia infiel e mal acabada de modelos perfeitos e legítimos.

Enfrentando as dificuldades de legitimação da nova arte, havia basicamente dois grupos distintos: o de empreendedores que nela viam um filão comercial a ser explorado e desenvolvido e, de outro lado, o de artistas e teóricos entusiasmados com as possibilidades criativas da nova linguagem. Apesar de recente, portanto, o cinema já contava com divisões internas, as quais, com o passar dos anos, deram origem aos rótulos de cinema comercial ou hollywoodiano, e cinema de arte, respectivamente.

Para o primeiro grupo, portanto, preferencialmente formado nos Estados Unidos e voltado para a exploração do potencial comercial dos filmes, a classificação do cinema como “arte menor” não constituía empecilho algum. Pelo contrário, a aceitação e internalização dos valores “elitistas” logo se mostrou uma estratégia não apenas de evitar confrontos com a crítica como também serviu para reforçar o caráter “popular” do cinema, conferindo-lhe uma posição privilegiada no então incipiente mercado cultural de massa. Por outro lado, os defensores do caráter artístico e da riqueza estética da linguagem cinematográfica, quase todos europeus, jamais se conformaram com tal preconceito para com o cinema (muito embora muitos deles demonstrassem grande preconceito para com as produções comerciais). Seus esforços, no entanto, foram recompensados, em especial a partir do surgimento e avassalador crescimento da Semiótica.

Por fim, a experimentação e os estudos de “artistas cinematográficos” como Eisenstein, Truffaut, Buñuel, entre outros, lograram conferir ao cinema um inquestionável estatuto de arte, paradoxalmente contribuindo para a expansão do mercado cinematográfico. Hoje, portanto, o cinema comercial emprega os avanços dos estudiosos para seu constante aprimoramento tecnológico e, ao mesmo tempo, utiliza o caráter artístico da linguagem cinematográfica como um atributo para “agregar valor” a seu produto de massa. Já o cinema de arte, sem abrir mão de seu caráter experimental, vanguardista e profundamente metalingüístico, rendeu-se de vez à lógica capitalista, criando para si um “nicho” no mercado cultural, com suas salas de exibição, suas publicações e seus festivais próprios.

Nesse sentido, a distinção entre os dois segmentos já não é tão significativa nem tão evidente quanto outrora. Ainda assim, o que a pesquisa que segue propõe-se

a iluminar, sob um enfoque literário e cultural, é o singular diálogo que se estabeleceu entre o criticado cinema comercial e o escritor que, ao menos para o crítico Harold Bloom (1995), constitui o centro do cânone literário ocidental: William Shakespeare. Note-se no entanto, que, apesar de estarmos cientes de que a tradição das adaptações das peças shakespearianas para as telas é quase tão antiga quanto o próprio cinema<sup>1</sup>, iremos nos debruçar apenas sobre adaptações contemporâneas.

Mais precisamente, analisaremos as obras *Shakespeare in Love* (John Madden, 1999) e *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996)<sup>2</sup> de forma a demonstrar sua consonância com os principais pontos de apoio do pensamento pós-modernista. Em vez de isolá-los de sua tradição, no entanto, apontaremos os diálogos intertextuais que tais filmes mantêm com outras obras cinematográficas, em especial as de Tom Stoppard, Kenneth Branagh e Franco Zeffirelli, igualmente orientadas para a busca do redimensionamento e a democratização do legado cultural de Shakespeare.

Sem dúvida, o pós-modernismo trouxe novas vitalidade e dimensão ao cânone shakespeariano. Muito embora Shakespeare tenha-se mantido, nos últimos quatrocentos anos, como um dos mais recorrentes intertextos da cultura ocidental, posição rivalizada, talvez, apenas pela Bíblia, as últimas décadas viram florescer um novo e ímpar interesse por esse dramaturgo. Mais do que um *revival* editorial, no entanto, o movimento de revitalização e repopularização da obra shakespeariana vem-se manifestando em esferas que vão além do literário. Partindo da reconstrução do Globe Theater, em Londres, passando pelo acirramento das discussões históricas

---

<sup>1</sup> O International Movie Database registra o filme mudo *King John*, dirigido por Sir Herbert Beerbohm Tree em 1899, como a mais antiga de tais adaptações.

<sup>2</sup> Embora tenhamos utilizado as versões brasileiras em vídeo, *Shakespeare Apaixonado* e *Ricardo III: um filme de Al Pacino*, optamos por manter as referências aos títulos originais por não termos baseado nossas considerações nas traduções das legendas, mas nos textos em inglês.

quanto à verdadeira identidade do bardo<sup>3</sup>, e culminando, é claro, nas inúmeras obras cinematográficas e dramáticas baseadas na ou inspiradas pela obra shakespeariana, onde destaca-se a contribuição de Tom Stoppard, o fato é que Shakespeare deixou as empoeiradas e altas prateleiras da academia para, novamente, cair no gosto popular. Isso, somado à obra crítica de Harold Bloom<sup>4</sup> que, ainda que polêmica e radical, constitui uma verdadeira ode ao bardo, contribui para esta ironia cultural que vivenciamos: um dos escritores mais em voga hoje, ainda que não seja realmente *lido* pelo grande público, já não escreve há quatro séculos.

Para que se aborde tais peculiaridades, portanto, é preciso manter um equilíbrio delicado entre a fortuna crítica do bardo, em grande parte elitizada e conservadora, e as recentes e mais democráticas abordagens da cultura de massa na contemporaneidade. Salientamos, no entanto, que apesar de lidarmos aqui com conceitos e teorias que, ainda hoje, alimentam grandes disputas no mundo acadêmico, como cânone e pós-modernismo, procuraremos evitar contemplar tais controvérsias, partindo do pressuposto de que tais conceitos denotam uma realidade existente independentemente de nossa anuência ou juízos de valor.

Certamente não ignoramos que a canonização literária envolve mecanismos que vão além da aceitação por público e crítica. Concordamos, também, que a recusa em se assumir uma posição no debate do cânone já é, por si só, uma tomada de posição ideologicamente marcada. Entretanto, acreditamos que explicar por que Shakespeare ainda é lido, encenado e tido como um dos maiores escritores de todos os tempos, por mais óbvio que possa parecer aos amantes e conhecedores de sua obra, além de ser uma tarefa hercúlea, encerra desdobramentos que simplesmente

---

<sup>3</sup> Cf. Matus & Bethell, 1993.

<sup>4</sup> **O Cânone Ocidental**, 1995; **Shakespeare: A Invenção do Humano**, 1999; entre outros.

inviabilizariam o fechamento desta pesquisa. Assim, tomamos a inquestionável condição canônica de Shakespeare como um pressuposto, e não como objeto de pesquisa, para que, a partir dela, possamos abordar esse curioso, paradoxal e criativo diálogo interdisciplinar que a pós-modernidade fez surgir entre o representante máximo do que se queria “alta cultura”, em especial a partir do século XIX, e a mais popular forma de entretenimento de massa da contemporaneidade.

Da mesma forma, esta pesquisa não se destina a aprofundar os questionamentos polêmicos quanto à pós-modernidade e à validade de seu estudo em nosso contexto sócio-cultural. Certamente que falar em pós-modernidade e pós-modernismo implica, necessariamente, falar em modernidade e modernismo, uma vez que os próprios termos salientam a indissociabilidade dos conceitos que nomeiam. Como conceber, então, que um mesmo conceito dê conta de nossa condição contemporânea com a mesma propriedade e adequação com que aborda os aspectos sócio-culturais da contemporaneidade européia e norte-americana se nem mesmo o termo modernidade denota uma experiência comum a tão diferentes contextos. Se, para europeus e norte-americanos, a noção de modernidade espelha com bastante propriedade um momento sócio-cultural bem marcado e praticamente superado, em muitas partes do Brasil e da América Latina, ela ainda representa um ideal a ser atingido. É claro que não estamos desconsiderando o fato de Europa e Estados Unidos não constituírem mundos monolíticos, mas apresentarem, assim como o Brasil, nuances internas, até mesmo no que tange às questões de modernidade ou pós-modernidade. Entretanto, se em tais contextos, as comunidades que não vivem o mesmo momento histórico-cultural que os grandes centros econômicos e culturais constituem a exceção, em nosso país e na América Latina dá-

se exatamente o contrário: somente os grandes centros urbanos acompanham, e ainda assim com certa defasagem, o ritmo das mudanças nas metrópoles culturais e econômicas, configurando verdadeiros bolsões de tecnologia e cultura em meio a grandes extensões de ignorância e atraso onde, não raro, encontram-se representações de regimes feudais e escravagistas, os quais certamente não estão contemplados nos questionamentos da contemporaneidade.

Concordamos, portanto, com as colocações de Eduardo Coutinho, segundo as quais:

*O termo “pós-modernismo” e seus cognatos são evidentemente meros rótulos que, se não surgiram originariamente na América do Norte, ali se consolidaram, e seu código foi construído a partir de um corpus também determinado e por oposição a outro que dominava anteriormente naquele contexto. Assim, tomá-lo para designar outra literatura emergente de um meio distinto – marcado inclusive por violento processo de transculturação – é algo que terá de ser examinado com extrema cautela. (1993, p. 74)*

Entretanto, assim como Coutinho, salientamos a heterogeneidade disso que se pretende conformar sob o rótulo “pós-modernismo”. Nesse sentido, a afirmação de que o pós-modernismo não se aplica à produção cultural latino-americana por ser uma formulação sustentada pelo contexto euro-norte-americano perde força, pois não há apenas um pós-modernismo, mas vários.

De qualquer maneira, nosso objetivo aqui não é o de discutir a inclusão ou não da produção artística latino-americana e/ou brasileira no movimento pós-modernista que se verifica claramente na Europa e nos Estados Unidos. Nosso *corpus* de pesquisa é, ele próprio, fruto do contexto sócio-cultural euro-norte-americano. Isso não significa dizer, no entanto, que suas obras não nos dizem



respeito, já que são inegáveis a forte penetração e a influência do cinema de “primeiro mundo” em nossa sociedade.

Ainda que o ideal (certamente não unânime) da globalização esteja longe de ser concretizado, as influências de outras culturas em nossa sociedade são notórias e irreversíveis, independentemente de as vemos como positivas ou altamente prejudiciais. Nesse sentido, pesquisas que, a exemplo desta, partem do pressuposto de que o pós-modernismo é uma realidade, ainda que não uniforme, são de grande relevância não apenas para compreendermos essa condição que nos é, até certo ponto, imposta, mas também para que a avaliemos criticamente dentro de nosso contexto sócio-cultural. A partir de então, poderemos incorporar o que nos pareça útil e rechaçar aquilo que não encontre eco em nossa tradição, ao melhor estilo “antropofágico”, já que até mesmo a mais festejada proposta modernista brasileira ainda hoje figura muito mais no plano das idéias do que na práxis cultural de nossa sociedade.

Da mesma forma que procuramos evitar os clichês quanto à “condição pós-moderna”, nossa abordagem do diálogo entre cinema e literatura tenta fugir do lugar-comum na medida em que não se baseia nos critérios de fidelidade e dívida que, apesar de vagos e questionáveis, são a tônica de grande parte de auto-intitulados estudos interdisciplinares. Em função disso, a própria escolha do corpus de pesquisa espelha uma postura mais aberta e menos preconceituosa para com o cinema comercial contemporâneo. Nossa meta inicial não era trabalhar, necessariamente, com a obra de Shakespeare, tampouco com *Looking for Richard* e *Shakespeare in Love*. Nossa busca era por obras cinematográficas declaradamente baseadas em obras literárias e, ao mesmo tempo, tão originais e ricas que impusessem uma nova visão

da literatura, não apenas subvertendo o tradicional eixo da dívida cultural (da adaptação para com o original), mas também tornando inquestionável a contribuição do cinema para a literatura através do processo tradutório intersemiótico. Para tanto, era necessário selecionar obras de grande aceitação pela crítica cultural (cinematográfica e literária). Isso, somado à nossa motivação pessoal de demonstrar, através de um trabalho científico, que há vida inteligente nos grandes estúdios hollywoodianos e que o sucesso de bilheteria não desabona um grande filme, reduziu consideravelmente nossas opções. Assim, quando chegamos a *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* e percebemos que, além de preencherem todos os requisitos, tais obras dialogavam em pé de igualdade com os originais que recriavam, pertencentes ao mais festejado elemento do cânone literário ocidental, nossa busca chegou ao fim.

Não bastasse isso, ao aproximarmos as obras de Madden e de Pacino e analisarmos o diálogo que estabelecem com a obra shakespeariana, ficou claro que ambas tinham muito mais elementos em comum do que o fato de constituírem adaptações cinematográficas de grandes textos dramáticos. Apesar de estilisticamente diferenciados, ambos os filmes têm na adaptação de peças de Shakespeare para a linguagem cinematográfica apenas a etapa inicial de uma releitura de toda a vida e obra do bardo, bem como da dimensão que seu legado cultural mantém ainda hoje na cultura ocidental. Além disso, o visível apagamento de fronteiras temáticas (ficção, história, biografia, etc.) associa-se, em ambos os filmes, a uma curiosa e criativa diluição de limites formais e estruturais, estabelecendo narrativas que oscilam entre o ficcional, o documental, o cômico e o dramático e que mesclam com maestria poesia lírica, narrativa cinematográfica e encenação dramática.

Ficou claro, portanto, que tão inovadoras obras não poderiam ser compreendidas em sua totalidade se tomadas apenas como meras adaptações das já tão reencenadas peças shakespearianas. Suas propostas eram bem mais ambiciosas do que a tradução do drama elisabetano para a linguagem do cinema comercial contemporâneo e, como tal, exigiam uma abordagem igualmente ambiciosa. Em função disso, optamos por abordar, inicialmente, as especificidades de cada filme e as relações que estabelecem individualmente com a obra shakespeariana.

Sendo assim, o primeiro capítulo apresenta os diferentes níveis do estudo de *Looking for Richard* e de sua relação com a obra do bardo. Partindo de uma análise da tradução intersemiótica da peça **Richard III** (Shakespeare, 1993) para a linguagem cinematográfica, bem como da narrativa documental que se desenrola paralelamente, procuramos determinar a natureza e extensão do diálogo que a obra de Pacino estabelece com a de Shakespeare.

De forma similar, o segundo capítulo dedica-se à análise de *Shakespeare in Love*. Diferentemente do capítulo precedente, no entanto, aqui a existência do roteiro, narrativa ficcional intermediária entre a obra de Shakespeare e a cinematográfica, demanda uma análise mais minuciosa, em especial por se tratar de um texto que conta com a co-autoria de Tom Stoppard, um dramaturgo já consagrado por suas inovadoras leituras de William Shakespeare. Além disso, a narrativa rica e original de *Shakespeare in Love* requer um mapeamento detalhado das inúmeras referências bio e bibliográficas a fim de que se demonstre a complexidade e abrangência do diálogo com a obra shakespeariana.

Por fim, o terceiro capítulo traz considerações teóricas mais aprofundadas que visam vincular as obras do *corpus* às questões do pós-modernismo. Tomando como

referência de base as colocações de Steven Connor (1991) e de Linda Hutcheon (1990), em especial seu conceito de metaficção historiográfica, procuraremos fundamentar a aproximação comparatista dos dois filmes analisados, de modo a comprovar nossa hipótese de que ambos despontam como obras de grande valor cultural e artístico no âmbito do cinema comercial contemporâneo ao conciliarem, de forma original e altamente criativa, alguns dos principais pressupostos pós-modernistas: revisão / resgate do passado, diluição de fronteiras, apagamento / ficcionalização do autor, metalinguagem e, sem dúvida, exploração do potencial artístico da cultura de massa.

Assim, escolhemos o método de abordagem indutiva para guiar esta pesquisa, partindo da análise individual das obras cinematográficas e das relações interdisciplinares que mantêm com a literatura, para, em um segundo momento, estabelecer paralelos entre elas próprias e destas com o contexto da produção artística pós-modernista contemporânea. Com isso, procuraremos demonstrar que as obras de Madden e de Pacino não constituem apenas grandes filmes a serem incluídos na rica tradição do cinema e dos estudos shakespearianos em geral, mas impõem-se como representantes de peso do movimento pós-modernista, além de promoverem um profundo redimensionamento da recepção do mais conceituado autor do cânone literário universal e de estabelecerem novos paradigmas para o diálogo interdisciplinar entre cinema e literatura.

## 1. AL PACINO E RICHARD III: A BUSCA POR SHAKESPEARE

### 1.1. A Proposta de Pacino:

Dedicado à análise do filme *Looking for Richard*, dirigido, co-produzido e estrelado por Al Pacino em 1996, o presente capítulo já inicia tendo de enfrentar um dos maiores desafios desta pesquisa: apresentar e classificar *Looking for Richard*.

Como ousar enquadrar esse filme tão inovador nas categorias pré-estabelecidas que, como gavetas etiquetadas, servem de base à organização visual de locadoras de vídeo e listas dos “mais alugados” quando o próprio autor, Al Pacino, o descreve como “*docu-drama-type-thing*”? Poderíamos simplesmente incluí-lo na extensa e rica tradição do cinema shakespeariano, tomando-o como (mais) uma adaptação da tragédia **Richard III**? E se quiséssemos evitar o termo “adaptação” para empregarmos um conceito mais em voga, como “releitura”? Seria essa uma abordagem suficientemente apurada da obra de Pacino?

O fato é que *Looking for Richard* não se presta a rotulações, ou pelo menos ainda não, já que ele talvez venha a se consagrar inaugurador de um rótulo para um produto ainda em desenvolvimento. E é por essa razão que ele figura nesta pesquisa. *Looking for Richard* é uma das poucas obras verdadeiramente artísticas que conseguem levar a cabo o ideal pós-modernista de diluição de fronteiras sem perder de vista seus pontos de saída e de chegada. Valendo-se da riqueza e versatilidade da

linguagem cinematográfica, a obra de Pacino mescla e (con)funde drama, poesia, cinema, história, ficção, e outras tantas “disciplinas” de forma harmônica e coerente ao longo de seus cento e doze minutos de duração.

Procurando evitar, então, as insuficientes classificações tradicionais sem incorrer numa análise pouco objetiva, optamos por descrever e refletir sobre nosso objeto para, posteriormente, contextualizá-lo no universo pós-modernista da atualidade. Com isso, acreditamos poder dar conta da riqueza e complexidade dessa obra inovadora sem incorrer no erro de medi-la com réguas inapropriadas ou defasadas.

Em linhas gerais, pode-se dizer que *Looking for Richard* constitui uma narrativa documental que engloba didatismo, entrevistas e depoimentos, encenação dramática e metalinguagem (ao melhor estilo “*making of*”) a fim de realizar a proposta de Al Pacino, comunicada nas cenas iniciais do filme:

*Eu sempre tive o sonho de comunicar a outras pessoas como me sinto em relação a Shakespeare. Então eu pedi a meu amigo Frederic Kimball, que é ator e escritor, e também a nossos colegas Michael Hadge e James Bulleit para juntarem-se a mim e, em tomando essa única peça, **Richard III**, analisando-a, abordando-a de diferentes ângulos, vestindo-nos a caráter, representando cenas, nós pudéssemos comunicar tanto nossa paixão por ela e a compreensão a que chegamos, e ao fazer isso, transmitir um Shakespeare que é sobre como nós sentimos e pensamos hoje. Então, esse é o esforço que vamos apresentar aqui para vocês. (Pacino, 1996; minha tradução)*

A proposta de Pacino, colocada na introdução do filme, é, sem dúvida, uma faca de dois gumes. Por um lado, exime o autor de quaisquer dívidas para com o original shakespeariano, resguardando-o das ainda comuns críticas que invocam o vago e anacrônico conceito de fidelidade, uma vez que está implícito que *Looking for Richard* não se propõe como versão cinematográfica de **Richard III**, diferentemente

do já clássico filme de Laurence Olivier (1954). Por outro, Pacino deixa registradas suas pretensões em relação ao filme, pretensões essas bastante ambiciosas se considerarmos as complexidades que a invocação do nome Shakespeare traz a qualquer trabalho, em um comprometimento que pode significar a glória ou o fracasso de sua empreitada.

Atentar para a introdução de Pacino é, também, uma forma de se evitar mal-entendidos quanto à natureza do filme, os quais podem ser gerados até mesmo pelo título da obra, já que *“Looking for Richard”* aponta para uma leitura exclusiva da tragédia shakespeariana, e não do todo da obra do bardo. Ainda mais comprometedor, o título da versão brasileira em VHS (*Ricardo III: um filme de Al Pacino*), reforça a idéia de adaptação da peça à linguagem cinematográfica, causando grande estranheza ao espectador conhecedor da obra de Shakespeare que se depara, na cena inicial do filme, não com uma passagem qualquer de **Richard III**, mas com a mais famosa fala de Prospero a Ferdinand e Miranda, personagens da peça shakespeariana **The Tempest**:

*Prospero. ...Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep. (The Tempest, IV.1.147).*

Tal cena, aliás, é mais uma das provas de que *Looking for Richard* constitui, na prática, uma busca por Shakespeare, e não exatamente por seu personagem histórico mais caricato. Embora a escolha de um título para uma obra seja um processo quase

insondável, é possível que Pacino tenha optado por mencionar Richard em seu título, e não Shakespeare, em função de já existir, à época em que seu filme foi produzido, a obra crítica **Looking for Shakespeare** (Matus & Bethell, 1993), dedicada à polêmica em torno da identidade do bardo. Resta saber, no entanto, por que razão Pacino opta por abordar a totalidade da obra shakespeariana através de uma peça que, ainda que seja a mais encenada, como salienta Frederic Kimball, não é tão conhecida do grande público quanto **Hamlet**, **Romeo and Juliet** ou **King Lear**.

Certamente não é segredo para ninguém que a literatura perdeu muito de seu poder de penetração nas grandes massas nas últimas décadas, e as obras de grandes autores, incluindo as de Shakespeare, cuja leitura costumava acarretar até mesmo um certo prestígio social, entraram em declínio. Apesar disso, Shakespeare continua sendo um personagem histórico bastante conhecido, e suas mais célebres frases figuram nos mais variados contextos, ainda que seus sentido e profundidade originais nem sempre as acompanhem. Afinal, quem já não ouviu ou leu “Ser ou não ser, eis a questão”, “Meu reino por um cavalo”, “Há mais mistérios entre o Céu e a Terra do que sonha nossa vã filosofia”, e coisas afins, em contextos que vão desde as páginas de jornais e revistas a outros ainda bem menos “nobres”, como as falas de personagens de pastelões televisivos?

Apesar dessa recorrência nas mais variadas instâncias da vida contemporânea, William Shakespeare tornou-se quase tão ficcional no imaginário coletivo ocidental quanto seus personagens mais famosos, como Hamlet, Romeo, Juliet e Macbeth, alcançando, na sociedade contemporânea, o que Thaís Diniz (1994) classifica como “status mitológico”. Muita embora os estudos biográficos que vasculham os dados oficiais da vida do súdito inglês William Shakespeare tenham adquirido novo fôlego,



reacendendo antigas dúvidas e disputas, também se verifica um grande esforço de pretensos estudiosos no sentido de extrair de sua obra ficcional dados que, acreditam eles, poderiam iluminar partes obscuras da biografia do autor. Como resultado, Shakespeare figura, esporadicamente, nos noticiários de TV do mundo ocidental, os quais especulam sobre sua homossexualidade ou sua afeição a alucinógenos, o que, diga-se de passagem, não traz acréscimo algum à compreensão de seu mais importante legado: sua obra.

Em função disso, uma busca séria pela compreensão da obra shakespeariana e de sua relação com a contemporaneidade, como propõe Pacino, deve evitar a contaminação por clichês e leituras que, ao tentarem avidamente dizer algo ainda inédito nesses quatrocentos anos de estudos shakespearianos, acabam deslizando para o anedótico. Nesse sentido, a escolha de **Richard III** como porta de entrada ao mundo shakespeariano justifica-se por tratar-se de uma peça menos popular e, por isso mesmo, menos freqüentemente sujeita às simplificações dos meios de comunicação de massa, as quais podem dar margem a preconceitos por parte do público. Não bastasse isso, **Richard III**, mesmo não figurando dentre as mais aclamadas obras de Shakespeare, reúne muitos dos elementos que, posteriormente, fariam a glória do dramaturgo disseminados em suas obras-primas: drama histórico, tragédia, fina ironia e, acima de tudo, complexidade psicológica dos personagens.

Por fim, **Richard III** é perfeita para os propósitos de Pacino por, em não constituindo uma das obras “intocáveis” da dramaturgia shakespeariana, oferecer maior flexibilidade ao diretor. Afinal, cinema é um meio bastante caro para se arriscar fracassos, e se até mesmo o grande diretor Franco Zeffirelli foi “massacrado” por muitos críticos mesmo antes de terminar seu *Hamlet* (1990) simplesmente por ter

escalado o “*movie star*” e galã Mel Gibson para o papel do atormentado príncipe, é possível que Pacino estivesse empregando certa diplomacia em sua primeira incursão como diretor. Com isso, Pacino sente-se à vontade para distorcer sensivelmente certos aspectos da obra original, centrando sua narrativa na figura de Richard e relegando os demais personagens a um visível e um tanto apagado segundo plano.

Mais do que uma vaidosa tentativa de transformar *Looking for Richard* em veículo para seu talento, no entanto, a opção de Pacino é lógica e tem respaldo na própria fortuna crítica da peça shakespeariana. Segundo Harold Bloom, *Richard é a sua peça* (1998, p. 64), ainda que não apresente uma constituição tão complexa e marcante quanto a de Iago ou Edmund, vilões shakespearianos por excelência. Assim, mesmo na obra original pode-se perceber a distância que separa Richard dos demais personagens, a qual só é enfatizada no filme de Pacino através de uma interpretação magistral por parte deste, bem como de uma grande valorização de seus monólogos, quase todos filmados em *close up*.

Nesse sentido, pode parecer ao conhecedor da obra shakespeariana que *Looking for Richard* subverte a própria estrutura básica de **Richard III** ao abordá-la não mais como drama histórico mas, preferencialmente, como drama psicológico. Sem dúvida, esta é uma crítica procedente, mas não deve ser tão duramente imposta a Pacino sem que se considere a atual recepção da obra shakespeariana. Como já mencionamos anteriormente, as adaptações das peças shakespearianas para o cinema já constituem uma tradição rica o suficiente para contar com boa fortuna teórico-crítica. Entretanto, é preciso que se observe que tal tradição sofreu modificações, adaptando-se aos cambiantes contextos sócio-culturais. Uma das mudanças mais

radicais, embora talvez a mais sutil, foi o tratamento “psicologizante” dado aos principais protagonistas dos clássicos do bardo.

Muito embora Shakespeare tenha-se consagrado como dramaturgo ainda em vida, galgando ao mais alto posto da literatura universal em pouco tempo após sua morte e lá permanecendo até hoje, passados quatro séculos, sua genialidade foi, por muito tempo, uma unanimidade de difícil explicação. Certamente que vários críticos de sua obra apontaram para a originalidade e beleza de sua linguagem poética, para a universalidade de seus temas, sua singular capacidade de síntese e sua imensa e inigualável fertilidade na criação de personagens verossímeis e psicologicamente complexos. Ainda assim, até recentemente, tínhamos a convicção de que o bardo havia inaugurado apenas um novo tipo de personagem dramático, uma nova e mais complexa representação para o homem de sua época.

A partir da publicação de **Shakespeare: The Invention of the Human**, do crítico norte-americano Harold Bloom (1998), a importância de Shakespeare para o mundo contemporâneo foi redimensionada. Segundo o autor, ao criar personagens tão psicologicamente ricos e complexos, como Hamlet e Falstaff, Shakespeare não deu origem apenas a uma nova forma de representação do humano, até então caricata e limitada, mas criou a representação daquilo que somente hoje concebemos como personalidade. Com isso, o que deveria ser representação passou a ser antecipação e criação: os personagens não se limitaram a refletir o homem de sua época, mas o modificaram gradativamente, resultando no homem contemporâneo, consciente de sua condição, conhecedor de sua complexa estrutura psicológica e que somente hoje,

à luz do evolucionismo darwiniano e da Psicanálise<sup>5</sup>, consegue ver em Shakespeare seu pai. Para Bloom, portanto, os personagens shakespearianos dizem mais a nosso respeito do que nós mesmos somos capazes de dizer a seu respeito ou quanto ao homem de sua época.

A teoria de Bloom explicaria, então, o fato curioso e raro de a obra de Shakespeare ter sido, já à época de sua criação, bastante popular e, com o passar dos anos ter-se tornado gradativamente mais importante e representativa de nossa condição humana: não foram apenas o crescimento e aperfeiçoamento dos estudos literários que conferiram ao bardo a posição central do cânone ocidental, mas principalmente o aprofundamento dos questionamentos quanto à natureza humana. Com isso, a distância temporal que nos separa de Shakespeare, e que encerra algumas das principais etapas da evolução humana, não constitui uma barreira para a apreciação de sua obra, mas sim o intervalo necessário para que assimilássemos sua mais original e rica criação: nós mesmos.

Não causa estranheza, portanto, que muitas das obras artísticas contemporâneas que retomam Shakespeare debruçam-se preferencialmente sobre a constituição psicológica dos personagens, modificando sensivelmente não apenas as significações dos textos, mas, e acima de tudo, o papel de tais obras em nosso conturbado contexto cultural, como já salientava Thaís Diniz ao comparar as adaptações de **Henry V** para o cinema feitas por Laurence Olivier e Kenneth Branagh em 1944 e 1990 respectivamente:

---

<sup>5</sup> Bloom atenta, também, para a inversão dos pólos da “dívida cultural”. Segundo o crítico, ao criar a personalidade humana, Shakespeare antecipa a Psicanálise, explicando Freud com mais pertinência do que jamais Freud explicou Shakespeare, como atesta a passagem a seguir:

*Richard. For then I'll marry Warwick's youngest daughter.  
What though I killed her husband and her father?  
The readiest way to make the wench amends  
Is to become her husband and her father... (Richard III, I.1.153).*

*Em 1990, a história de Henrique V é re-escrita por Kenneth Branagh, em versão eminentemente naturalista. Cenas omitidas por Olivier são retomadas, mas, ao se apropriar do texto, o cineasta o transforma, resgatando, predominantemente, as fortes emoções das personagens. Com esse procedimento, leva a audiência a mergulhar no lado humano do mundo medieval, talvez esquecido pelas versões anteriores. Produzido em outro tempo, [...] o filme de Branagh se situa praticamente no nível emocional. E a peça shakespeariana passa, então, a ter outro sentido, e nós, seus “leitores”, passamos a resgatar outra identidade. (Diniz, 1994, p. 242)*

Responsável em grande parte pela repopularização da obra do dramaturgo inglês<sup>6</sup>, a indústria cinematográfica soube, como poucas outras manifestações artísticas, explorar a profundidade do homem shakespeariano. Valendo-se da tecnologia de seus recursos técnicos, como o *close up* e a utilização de microfones minúsculos escondidos sob as vestes dos atores, ela tem contribuído enormemente para aumentar ainda mais a carga dramática das auto-reflexões inauguradas por Shakespeare.

Exemplos dessa tendência são não apenas as obras aqui analisadas, em especial *Looking for Richard*, já que o tom cômico e a atmosfera leve de *Shakespeare in Love* inviabilizam tais exercícios, mas também os filmes homônimos *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990) e de Kenneth Branagh (1996) e, de forma marcante, *Othello*, de Oliver Parker (1995), onde os tormentos emocionais do mouro são explorados através da mais rica linguagem cinematográfica, resultando numa representação de densidade psicológica praticamente intransponível para a montagem teatral.

Inserido nesse contexto, portanto, o “desvio” de Pacino em relação ao caráter histórico da peça é mais do que justificável, já que seu objetivo expresso, já

---

<sup>6</sup> O International Movie Database registra 418 filmes cinematográficos e televisivos criados a partir da obra de Shakespeare, de 1899 a 2001, 52 deles, versões de ou obras inspiradas em **Hamlet**; contudo, o próprio IMDb reconhece a incompletude de seus dados.

mencionado, é de *transmitir um Shakespeare que é sobre como nós sentimos e pensamos hoje* (grifo meu). Além disso os cortes de vários personagens e de cenas inteiras não chegam a comprometer o enredo da narrativa, e até mesmo simplificam-na, já que **Richard III** é uma das peças shakesperianas mais confusas, pois pressupõe um conhecimento histórico dificilmente compartilhado por platéias não-britânicas, bem como familiaridade com as intrincadas relações da nobreza britânica.

Ao escolher **Richard III** como *corpus* de sua leitura da obra shakespeariana, portanto, Pacino logra contemplar não apenas as questões lingüísticas da poesia shakespeariana em geral, mas também a riqueza psicológica de seus personagens e o contexto histórico representado na peça e, em certa medida, aquele em que ela própria se inseria. Mais do que elucidar tais questões de forma didática, no entanto, o diretor mantém-se fiel à sua proposta de abordar a recepção atual de Shakespeare, demonstrando seu entusiasmo pela empreitada cinematográfica e abrindo espaço para manifestações pouco convencionais, como a do mendigo sem dentes que dá uma verdadeira aula sobre a significação e importância de Shakespeare na atualidade enquanto pede trocados aos passantes.

## 1.2. A Tradução de **Richard III**:

Muito embora *Looking for Richard* não constitua uma versão cinematográfica de **Richard III** no sentido corrente do termo, como já foi mencionado, sem dúvida a obra vale-se do processo tradutório em sua confecção. Empregado aqui não apenas em referência à sua variante intersemiótica<sup>7</sup>, o termo tradução denota, também, um

---

<sup>7</sup> Conforme a classificação proposta por Roman Jakobson: tradução interlingual (entre duas línguas diferentes); tradução intralingual (processo interpretativo envolvendo apenas uma língua) e tradução intersemiótica (passagem de significados entre sistemas semióticos de naturezas diversas). (1959, p.64-65)

processo interpretativo mais amplo, consonante com a concepção de George Steiner segundo a qual:

*... a tradução propriamente dita, a interpretação de signos verbais em uma língua através de signos verbais em outra língua, é um caso especial, intensificado, do processo de comunicação e recepção em qualquer ato de discurso humano. Os problemas epistemológicos e lingüísticos fundamentais implícitos na tradução interlingual são fundamentais justamente porque eles já estão implícitos em todo discurso intralingual. (1975, p. 414; minha tradução).*

Assim, quando abordamos a tradução de **Richard III** apresentada por Pacino, não nos restringimos a uma análise técnica da transposição de significados expressos originalmente em linguagem literária para a ainda misteriosa linguagem cinematográfica. Mais do que isso, preocupamo-nos em averiguar a compreensão global que Pacino demonstra da obra literária e de que forma ele a manifesta em sua obra filmica.

Em função disso, a análise tradutória que aqui apresentamos difere das mais tradicionais propostas de avaliação de qualidade em tradução por não se deter preferencialmente nos elementos comuns aos dois textos, mas, segundo os preceitos mais atuais do comparatismo, valorizar suas diferenças. Se fôssemos estabelecer aqui os graus de correção e de fidelidade com que Pacino traduz Shakespeare, análise vaga e altamente questionável, limitar-nos-íamos a descrever os recursos técnicos empregados na composição cinematográfica das cenas da peça efetivamente dramatizadas no filme. Considerando-se que tais cenas representam um percentual bastante pequeno da narrativa dramática original, tanto que, isoladamente, sequer estabelecem as linhas gerais do enredo de **Richard III**, chegaríamos, invariavelmente, a uma de duas tristes e igualmente equivocadas conclusões: ou a

abordagem comparatista interdisciplinar pelo viés da tradução não se sustenta, ou a obra de Pacino é falha.

Uma vez que valemo-nos de um conceito bem mais abrangente de tradução, no entanto, podemos evitar tais simplificações. Assim, partimos da premissa de que *Looking for Richard* constitui uma tradução, ou uma interpretação, não apenas de **Richard III**, mas de todo o cânone shakespeariano. Sendo a leitura de Pacino uma verdadeira “desconstrução” do texto, ela traz à tona os diferentes níveis de significação da obra, inclusive sua significação como parte integrante e indissociável do universo shakespeariano. Ao transpor todos esses elementos para o cinema, no entanto, Pacino os “reembaralha” e reestrutura, não mais os sobrepondo, mas agora os justapondo através de uma narrativa plural e fragmentada. Sendo assim, seus desvios, elipses e interpolações tornam-se mais significativos do que a própria encenação da peça, pois são eles que emprestam a *Looking for Richard* o caráter inovador e a profundidade significativa que o diferencia das montagens corriqueiras de **Richard III** e demais peças de Shakespeare.

Apesar disso, a base de toda análise comparatista é, obviamente, a comparação. Nesse sentido, apresentamos abaixo um esquema da estrutura narrativa de **Richard III**, o qual oporemos ao esquema narrativo de *Looking for Richard* para, então, delinear as aproximações e os distanciamentos, como e, acima de tudo, por que eles ocorrem.

Tabela 1: Estrutura narrativa de **Richard III**.

Ato	Cena	Ações Principais
Ato I	I.1	Rua de Londres. Monólogo de Richard: apresentação de suas intenções; Clarence é preso e Hastings liberto; intenções quanto a Lady Anne.
	I.2	Rua de Londres. Encontro com Lady Anne.



	I.3	Palácio. Q. Elizabeth discute seu futuro com Grey e Rivers; entram Buckingham e Stanley; Richard culpa Elizabeth pela prisão de Clarence; Q. Margaret lança suas maldições; Catesby chama todos à presença do Rei; Richard encontra os assassinos de Clarence.
	I.4	Torre. Clarence conta seu sonho; assassinato de Clarence.
Ato II	II.1	Palácio. Reunião de reconciliação e anúncio da morte de Clarence.
	II.2	Filhos de Clarence falam sobre a morte do pai com a Duquesa de York, Q. Elizabeth anuncia a morte do Rei; Richard e Buckingham tramam quanto à chegada do príncipe herdeiro.
	II.3	Rua de Londres. Súditos comentam a morte do Rei.
	II.4	Palácio. Mensageiro informa a prisão de Rivers, Grey e Vaughan; Q.Elizabeth, o Duque e a Duquesa de York pedem proteção ao Arcebispo.
Ato III	III.1	Rua de Londres. Chegada do príncipe; Buckingham convence o Cardeal e Hastings a buscar o Duque de York; os Príncipes vão para a Torre; Richard e Buckingham tramam a execução de Hastings.
	III.2	Em frente à casa de Hastings. Stanley fala de seus temores a Hastings; Catesby sonda Hastings a respeito de Richard.
	III.3	Pomfret Castle. Execução de Rivers, Grey e Vaughan.
	III.4	Torre de Londres. Reunião do conselho, Richard ordena a execução de Hastings.
	III.5	Muralhas da Torre. Richard e Buckingham contam ao Prefeito de Londres sobre a traição de Hastings; Buckingham começa a espalhar rumores quanto à linhagem dos herdeiros.
	III.6	Rua de Londres. O redator do indiciamento de Hastings lamenta sua morte.
	III.7	Londres, Baynard Castle. Buckingham convence o Prefeito de Londres e alguns cidadãos a pedirem que Richard assuma a coroa; Richard aceita ser Rei.
	IV.1	Em frente à Torre. Queen Elizabeth, a Duquesa de York, Lady Anne (já esposa de Richard) e Lady Margaret são impedidas de visitar os príncipes; Stanley chama Anne para ser coroada e Elizabeth ordena que Dorset fuja para juntar-se a Richmond.

Ato IV	IV.2	Palácio. Richard pede a Buckingham que mate os príncipes e diz a Catesby que espalhe rumores de que Anne está morrendo e de que ele irá casar-se com Margaret; Tyrrel aceita matar os príncipes; Buckingham decide fugir para Brecknock.
	IV.3	Palácio. Tyrrel conta a Richard que os príncipes estão mortos. Anne está morta e Richard decide casar-se com Elizabeth; mais nobres juntam-se a Richmond, e Buckingham forma um exército.
	IV.4	Em frente ao Palácio. Q. Margaret ironiza o sofrimento de Q. Elizabeth e da Duquesa de York e parte para a França; Richard convence Q. Elizabeth a autorizar seu casamento com sua filha e prende o filho de Stanley; Buckingham é capturado.
	IV.5	Casa de Stanley. Stanley manda mensagem a Richmond sobre a prisão de George e a intenção de casamento de Richard.
Ato V	V.1	Salisbury. Execução de Buckingham.
	V.2	Tamworth. Richmond conclama seus homens a marchar contra Richard.
	V.3	Bosworth. Richard e Richmond montam acampamento; ambos sonham com os fantasmas das vítimas de Richard; preparativos para a batalha.
	V.4	Batalha de Bosworth. Richard perde seu cavalo e recusa-se a recuar.
	V.5	Bosworth. Richmond fere Richard; Stanley entrega a coroa a Richmond, que anuncia seu casamento com Elizabeth e a união das casas de York e Lancaster.

Diferentemente da maioria dos filmes cinematográficos contemporâneos, *Looking for Richard* apresenta divisões internas visualmente marcadas. Em um diálogo explícito com a técnica de legendagem do extinto cinema mudo, as fases concebidas por Pacino, aparentemente desordenadas e aleatórias, estabelecem o ritmo e as etapas de sua “busca”. São elas: the quest(ion); the play; act I; casting the actors; iambic pentameter; Margaret; the birthplace of Shakespeare; getting in deeper; Lady Anne; the murderers; now to take the crown; Buckingham; Hastings; the council meeting; Richard is king; the last act; Richmond; the battle. Além dessas,

podemos ainda adicionar as fases de “abertura” e “fechamento”, ambas marcadas pela fala de Prospero já mencionada e essenciais para a apreensão do caráter circular da narrativa.

Sem querer forçar analogias e paralelos, observarmos que tais fases podem ser agrupadas em cinco seqüências narrativas mais abrangentes, o que contribui para a identificação do ritmo narrativo do filme ao mesmo tempo em que o aproxima da estrutura dramática elisabetana mais recorrente: a divisão da narrativa em cinco atos. Assim, propomos o seguinte esquema narrativo para o filme de Pacino, reestruturando-o em seus “atos” e principais cenas:

Tabela 2: Estrutura narrativa de *Looking for Richard*.

Ato	Cena	Principais ações
Ato I	I.1: Abertura	Início da narrativa documental; fala de Prospero e introdução ao universo shakespeariano.
	I.2: The quest(ion)	A proposta de Pacino em relação a Shakespeare e <b>Richard III</b> .
Ato II	II.1: The play	Apresentação do personagem Richard e das linhas gerais do enredo da peça.
	II.2: Act I	Início da narrativa dramática: cenas iniciais (Rei doente, propostas de Richard). Narrativa documental: como iniciar a transposição da peça para a linguagem cinematográfica, escolhas tradutórias.
	II.3: Casting the actors.	Docu.: Panorama das dificuldades dos atores e público americanos com a obra shakespeariana. Drama: Clarence é preso, Hastings é solto.
	II.4: Iambic pentameter	Docu.: a questão lingüística.
	II.5: Margaret	Docu.: as dificuldades do enredo. Drama: profecias e maldições de Queen Margaret.

Ato III	III.1: The birthplace of Shak.	Docu.: contextualização histórica da obra de Shakespeare e do teatro elisabetano.
Ato IV	IV.1: Getting in deeper.	Docu.: escolha das cenas a serem filmadas e da atriz para o papel de Lady Anne, diferenças entre atores teatrais e de cinema.
	IV.2: Lady Anne.	Docu.: Pacino coloca sua interpretação do relacionamento entre Anne e Richard. Drama: encontro de Anne e Richard.
	IV.3: The murderers.	Docu.: escolha do cenário para o assassinato de Clarence; Drama: assassinato de Clarence e morte do Rei.
	IV.4: Now to take the crown.	Docu. e drama: o ritmo narrativo é acelerado pela leitura das principais passagens.
	IV.5: Buckingham.	Docu.: explicação do papel de Buckingham e de suas ações; antecipação dos planos quanto ao príncipe herdeiro. Drama: Buckingham alia-se a Richard e vai buscar o príncipe; prisões e execuções em Pomfret.
	IV.6: Hastings.	Docu.: explicação dos papéis de Hastings e de Stanley e de suas ações. Drama: Stanley fala a Hastings de seus temores; Hastings é visto com a amante (flashes).
	IV.7: The council meeting.	Docu.: Explicação da cena, comentários enfatizam a atualidade da visão política de Shakespeare (hipocrisia, ironia e promessas vãs). Drama: cena da reunião, aceleração do ritmo com supressão de cenas (a reunião é seguida pela execução de Hastings).
	IV.8: Richard is King.	Docu.: os limites morais e o preço de cada pessoa. Drama: Richard assume o trono, manda matar os príncipes e Buckingham foge.
	IV.9: The last act / Richmond.	Docu.: explicação do ato, de Richmond, e de Bosworth. Drama: Richard é avisado dos avanços inimigos, Richmond recebe carta de Stanley e fala a seus homens.

	V.1: The battle.	Docu.: explicação da cena dos fantasmas e da derrota de Richard. Drama: cena dos fantasmas; Richard e Richmond falam às tropas; batalha e morte de Richard; fim da narrativa dramática.
Act V	V.2: Fechamento.	Final da narrativa documental: "Shakespeare" desgostoso na platéia; "The rest is silence" ( <b>Hamlet</b> , V.2) e novamente a fala de Prospero.

Embora o próprio filme forneça as bases para essa segmentação, sua narrativa fragmentada dificulta sensivelmente seu “mapeamento”. Uma das maiores dificuldades vem a ser acompanhar o ritmo da montagem do filme, a qual oscila constantemente entre duas narrativas paralelas: a documental, base da proposta “didática” de Pacino, e a dramática, onde se desenrola a trama de **Richard III**. Se observarmos a Tabela 2 novamente, veremos que o início da narrativa dramática ocorre na cena II.2 do filme, e que seu final acontece na cena V.1. Com isso, podemos concluir que a narrativa dramática desenvolve-se como parte indissociável da narrativa documental que a envolve. Assim, fica claro, mais uma vez, que a dramatização de **Richard III** não é a motivação ou finalidade do filme, mas constitui apenas um artifício narrativo de ilustração empregado por Pacino na confecção de sua tradução do conjunto da obra shakespeariana.

Ainda com base nos dados da Tabela 2, podemos perceber que a ação da peça desenvolve-se quase que totalmente no “ato IV” do filme e em algumas outras cenas dos atos II e V, o que leva à conclusão de que seu enredo é apresentado de forma abreviada. Sendo **Richard III** uma peça longa e com muitos personagens (quarenta e cinco nomeados e mais diversos figurantes), Pacino optou por condensar seu enredo através da supressão de cenas inteiras, abreviação de outras e da utilização de um

recurso próprio da complexa linguagem cinematográfica: a narração dos acontecimentos da peça em *voice-over* e rápidos *flashes* das cenas. Valendo-se desse artifício de grande economia, e embora sua “versão resumida” exclua a participação efetiva de personagens como a Duquesa de York, os filhos de Clarence e o prefeito de Londres, entre outros, Pacino permite-se acrescentar cenas cuja dramatização não fora prevista por Shakespeare, como a morte de King Edward, as execuções, o assassinato dos príncipes na Torre e a própria morte de Richard, sem que isso resulte em uma narrativa fílmica longa ou cansativa.

Assim, das cenas da peça, resumidas na Tabela 1, apenas as seguintes são dramatizadas em toda sua extensão na narrativa fílmica: I.1, I.3; II.1; III.4; V.4. Das vinte cenas restantes, dez são apresentadas de forma abreviada (há encenação de apenas algumas passagens da cena): I.2, I.4; III.1, III.3, III.7; IV.2., IV.5; V.2, V.3, V.5. As demais (II.2, II.3, II.4; III.2, III.5, III.6; IV.1, IV.3, IV.4; V.1) são omitidas, suas ações sendo narradas ou mesmo ignoradas. Além disso, as constantes interrupções por parte da narrativa documental e a quebra do ritmo narrativo do drama alteram a seqüência de tais cenas. Por exemplo, a primeira cena dramatizada a ser vista é I.3, cujo conteúdo é explicado, em *voice-over*, por Pacino (posteriormente, a cena é repetida com a adição dos diálogos).

Certamente que tão profundas alterações estruturais não poderiam deixar de acarretar uma nova leitura da obra shakespeariana. Talvez a mais notória e relevante mudança nesse sentido seja a ênfase ainda maior dada ao personagem representado por Pacino. Embora tenhamos anteriormente salientado que o crítico Harold Bloom considera Richard o centro e a força motriz da peça, e que a tendência de se enfatizar a complexidade psicológica dos personagens shakespearianos através de recursos

técnicos, narrativos ou cênicos, constitui a marca mais patente de sua recepção contemporânea, também é verdade que Pacino aumenta consideravelmente a distância entre seu personagem e os demais. Ao cortar e abreviar certas cenas, Pacino reestrutura as relações entre certos personagens, incorrendo no “erro” que a atriz Penelope Allen (Queen Elizabeth) quisera evitar durante a leitura da cena I.3: o de se tornar os feitos de Richard menos marcantes ao “enfraquecer” os demais personagens. Tal é o caso, por exemplo, da conquista de Lady Anne, na cena IV.2 do filme (I.2 da peça). Ao cortar boa parte do diálogo entre Richard e Lady Anne, Pacino enfraquece ainda mais a personagem feminina (já bastante debilitada se comparada a outras “colegas” shakespearianas, como Cleopatra e Lady Macbeth), tornando-a presa fácil para um assassino mental e fisicamente deformado e diminuindo, por extensão, o mérito do Duque pela conquista. De forma semelhante, ao cortar as cenas em que Buckingham e Richard conspiram a morte de Hastings, tendo o cuidado de justificar seus atos junto ao Prefeito de Londres e de garantir a aprovação da execução (ainda que posteriormente a ela), Pacino atropela dados históricos para investir seu personagem de poderes políticos um tanto excessivos.

Entretanto, mais uma vez argumentamos que não se trata de aumentar a importância de Richard para, com isso, elevar também o prestígio de seu intérprete. Trata-se apenas de opções tradutórias cujos efeitos são, muitas vezes, de difícil previsão. Se fosse o caso de enfatizar a força de Richard, Pacino não teria deixado de incluir a cena IV.4, na qual, tendo mandado matar os jovens príncipes na Torre, Richard encontra-se com Queen Elizabeth e, após ouvir suas maldições e lamentos, habilmente convence-a a permitir, e mesmo estimular, que ele se case com sua filha. O caso é que tais opções não são apresentadas como propostas, mas surgem como

realidade acabada, já editadas, causando esse sentimento inevitável de “erro” que nos assola sempre que nos deparamos com leituras diferenciadas de nossas próprias.

Já no caso em que as opções tradutórias são trazidas a público através da narrativa documental, o impacto torna-se bem menor. Esse é o caso da dramatização da cena I.1, que Pacino resolve simplificar modificando a profecia que dizia que “G” seria o assassino. Sentimo-nos partícipes na decisão de alterar o texto original por tão nobre motivo, mas não nos apercebemos de imediato, assim como o diretor, que tal escolha afeta consideravelmente a narrativa. Sendo as profecias e maldições um artifício de antecipação das ações muito recorrente na peça, é importante que se dê atenção a elas. No caso da profecia quanto ao assassino dos herdeiros, ao trocar a letra inicial do nome, de “G” para “C”, para que a prisão de Clarence seja melhor compreendida, Pacino invalida a profecia, pois, na verdade, o “G” não se referia a George, mas a Gloucester, o verdadeiro assassino. Felizmente, ao encenar o diálogo entre Richard e Clarence, quando este é encaminhado à Torre, o texto é recuperado, garantindo a validade do artifício shakespeariano mais importante da peça, pois todas as profecias e maldições se realizam, e elas não são poucas: “G” é o assassino dos herdeiros; Lady Anne, ao casar-se com Richard, é vítima de sua própria maldição; todas as profecias de Queen Margaret, inclusive o peso na consciência de Richard, se realizam; Richmond torna-se rei e Richard morre logo após tê-lo visto, entre outras.

Além de manter-se bastante próximo do enredo da peça na confecção de sua narrativa dramática, Pacino revela-se uma grata surpresa no campo da direção ao espelhar a estrutura narrativa de seu documentário pós-modernista na própria estrutura da peça que traduz, escrita entre 1592 e 1593, sem que isso resulte numa narrativa pouco ágil ou anacrônica. Retomando os dados da Tabela 2, onde



dividimos a narrativa de *Looking for Richard* em cinco atos, podemos perceber que tal divisão não é aleatória, mas reflete a profundidade do diálogo que o diretor mantém entre sua obra e **Richard III**, estabelecendo um rentável intercâmbio entre o drama elisabetano e a linguagem cinematográfica contemporânea. Tal qual a estrutura dramática mais recorrente nas peças shakespearianas, a divisão em cinco atos estabelece o ritmo e as etapas da narrativa dentro dos moldes aristotélicos de “começo, meio e fim” e imprime um crescendo de intensidade dramática.

Assim, o Ato I de *Looking for Richard* corresponde, como na estrutura dramática, à introdução do tema. Nas duas “cenas”, Abertura e The quest(ion), temos a introdução da obra cinematográfica (o início da narrativa documental), o início da incursão ao universo shakespeariano e a exposição da proposta e dos motivos da obra. Tal qual na peça **Richard III**, portanto, Pacino dedica suas cenas fílmicas iniciais à exposição de suas intenções e de seus planos para levá-las a cabo.

No Ato II, composto por cinco cenas, acompanhamos as primeiras ações de Pacino rumo a seus objetivos expressos, bem como suas primeiras interações com os demais personagens. Após apresentar-nos as linhas gerais do enredo de **Richard III**, em II.1 (The play), Pacino introduz a narrativa dramática, mantendo um constante diálogo entre os dois níveis de representação e as duas linguagens narrativas. Entretanto, apesar de já surgirem nessa etapa cenas dramatizadas da peça, elas não são encadeadas de forma a desenrolar linearmente seu enredo, mas são alternadas à medida que se fazem necessárias como “exemplificação” para a narração das ações da peça, feita por Pacino no nível documental. Com isso, o diretor mais uma vez aproxima-se de Richard, apresentando-nos a situação presente (a peça a ser encenada) e quais as atitudes que tomará para chegar aos resultados propostos (as

escolhas tradutórias, dos cenários e dos atores), além de antecipar ao público certas ações, da mesma forma que as já mencionadas profecias e maldições.

Já o Ato III, composto por apenas uma cena, é bastante breve e parece um tanto deslocado e arbitrário no interior da narrativa. Ao interromper o desenrolar das ações de **Richard III**, bem como os questionamentos que constituem o que chamamos de “*making of*” da peça, Pacino quebra o ritmo da narrativa dramática para introduzir a cena “The birthplace of Shakespeare”, aparentemente desconexa. Tal artifício, no entanto, é vital para a realização de sua proposta inicial: falar do todo da obra shakespeariana tomando como ponto de partida (mas não como única referência) a peça **Richard III**. Assim, essa aparente quebra constitui, na verdade, um elo entre essa etapa da narrativa, quando nos preparamos para o mergulho definitivo em **Richard III**, e a etapa inicial, em que Shakespeare, e não Richard, é o tema central. Além disso, após apresentar-nos a estrutura básica, os principais personagens e as dificuldades de transposição da peça para a linguagem cinematográfica, Pacino a recontextualiza no universo shakesperiano e elisabetano, salientando seu maior mérito, sua renovada pertinência e importância no contexto cultural da atualidade tanto como obra literária em si, mas também como parte do produto de exportação e de exploração turística em que o “mito” Shakespeare transformou-se.

O quarto e mais longo ato, constando de nove cenas, volta-se novamente para a narrativa dramática de **Richard III**. Apesar de longo, no entanto, esse ato é uma obra de concisão ao melhor estilo shakespeariano. Intensificando o ritmo de sua montagem paralela, Pacino desenvolve, em apenas cinquenta e seis minutos de filme,

a dramatização de quase toda a peça **Richard III**, ao mesmo tempo em que narra, comenta e contextualiza suas principais cenas, maximizando nossa compreensão.

Por fim, o quinto e último ato apresenta-nos o clímax da narrativa dramática, com a batalha de Bosworth e a inclusão da cena da morte de Richard (ações também desenvolvidas no Ato V da peça), bem como o fechamento da narrativa circular do documentário, retornando ao contexto mais amplo do cânone shakespeariano com as citações de **Hamlet** e **The Tempest**, e também à cômica insatisfação do bardo fictício na platéia do teatro assistindo ao que foi feito de sua obra por esses leitores contemporâneos.

Em linhas gerais, portanto, pode-se dizer que o exercício de dramatização proposto por Pacino oferece-nos não apenas uma leitura inovadora e esclarecedora de **Richard III**, mas constitui também uma obra de arte cinematográfica singular e de grande significação. Além disso, todas as opções tradutórias apresentadas em *Looking for Richard* estão consonantes não apenas com a proposta inicial de Pacino (de usar a peça como introdução a uma visão atual de Shakespeare), mas também com a recepção contemporânea da obra do bardo, em larga medida explorada pelo cinema e caracterizada pela hipervalorização da complexidade psicológica dos personagens de maior destaque, o que denota a preocupação de seus produtores com o papel sócio-cultural da obra de arte inserida na cultura de massa contemporânea.

### 1.3. A narrativa documental:

Se é verdade, como quer Bloom, que *Richard é a sua peça* (1998, p. 64), também parece correto concluir que “Pacino é o seu filme”, ainda que certamente devemos considerar que o Pacino que vemos atuar constitui um personagem criado

pelo ator e diretor para a representação de si mesmo. Seja como Richard, seja como o ator, diretor ou produtor, Pacino constitui a figura central de sua obra fílmica, num dos pontos altos de sua rica carreira cinematográfica.

Certamente, o ator não monopoliza a narrativa, mas não é difícil perceber que esta gira em torno de sua figura com o mesmo grau de dependência com que os personagens menores de **Richard III** orbitam ao redor da forte presença do Duque. É claro que existem, ao longo do documentário, passagens que expressam visões da obra de Shakespeare bastante destoantes daquelas manifestas por Pacino, como no caso do rapaz que diz que Shakespeare *é chato*, ou da entrevistada que procura explicar a importância atual do dramaturgo inglês com base no Tao oriental. Porém, tais manifestações constituem a exceção, servindo apenas como contraponto – em geral ridículo e/ou insustentável – para a leitura de Pacino, a qual é corroborada por vários depoimentos de atores, diretores e acadêmicos de prestígio, assim como por algumas “pessoas comuns” capazes de superar as naturais dificuldades lingüísticas do texto shakespeariano e de atribuir-lhe um papel sócio-cultural bem marcado na contemporaneidade.

Da mesma forma, a cena em que Frederic Kimball demonstra sua revolta em relação à participação de estudiosos de Shakespeare falando “diretamente para a câmera” a fim de esclarecer certos aspectos de sua obra serve de “deixa” para Pacino expor seus nobres princípios: todos os depoimentos são meras opiniões, e tanto os acadêmicos quanto os atores têm o direito de expressá-las.

É claro que, apesar dessa postura bastante democrática, a narrativa documental de Pacino deixa transparecer sua linha de condução: a apaixonada visão do ator e diretor quanto à peça **Richard III** e quanto ao todo da obra shakespeariana.

Assim, a aparente abertura de *Looking for Richard*, procurando dar ênfase ao caráter coletivo da criação cinematográfica, e as diversas inclusões de entrevistas e depoimentos levam-nos a crer, em um primeiro momento, que a obra de Pacino constitui uma colcha de retalhos cinematográfica, e que o papel do diretor se restringe a costurar um retalho ao outro, não atentando para as cores e padrões de cada um, mas colocando-os indiscriminadamente lado a lado para que nós, o público, possamos apreciá-los tanto em sua individualidade quanto como partes integrantes de um todo coeso e coerente por si só.

Na verdade, a imagem da colcha de retalhos não é de todo má, mas é preciso que se atente para as escolhas artísticas, estéticas ou mesmo ideológicas que subjazem sua confecção. Na condição de idealizador, diretor, co-produtor e ator principal de *Looking for Richard*, Pacino é o responsável pela escolha de cada um dos retalhos que compõem sua obra; da mesma forma, é nitidamente seu “gosto” que define a composição final da colcha, determinando as cores predominantes – tons escuros para o drama e pastel para o documentário – bem como o ritmo da alternância dos padrões e matizes.

Tal conduta “centralizadora”, aliás, foi a razão de algumas críticas feitas a *Looking for Richard* e a seu idealizador, como aquelas expressas por Richard Corliss em sua reportagem sobre a “nova onda do cinema shakespeariano”:

*Enquanto Pacino disputa o texto com outros companheiros de busca, como Alec Baldwin e Winona Ryder, acabamos por ter uma sensação mais clara do ator do que do autor. Vamos em busca de Richard e encontramos Al. (1996, p.67; minha tradução).*

Até certo ponto, a crítica de Corliss é procedente, até porque chegar-se a conclusões quanto a Pacino e seu talento talvez seja tarefa bem menos complexa do

que ter o mesmo grau de intimidade com Shakespeare e sua obra, algo que apenas poucos e notáveis estudiosos lograram concretizar nesses quatrocentos anos de estudos shakespearianos.

Entretanto, é preciso que se coloque, mais uma vez, que, por mais egocêntrica e autopromocional que possa parecer, a obra de Pacino apresenta uma coerência inegável, pois, ainda na abertura, apresenta as propostas e intenções de seu realizador: *comunicar a outras pessoas como **me sinto** em relação a Shakespeare*. Além disso, as intenções de Pacino denotam o reconhecimento das limitações do discurso em relação aos critérios de veracidade e objetividade, já que o ator limita-se a tentar passar-nos sua compreensão particular da obra shakespeariana sem almejar consensos ou temer a discordância e tampouco sem deslizar no ideal democrático (mas um tanto utópico) da obra de arte verdadeiramente coletiva<sup>8</sup>. Mesmo assim, Corliss parece não reconhecer tais méritos do diretor estreante, apesar de citar, em sua mesma matéria, a seguinte declaração, atribuída a Pacino:

*Eu não gosto da palavra ensinar usada em relação a isso [o projeto do filme] porque não sou um professor [...] mas esperamos guiar o público para dentro disso sem que eles sequer saibam como chegaram lá. (ibid.)*

Ainda que o objetivo do filme não seja o de “ensinar”, não lhe falta didatismo para tal. Valendo-se de uma linguagem coloquial e abrangendo temas que vão desde e a métrica da poesia shakespeariana até a escolha de atores para a encenação de **Richard III**, *Looking for Richard* é um raro caso de unanimidade, capaz de agradar

---

<sup>8</sup> Certamente que, sendo uma arte de criação bastante complexa, o texto fílmico é influenciado por muitas das diversas vozes que participam de sua confecção, desde técnicos até os atores. Entretanto, como já foi mencionado, *Looking for Richard* deixa claro, desde o início, quem é o condutor de sua narrativa (Pacino), assim como nos filmes que se convencionou chamar “filmes de autor”, numa clara alusão à preponderância das opiniões e/ou ideologia do diretor sobre as dos demais participantes da empreitada cinematográfica.

aos mais sisudos acadêmicos com a mesma intensidade que agrada a estudantes que, antes dele, tinham sérias reservas em relação a Shakespeare. O sucesso do filme junto à elite intelectual acadêmica pode ser explicado por dois motivos básicos, a correção e pertinência das informações veiculadas (e também o prestígio de quem as veicula, como Sir John Gielgud e Peter Brook, entre outros) e sua inegável competência em levar a cabo o sonho maior do mundo acadêmico: atrair a atenção e o interesse da sociedade para seus mais caros temas.

Satisfazer tal público, no entanto, não chega a ser um grande feito de Pacino, já que falar de Shakespeare com paixão, entusiasmo e acuidade praticamente garantem esse sucesso. Por incrível que pareça, o público mais exigente para uma produção nesses moldes vem a ser o grande público das megaproduções hollywoodianas, acostumado com e afeito a enredos fantásticos e um tanto óbvios, doses massivas de violência e efeitos especiais e uma superficialidade psicológica dos personagens que beira o maniqueísmo, mas que, infelizmente, dita as regras (e os lucros) do milionário mercado cinematográfico.

Mesmo sem lançar mão desses subterfúgios, digamos, pouco artísticos e muito comerciais, no entanto, Pacino consegue atrair e prender a atenção do público leigo para o bardo inglês, tirando-o das altas e empoeiradas prateleiras do cânone literário para reforçar seu forte apelo popular. Certamente que o mérito não é exclusivamente do ator e diretor norte-americano, mas do próprio Shakespeare, cuja obra encerra essa eterna e incomparável atualidade, a despeito de quaisquer dificuldades que sua linguagem possa apresentar aos leitores contemporâneos.

Além disso, ao reconhecer as dificuldades impostas pela obra shakespeariana ao público contemporâneo (em especial o norte-americano), tomando-as não apenas

como relevantes, mas como o próprio ponto de partida para sua incursão ao universo do dramaturgo, Pacino estabelece uma relação de cumplicidade e igualdade, dispondo-se a auxiliar na superação de tais entraves sem a atitude arrogante de superioridade intelectual que normalmente permeia tais iniciativas. Em vez de utilizar seu filme como meio de impor sua leitura de Shakespeare, Pacino cria um personagem de si próprio, adotando, em cena, a postura inquisidora que deseja que seu público “não iniciado” assuma, recorrendo a outros amantes da obra do dramaturgo para explicar, de forma clara e acessível, “mistérios” como pentâmetro jâmbico e o contexto histórico da peça **Richard III**.

Por fim, Pacino termina por cativar definitivamente sua eclética platéia ao incluir nesse sentimento de cumplicidade intelectual todo o “*star system*” norte-americano, despindo-o de seu *glamour* e inacessibilidade usuais ao afirmar e enfatizar sua própria insegurança e intimidação frente à obra de Shakespeare. Ao desmitificar aqueles cujas imagens constituem um dos mais abundantes e rentáveis produtos comercializados pela sociedade pós-moderna, Pacino faz uso de uma estratégia de *marketing* desse mesmo mercado: a ilusória aproximação entre os “mortais” e suas invejadas “estrelas”, reconfortando-nos com a confissão de que eles mesmos, tão ricos e belos, compartilham conosco esse pequeno complexo de inferioridade intelectual.

Interessante salientar que, a fim de estabelecer esse forte vínculo com seu público, Pacino mais uma vez recorre às oscilações no tom narrativo, agora, no entanto, mesclando a aparente objetividade do documentário com a profunda subjetividade do chamado cinema de autor. Ao estabelecer tais oscilações como parte de sua poética, no entanto, o diretor insere, em sua obra de arte cinematográfica



abertamente voltada para o mercado cultural de massa, um dos mais controversos temas das discussões teóricas da atualidade: a falácia da objetividade discursiva.

Apesar dos grandes progressos das pesquisas em cinema, em especial daquelas que se valem da semiótica para identificar e destrinchar as particularidades dessa (ainda) nova linguagem, ainda hoje, em plena efervescência da pós-modernidade, a impressão de realidade da imagem fotográfica constitui um percalço para a caracterização do cinema como arte. Embora os esforços dos estudiosos da pós-modernidade tenham tido o grande mérito de instaurar uma constante desconfiança em relação às narrativas e instituições que se propõem como “permanentes” e/ou inquestionáveis ao apontarem para a transiência do discurso (e a imagem empregada com fins comunicativos não deixa de ser discurso), pondo por terra até mesmo a aparente imparcialidade da linguagem científica, o reconhecimento de que tal característica é também compartilhada pela linguagem cinematográfica ainda não é tão amplamente reconhecido pelo público “consumidor” de cinema.

Parte em função de nossa dificuldade perene em aceitar a imagem visual como mera representação da realidade, e não como uma realidade autônoma e imparcial, parte, talvez, em função de ter-se a indústria cinematográfica consagrado como arte de massas, preferencialmente voltada para o entretenimento e para públicos em busca de estímulos mais físicos do que propriamente intelectuais, o fato é que o caráter ficcional do cinema só é reconhecido de imediato quando manifesto em outros elementos que não a imagem visual. Não é à toa, portanto, que os cautelosos produtores de cinema norte-americanos preocupam-se sempre em salientar o caráter ficcional de filmes baseados em fatos reais, já que, na terra das indenizações milionárias, processos judiciais por calúnia e/ou difamação podem até

mesmo inviabilizar a produção de um filme. Note-se, no entanto, que tal zelo preventivo não costuma circundar a publicação de obras literárias auto-intituladas biográficas e não autorizadas. Embora possam gerar muita polêmica, tais publicações parecem ter um impacto bem menos profundo do que os filmes que seguem a mesma linha temática, possivelmente em virtude de o público literário ser bem mais exíguo do que o cinematográfico, mas, talvez, também pelo fato de o discurso verbal escrito não dar margem a uma impressão de realidade tão marcante e difícil de ser apagada.

Certamente não estamos afirmando que o público de cinema atual comporte-se, em uma sala de projeção, da mesma forma que aquele que punha-se a correr ao ver uma locomotiva “aproximar-se” na tela de um cinemascópio. Temos consciência da ficcionalidade do filme, até porque a recorrência de atores em diferentes papéis e mesmo a natureza “fantástica” de alguns enredos quase que inviabilizam qualquer identificação com a realidade circundante. Isso sem falar, é claro, no grande mercado que gira em torno do *star system* e que se dedica a esmiuçar bastidores e a privacidade dos envolvidos em dar vida aos filmes, trazendo à tona e enfatizando o caráter ficcional dos mesmos.

Apesar disso tudo, as reações do grande público aos estímulos cinematográficos ocorrem, ainda, basicamente no nível inconsciente, a ponto mesmo de atores terem certos receios em relação à representação de determinados personagens, pois as reações do público frente a um personagem podem levar a um desconfortável ou até mesmo perigoso processo de fusão de identidades e rotulação do ator<sup>9</sup>. Além disso, os avanços na criação de novas técnicas de sonorização, de

---

<sup>9</sup> Tal processo não vitima apenas atores cinematográficos, mas também os televisivos. Recentemente, a atriz brasileira Débora Secco declarou-se receosa em sair de casa após ter sido agredida na rua, a “bolsadas”, por uma senhora revoltada com as maldades de sua personagem na novela *Laços de Família*.

edição, filmagem e mesmo de projeção dos filmes, tais como a introdução do som e imagem digitais, só fazem agravar esse verdadeiro bombardeio aos sentidos, praticamente inviabilizando o raciocínio reconfortante que nos diz que a aparição surpreendente de um terrível monstro “é apenas ficção”.

Se isso se aplica até mesmo às mais disparatadas ficções, com enredos beirando o absurdo, que dizer do documentário? Representante máximo do realismo no cinema, o documentário é freqüentemente tomado, como infere o próprio nome, como documento da realidade em que não há espaço para subjetividades. Assim como acontecia com os discursos crítico e científico de até recentemente, atribui-se ao documentário um grau de veracidade desmedido, como se o objeto de representação se impusesse ao autor, e não fosse subjetivamente selecionado, determinando, também, a forma de sua representação, ou melhor, de sua documentação.

Como salienta Gerald Mast (1982), poucas vezes nos apercebemos que, tal qual no campo da criação ficcional, a produção de um documentário envolve escolhas artísticas e/ou ideológicas bastante pessoais que, por si só, já inviabilizam a identificação de tal obra como uma “representação fiel da realidade”. Quando muito, o documentário pode ser tomado como representação fiel de uma interpretação particular de dada realidade, conceito que também pode se aplicar à ficção. Para exemplificar essa argumentação, Mast salienta as opções bastante subjetivas feitas por Robert Flaherty quando da criação de seu documentário clássico:

*Nanook of the North (1922) pode ser visto como um documento interessante e informativo sobre o modo como um esquimó sobrevive nas regiões geladas e/ou os modos como as condições físicas da existência humana determinam de que maneira a vida pode ser vivida. Mas o filme faz outras escolhas que são escolhas claramente artísticas e pessoais do autor do filme, as*

*quais refletem seus próprios valores e não aqueles da realidade que estava filmando. Por que, por exemplo, Flaherty escolhe Nanook e não outro esquimó qualquer? (Nanook é, de fato, um exemplo perfeito de um estilo de vida; um esquimó menos competente que Nanook nesse mundo gelado poderia ter produzido um documento muito diferente daquele mundo?). Por que Flaherty inicia seu filme na primavera – quente, fértil, vibrante – e o termina nas profundezas de uma tempestade de inverno? (Se a estrutura tivesse sido invertida, isso não sugeriria uma visão mais esperançosa da continuidade da vida em vez da inevitável vitória da paisagem gelada?). (op. cit., p. 294-5; minha tradução)*

Apesar das colocações de Mast, os próprios estudiosos de cinema ainda classificam os documentários dentre os “filmes não-ficcionais”, contribuindo para aumentar consideravelmente essa impressão de imparcialidade da linguagem documental. É claro que não estamos aqui questionando o caráter documental do documentário. Apenas salientamos que, em uma época em que até mesmo a possibilidade da representação é posta em xeque com o questionamento das novas relações entre significantes e significados, acreditar que o documentário possa constituir um retrato fiel e imparcial *da* verdade é uma postura no mínimo utópica e anacrônica.

Assim, valendo-se dessa impressão de realidade da linguagem documental e da invisibilidade do narrador cinematográfico, cujo ponto de vista é tomado como natural e não cultural e ideologicamente marcado, em um constante contraponto com passagens claramente autorais, onde a poética do diretor é explicitada, Pacino traz a público a precariedade da crença na objetividade documental, explorando largamente as possibilidades metalingüísticas da linguagem cinematográfica.

Não bastasse isso, o filme de Pacino mantém com seu público um diálogo incomum, levando-nos a crer em uma participação efetiva nas discussões intrínsecas

à criação da própria obra a que assistimos, e levando para o cinema o tão em voga ideal da interatividade. Para tanto, o diretor joga, novamente, com nossa apreensão parcial dos diversos níveis da linguagem cinematográfica, assumindo um papel de personagem-narrador que contribui para maximizar a invisibilidade do narrador-câmera. Com isso, Pacino acresce suas passagens documentais de um pouco mais dessa “falsa objetividade” ao mesmo tempo em que reforça o tom autoral das passagens de narração propriamente dita.

#### 1.4. Recursos técnicos da poética de Pacino:

Abordando diversos aspectos da vida e obra de Shakespeare, *Looking for Richard* não constitui apenas uma colcha de retalhos temática, mas também lingüística. É bem verdade que, sendo a linguagem cinematográfica plural e complexa por definição e ainda muito recente, determinar em que medida a obra de Pacino apenas explora suas possibilidades expressivas e significativas ou se realmente introduz novos elementos a ela não é uma tarefa simples de ser executada.

Sendo um texto, *Looking for Richard* constitui, também, um discurso, uma mensagem dentro de um ato de comunicação. Ao aplicarmos o já clássico, mas nem por isso menos pertinente, modelo de Roman Jakobson para as funções da linguagem na comunicação<sup>10</sup>, podemos perceber que a obra de Pacino estabelece uma comunicação incomum, já que, em vez de priorizar um dos elementos do ato comunicativo, estabelecendo sua função predominante, procura enfatizar simultaneamente e de forma harmônica o remetente, o contexto, a mensagem e o

---

<sup>10</sup> Segundo Jakobson, todo ato de comunicação verbal é constituído por seis elementos: remetente, mensagem, destinatário, contexto, contato e código. A cada um desses elementos, corresponde uma função da linguagem, a saber: emotiva, poética, conativa, referencial, fática e metalingüística, respectivamente (Jakobson, 1959, p. 118-162).

código. Com isso, *Looking for Richard* apresenta quatro, e não apenas uma, funções lingüísticas principais: a emotiva, a referencial, a poética e a metalingüística, respectivamente.

Note-se, no entanto, que, se Jakobson já antecipava a coexistência de diversas funções num mesmo ato comunicativo verbal, através de uma hierarquia que define a própria natureza do discurso, a comunicação cinematográfica apresenta complexidade redobrada, já que a significação do discurso fílmico só é alcançada através da harmonização de diversas linguagens. Assim, na obra de Pacino, a função emotiva manifesta-se tanto através da linguagem visual, nas expressões físicas de Pacino e dos demais atores, quanto pela linguagem verbal, tanto nas falas dos personagens do drama quanto daqueles do documentário.

Graças à pluralidade da linguagem cinematográfica, no entanto, em várias passagens temos uma sobreposição de duas funções principais. Tal é o caso, por exemplo, das cenas em que a narração verbal dá conta dos dados verificáveis que constituem o contexto da mensagem (como nas discussões acerca da obra shakespeariana, entrevistas e depoimentos), caracterizando a função referencial, ao mesmo tempo em que a fotografia fílmica capta as reações emocionais dos participantes do ato comunicativo (função emotiva).

Por fim, as funções poética e metalingüística manifestam-se em freqüente associação. Em virtude da dupla estruturação narrativa do filme, onde duas mensagens são emitidas de forma paralela (o drama e o documentário), a função poética ganha ainda maior importância, o que garante o indiscutível caráter artístico do filme. Entretanto, a impossibilidade de dissociação entre forma e conteúdo, tanto na literatura quanto no cinema, faz com que, ao enfatizar a(s) mensagem(ns), Pacino

ênfate, também, o(s) código(s), revelando esse forte pendor metalingüístico que permeia sua obra.

Ainda segundo Jakobson, a predominância de uma ou mais funções em um ato comunicativo não invalida ou suplanta as demais. Nesse sentido, chamamos a atenção para a singular função fática da obra de Pacino, manifesta na atitude do emissor (autor do texto cinematográfico) de testar constantemente a intensidade do contato estabelecido com seu receptor. Ainda que não haja contato real algum entre remetente e destinatário além da própria mensagem, o destinatário é projetado no texto, suas prováveis reações sendo previstas e orientando a continuidade da comunicação. Tal função manifesta-se claramente no filme, por exemplo, na cena em que Pacino, ao encenar a abertura de **Richard III** para um grupo de estudantes, percebe que não consegue manter uma comunicação efetiva por falta de conhecimento compartilhado, o que ele soluciona com a inclusão da explanação acerca do contexto histórico da peça por parte de um estudioso. Certamente que, ao procurar manter os níveis de interação entre sua obra e o público, o cineasta vale-se, também, da metalinguagem (alterando o código para facilitar a compreensão) e da função referencial, fornecendo dados quanto ao contexto da obra para maximizar a interação.

Apesar de seu caráter secundário, a presença da função fática associada à abrangente metalinguagem de *Looking for Richard* denota a constante preocupação de Pacino para com as condições e a intensidade da recepção da obra de arte, estabelecendo, de imediato, um posicionamento teórico diametralmente oposto ao de Walter Benjamin, segundo o qual:

*Para o conhecimento de uma forma artística ou de uma obra de arte não se revela de maneira alguma frutífero tomar em*

*consideração aqueles a quem ela se dirige! Assim é, não só porque qualquer relação [sic] com determinado público ou com os seus representantes significa um desvio desnecessário, mas também porque o próprio conceito ou noção de um público “ideal” prejudica todas as discussões teóricas sobre a arte, pois estas devem apenas aceitar e ter como pressuposto a existência e a essência do humano. [...] Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura se limita em termos do seu possível espectador, nenhuma sinfonia se reduz àquilo que seu auditório consegue ouvir. (1979, p. 38)*

Por outro lado, sua obra estabelece um segundo vínculo com a literatura através dos postulados da Estética da Recepção, em especial as colocações de Wolfgang Iser em relação ao conceito de interação obra-leitor. Para Iser, assim como para Pacino, o *texto propõe ou instrui, e o leitor o dispõe ou constrói* (apud Vieira, 1996, p. 117). No caso de *Looking for Richard*, no entanto, a dupla estrutura narrativa (documental e dramática) resulta em uma divisão da informação textual em dois níveis distintos. Em um nível, temos a informação referente ao texto filmico em si, à sua condição artística e a seus elementos estruturais e estéticos. Em outro, em função do caráter (in)formativo da narrativa documental, temos a informação referente ao texto que serve de tema para a obra cinematográfica, o texto shakespeariano, cujos elementos são explicitados de forma a conferir ao filme um caráter intermediário na recepção da obra do bardo por parte do público contemporâneo.

A fim de intermediar a interação entre a obra shakespeariana e o público atual, no entanto, Pacino parte de um efeito desejado para sua obra, aproximando-se das teorizações de Edgar Allan Poe<sup>11</sup>, para definir seu “espectador ideal”. Sendo o

---

<sup>11</sup>Ainda que a Teoria do Efeito, de Edgar Allan Poe, tenha sido formulada com base no conto literário, acreditamos que seus pressupostos básicos podem, também, lançar luz sobre aspectos de narrativas não verbais. Segundo o contista, a criação do conto deve ser orientada por e para um dado efeito final sobre o leitor, toda a narrativa devendo ser condensada e estruturada em função deste. Para Poe, o efeito do conto por excelência deveria ser o de surpresa ou choque; embora bem menos impactante, no entanto, o efeito final de *Looking for Richard* (expresso na própria introdução do filme) orienta toda a construção narrativa.



efeito final desejado claramente identificado com sentimentos de descoberta, revelação e iluminação, Pacino volta-se, então, preferencialmente para platéias que pouco ou nada conhecem de seu tema (Shakespeare). Assim, a determinação de um espectador ideal decorre da identificação dos leitores menos ideais possíveis, minimamente identificados com a obra de Shakespeare. Em função disso, seu documentário sobre um dos mais elitizados e complexos tópicos dos estudos literários e culturais estabelece uma ponte entre dois mundos outrora bem marcados e distanciados, inserindo-se voluntariamente na chamada cultura de massa, sem, no entanto, perder a acuidade, objetividade e o olhar crítico característicos das investigações do meio acadêmico.

É importante salientar, no entanto, que essa “saturação” significativa não resulta numa narrativa pesada, lenta e de difícil compreensão. Ao contrário, a obra de Pacino é de fácil assimilação em função não apenas do diálogo que estabelece com seu público, mas também graças ao seu tom despojado e aparentemente desprezioso de “obra improvisada”. É bem verdade que, devido à inexistência de um roteiro (texto escrito que orienta a criação da narrativa fílmica) e da inclusão, no próprio filme, de diversas passagens em que as opções criativas, seus erros e acertos são discutidos, o resultado é de uma aparente improvisação. Com isso, temos a impressão de que a composição final do enredo do filme corresponde à exata seqüência de suas tomadas, as cenas sendo filmadas à medida que são pensadas ou se fazem necessárias.

Entretanto, ainda que a improvisação tenha sido a conduta inicial na criação de *Looking for Richard*, como nas discussões com os co-produtores ou nas tratativas iniciais de como abordar Shakespeare, não podemos deixar de observar quão

meticulosamente preparadas e desenvolvidas são todas as etapas da narrativa dramática (muitas fases dessa preparação são, inclusive, incluídas no documentário, como os ensaios da cena inicial da peça). Além disso, a alternância de cenas, algumas documentais, outras dramáticas, e muitas vezes a antecipação ou repetição de algumas delas, denotam o planejamento criterioso de uma montagem paralela que, mesmo oscilando entre duas narrativas originalmente dissociadas, estabelece um tecido narrativo coeso e fluido.

A montagem, aliás, parece mesmo ser o elemento mais significativo de *Looking for Richard*, já que estabelece os vínculos e as oscilações entre as duas narrativas, bem como a alternância dos ritmos da narrativa fílmica. Ora contraindo, ora dilatando o tempo da narrativa, Pacino brinca de misturar, em sua obra, presente, passado e futuro, tornando seu desenrolar imprevisível mas altamente significativo, chave para a interação com seu “leitor”, segundo Iser. Como coloca Gérard Betton:

*De fato, no universo fílmico, é raro que o tempo seja respeitado. Há quase sempre elipses e concentrações temporais (supressão das partes inúteis e dos tempos fracos da ação). Uma narração resumida, servindo-se de algumas tomadas marcantes – em número reduzido – provoca freqüentemente um maior impacto sobre o espectador. É possível traduzir então, com o máximo de intensidade, emoções e sentimentos violentos e inesperados. O plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retomá-la posteriormente, é largamente utilizado para contrair o tempo, para reforçar a intensidade das idéias, evitando assim o supérfluo, e também para dar a entender algo que seja necessário exprimi-lo diretamente. (1987, p.25)*

Uma vez que tal artifício de manipular o tempo por meio de elipses e contrações constitui a regra, e não a exceção, no âmbito da criação cinematográfica, sua ocorrência torna-se pouco informativa, passando praticamente despercebida no desenrolar da ação fílmica. Entretanto, ao empregá-lo à exaustão e aplicá-lo a uma peça de grande densidade dramática e extensão, Pacino empresta-lhe nova (e maior)

significação. Assim, o fato de que quase todas as cenas principais de **Richard III** apresentam-se condensadas em um único “ato” do filme (Ato IV; cf. Tabela 2) apresenta uma dupla significação: por um lado, enfatiza o caráter secundário e mesmo subsidiário da narrativa dramática dentro da estrutura fílmica; por outro, eleva consideravelmente os níveis de tensão da narrativa, estabelecendo, através do constante diálogo com a narrativa documental, um interessante jogo de tensão e distensão.

Essa mesma oscilação nos níveis de tensão ao longo da narrativa fílmica é também garantida pela iluminação de efeito empregada. As cenas correspondentes à narrativa dramática, em especial as que mostram Richard conspirando, são marcadas por uma iluminação fraca e direcionada, o que torna o ambiente ainda mais opressivo e psicologicamente carregado. Muito embora quase todas as cenas de tal narrativa desenvolvam-se em ambientes fechados, o que converge para essa tensão, até mesmo as cenas externas apresentam níveis incomuns dessa “escuridão” opressiva. Os exemplos mais fortes desse recurso talvez sejam as cenas do encontro de Richard e Lady Anne e da aceitação do trono por parte de Richard. Originalmente descritas como cenas externas (muito embora esse “externo” fosse, também, o palco), ambas são filmadas em ambientes fechados onde a pouca iluminação, as sombras e as vestes pretas dos atores (sem falar na presença do corpo do rei morto, no caso da primeira) somam-se ao diálogo dos personagens para conferir grande tensão à narrativa.

Já na cena da batalha de Bosworth, filmada em campo aberto, a opção de Pacino por criar tomadas sombrias e pesadas não apenas contribui para manter o nível de tensão alto na cena clímax da narrativa dramática, mas também aponta para os diversos recursos que podem ser empregados na criação cinematográfica com

vistas a manter um certo efeito presente na obra literária. Ao filmar a cena da morte de Richard sob um céu carregado e acinzentado, Pacino traduz em fotografia a seguinte passagem da peça (não apresentada no filme):

*King Richard. ...Tell the clock there. Give me a calendar.  
Who saw the sun to-day?  
Ratcliffe. Not I, my lord.  
King Richard. Then he disdain to shine; for by the book  
He should have braved the east an hour ago:  
A black day will it be to somebody.  
Ratcliffe!  
Ratcliffe. My lord?  
King Richard. The sun will not be seen to-day;  
The sky doth frown and lour upon our army.  
I would these dewy tears were from the ground.  
Not shine to-day! Why, what is that to me  
More than to Richmond? for the selfsame heaven  
That frowns on me looks sadly upon him. (Richard III,  
V.3.276)*

Além desse, Pacino acrescenta à cena um outro recurso que denota tanto a complexidade do processo tradutório intersemiótico quanto a riqueza estética da linguagem cinematográfica: a fotografia de coloração avermelhada e de contornos pouco nítidos, salientando o tom sangrento e a confusão visual compatível com a violência e o aspecto geral que certamente se verificava nas cruéis e desumanas batalhas medievais. Após a queda de Richard do cavalo, no entanto, quando sua derrota torna-se iminente, a cena volta a “abrir-se”, para terminar clara quando Richard é morto, caindo sob uma vegetação de um verde bastante intenso e alegre.

Contrastando com o tom lúgubre da narrativa dramática, entretanto, podemos observar a clareza, nitidez e leveza da fotografia na narrativa documental, enfatizando o entusiasmo e alegria expressos por Pacino em relação a seu projeto. Mesmo nas tomadas em ambientes fechados, a iluminação é abundante ou no mínimo direta, conferindo contornos nítidos aos objetos e pessoas e contribuindo

para salientar a atmosfera leve e otimista da narrativa. O contraste entre a fotografia das duas narrativas fica mais evidente na cena do documentário em que Pacino e seus colaboradores procuram por um cenário para o assassinato de Clarence (filme, IV.3). A primeira sugestão de Kimball é recusada por ser a céu aberto, o que, além de acarretar as dificuldades específicas de tomadas externas, impediria o mesmo grau de escurecimento utilizado nas demais cenas da narrativa dramática. Mas é a segunda opção, a torre do sino de uma igreja, que deixa claro o tratamento meticuloso dado à iluminação das cenas. Ao nos depararmos, pela primeira vez, com o cenário escolhido, com sua luz alaranjada e indireta, seus tijolos à vista, o que vemos é um local lindo. Essa impressão, no entanto, é logo desfeita na dramatização da cena do assassinato, onde as sombras confundem-se com os próprios assassinos, vestidos de preto, conferindo ao local uma atmosfera opressiva e ameaçadora e realçando ainda mais a brancura da camisa de Clarence, contribuindo para sua caracterização como “pobre menino ingênuo”.

Por fim, outro recurso técnico empregado de forma bastante expressiva em *Looking for Richard* é a tomada em *close up*, ou simplesmente *close*. Como já foi salientado, no entanto, esse recurso não chega a constituir uma inovação dentro da tradição do cinema shakespeariano, visto que é o meio de “psicologização” das narrativas mais largamente empregado. Ao utilizá-lo, portanto, Pacino consegue manter a natureza do texto original, no qual Richard revela à platéia seus planos e sentimentos constantemente, como salienta o ator Kevin Kline, ao mesmo tempo em que dialoga com essa mais recente percepção aprofundada da complexidade psicológica dos personagens shakespearianos, em grande parte vinculada ao cinema.

Note-se, no entanto, que a recorrência dos *closes* não se restringe à narrativa dramática, mas também se verifica na documental. Porém, se na dramatização da peça, tal recurso acarreta maior profundidade psicológica aos personagens (em especial a Richard) e um aumento considerável nos níveis de tensão, no documentário ele tem o papel de estreitar os laços entre os personagens e o espectador. Ao empregá-lo, portanto, Pacino enfatiza o caráter comunicativo de *Looking for Richard*, valendo-se da transparência do narrador-câmera do cinema para, de certa forma, contribuir para desencadear esse sentimento de cumplicidade que experimentamos ao acompanharmos sua busca.

Com tudo isso, parece correto afirmar que *Looking for Richard* constitui uma obra-elo no cinema contemporâneo. Mesclando recursos técnicos de avançada tecnologia, montagem paralela de grande significação e até mesmo legendas que ajudam a marcar as fases da narrativa, a poética de Pacino estabelece um elo entre a produção cinematográfica atual e os primórdios do cinema. Da mesma forma, sua obra propõe uma visão inovadora da obra shakespeariana sem perder de vista sua tradição não apenas dentro da própria indústria cinematográfica, mas também dentro dos estudos literários. E, por fim, tem o inegável mérito de manter um diálogo rico, inovador e revelador entre o mundo do saber acadêmico e a mais massificada forma de produção artística contemporânea.

Tais elementos seriam, por si só, suficientes para garantir o caráter pós-modernista da obra de Pacino, já que revisão do passado e de cânones, bem como valorização da cultura de massa, figuram entre as características mais patentes desse abrangente movimento sócio-cultural contemporâneo. Entretanto, sendo a questão da pós-modernidade complexa e polêmica por natureza, e acreditando na classificação

de *Looking for Richard* como um seu representante, tornaremos a discutir tais aspectos de forma mais aprofundada no terceiro capítulo, quando já teremos subsídios suficientes para incluir *Shakespeare in Love* nessa mesma discussão.

## 2. SHAKESPEARE IN LOVE: O MITO REVISITADO

### 2.1. Shakespeare: literatura e mito.

Se um dos empecilhos da abordagem de *Looking for Richard* reside na impossibilidade de classificá-lo a partir das categorias tradicionais do cinema ocidental, essa dificuldade não se verifica com *Shakespeare in Love*. Perfeitamente enquadrado dentro do que se convencionou chamar de “comédia romântica”, esse filme dirigido por John Madden em 1998 constitui, assim como a obra de Al Pacino anteriormente analisada, um verdadeiro prodígio de aceitação e crítica, agradando com igual intensidade aos seletos conhecedores da vida e obra de Shakespeare, bem como aos mais massificados públicos do cinema hollywoodiano, o que lhe garantiu nada menos do que sete prêmios “Oscar”.

Entretanto, a pertinência do rótulo “comédia romântica”, em tempos em que o enquadramento em categorias é tido como redutor, não deve ser vista como demérito dessa obra originalíssima. Idealizado a partir de uma simples mas instigante pergunta de um estudante recém introduzido ao universo shakesperiano<sup>12</sup>, o enredo de

---

<sup>12</sup> Segundo Marc Norman, co-roteirista do filme, a idéia inicial do roteiro partiu de seu filho que, ao estudar **Romeo and Juliet**, levantou a possibilidade de que Shakespeare estivesse, ao escrever a peça, tão avassaladoramente apaixonado quanto seu personagem trágico.



*Shakespeare in Love* parece pautar-se pelos mesmos princípios que Mr. Henslowe, personagem interpretado por Geoffrey Rush nessa impagável trama, garante ser a fórmula para o sucesso das comédias elisabetanas: identidades trocadas, amor e uma cena com um cachorro. Embora nem Shakespeare nem seus “seguidores” aqui mencionados jamais tenham se limitado a seguir essa ou quaisquer outras “fórmulas”, a presença de tais elementos no roteiro de *Shakespeare in Love* estabelece, a um só tempo, um diálogo intertextual com as comédias elisabetanas e uma larga aceitação por parte do público de cinema pós-modernista, salientando a validade atual dos subterfúgios narrativos mais populares e esteticamente pouco sofisticados empregados por Shakespeare há mais de quatro séculos.

Eminentemente voltado para o mais puro entretenimento, *Shakespeare in Love* constitui uma dessas raras obras cinematográficas que conciliam grande valor artístico e cultural com sucesso de bilheteria. Interessante ressaltar, no entanto, que, diferentemente de muitos “enlatados” do cinema hollywoodiano contemporâneo, o êxito comercial do filme deriva diretamente de sua riqueza e originalidade narrativas, perfeitamente adequadas ao entretenimento dos grandes públicos ocidentais, já que, ainda que precedido por uma grande campanha de *marketing*, não traz em seu elenco astros de “primeira grandeza” do *star system* americano, nem conta com a direção de algum nome consagrado. Pelo contrário, *Shakespeare in Love* fez a fama de seus criadores e intérpretes, que o diga Gwyneth Paltrow, consagrada por sua atuação como Viola De Lesseps, e, hoje, uma jovem e prestigiada atriz.

No entanto, certas correntes da crítica cinematográfica contemporânea procuraram explicações mais profundas e sofisticadas para o sucesso dessa obra, imediatamente identificando-o como resultante da participação do renomado

dramaturgo Tom Stoppard<sup>13</sup> na confecção do roteiro. Sem dúvida, para o conhecedor da obra de Stoppard, sua cômica e sempre inteligente influência é notória, mas o próprio dramaturgo reconhece que sua participação direta foi bastante restrita. Embora certos toques geniais tenham saído de sua mente brilhante, como a caneca “lembrança de Stratford-upon-Avon” na prateleira de Will Shakespeare, seu papel foi basicamente o de dar um certo acabamento à estrutura e linguagem básicas do roteiro, as quais foram determinadas por Marc Norman, roteirista hollywoodiano dono de um currículo modesto.

Feita essa pequena ressalva acerca de “direitos autorais”, no entanto, a primazia da autoria de Norman não diminui a influência de Stoppard, já que podemos perceber um claro intertexto entre *Shakespeare in Love* e as peças **Rosencrantz and Guildenstern are Dead** (1986), também transformada em filme em 1990, e **Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth** (1980). Certamente que tal diálogo não se explica, necessariamente, pela interferência direta de Stoppard na roteirização do filme, mas talvez pela profunda e quase inevitável influência que suas peças “shakespearianas” causaram na recepção contemporânea de Shakespeare ao abordarem a obra do bardo imortal a partir de novos e inusitados ângulos, pontos de vista e contextos.

Talvez o maior mérito de *Shakespeare in Love* seja a simplicidade descomprometida com que propõe uma divertida mas verossímil relação entre a pouco conhecida biografia de William Shakespeare e sua muito estudada produção dramática, adicionando o toque romântico da inspiração pela musa, recorrente nos

---

<sup>13</sup>Além de seu prestígio como dramaturgo, Stoppard é também aclamado no meio cinematográfico, tendo escrito vários roteiros, dentre os quais destacam-se *The Human Factor* (dir. Otto Preminger, 1980), *Empire of the Sun* (dir. Steven Spielberg, 1987) e *The Russia House* (dir. Fred Schepisi, 1990), todos adaptados a partir dos romances homônimos de Graham Greene, J.G. Ballard e John Le Carré, respectivamente.

sonetos do bardo, não apenas ao teatro shakespeariano, mas a toda a mitologia que se criou em torno do autor. Basicamente, o filme de Madden narra as aventuras vividas pelo jovem Will Shakespeare (interpretado por Joseph Fiennes) durante o verão londrino de 1593. Economicamente dependente de seu drama, mas atormentado por um bloqueio criativo e total ausência de inspiração, Will vê-se obrigado a criar a peça “Romeo and Ethel, the Pirate’s Daughter”, cujo enredo nem mesmo ele sabe precisar, a fim de garantir seu sustento. Contando com um “empurrão inicial” por parte do então já consagrado Kit Marlowe, Shakespeare começa a dar forma à comédia de Romeo, mas é somente quando o poeta conhece a bela Viola De Lesseps que ele encontra a inspiração para voltar a escrever apaixonada e freneticamente. À medida que seu confuso relacionamento com Viola se desdobra, suas ações são recriadas na peça que, ao final, transforma-se na aclamada tragédia **Romeo and Juliet**, título sugerido pelo ator Ned Alleyn. Por fim, Will e Viola, assim como os amantes de Verona, vêem-se forçados a uma dolorosa separação, mas o dramaturgo guardará para sempre a imagem de sua musa, dedicando a ela sua próxima peça, **Twelfth Night**, comédia inspirada na viagem da jovem rumo à América e que, segundo a proposta do filme, teria sido encomendada pela própria Rainha Elizabeth I para a Noite de Reis.

Assim, ao longo de vários encontros e desencontros, assistimos não apenas a uma versão do processo criativo da tragédia de amantes mais conhecida de todos os tempos, mas também à criação de sonetos e outras peças do bardo, todos reflexos diretos dessa biografia parcialmente ficcional de Will. Da mesma forma, a ficcionalização da biografia de Shakespeare brinda-nos com verossímeis e divertidas interações entre o dramaturgo e personagens históricos de seu tempo, como Kit

Marlowe, o ator Richard Burbage e a própria Rainha Elizabeth I. Como resultado, *Shakespeare in Love* constitui um texto coeso e coerente, ainda que marcado por essa complexa fusão de história e ficção, passado e presente, drama, poesia e cinema.

Sendo uma obra ficcional, *Shakespeare in Love* não pode ser medido ou avaliado pelo critério de veracidade ou acuidade dos eventos que apresenta como parte dessa suposta biografia de Shakespeare. Entretanto, pode-se perceber que seus criadores dispensaram grande atenção à formatação desse verdadeiro mosaico que intercala fatos tidos como verídicos e a mais imaginativa ficção, a ponto mesmo de estabelecer, logo na abertura da obra, o contexto histórico em que seu enredo se enquadra: Londres, 1593. Partindo desse dado, então, e tendo como referência a biografia “oficial” e a cronologia das peças de Shakespeare (ver Anexo A), temos uma visão clara do profundo conhecimento da vida e obra do bardo que os roteiristas e as equipes de pesquisa de *Shakespeare in Love* buscaram trazer para o grande público do cinema hollywoodiano contemporâneo.

Muitos dos fatos e personagens do filme constam na biografia do autor, alguns de grande importância para os estudos shakespearianos, mas vários outros que podemos considerar menores, ou coadjuvantes. Da mesma forma, são inúmeras as referências a outras peças shakespearianas, sonetos e mesmo a obras literárias de autores contemporâneos a Shakespeare ou que sua fortuna crítica aponta como possíveis fontes de influência ou inspiração. A partir do reconhecimento de tamanha riqueza intertextual, portanto, percebemos a complexidade e profundidade da pesquisa que a criação de *Shakespeare in Love* acarretou, numa clara busca por uma compreensão do universo shakespeariano como um todo, e não apenas por uma versão plausível e romanceada da criação de **Romeo and Juliet**.

Nesse sentido, pode-se dizer que *Shakespeare in Love* vale-se, também, do processo tradutório mais amplo e abrangente de que nos fala George Steiner (1975). Adaptando **Romeo and Juliet** para a linguagem cinematográfica (nas cenas em que a peça é representada como tal), e também registrando em fotografia visões bastante peculiares de Shakespeare, da Rainha Elizabeth, dos atores, dos teatros e de todo o contexto histórico-cultural da obra, Stoppard, Norman e Madden trazem a público, em uma obra de ficção inovadora, talvez a mais abrangente e mais criativa tradução da obra e do mito shakespeariano.

## 2.2. Relações intertextuais e estrutura narrativa:

A análise da estrutura narrativa de *Shakespeare in Love* e do diálogo intertextual que este mantém com a obra shakespeariana passa, necessariamente, pelo mapeamento das inúmeras referências bio e bibliográficas feitas direta ou indiretamente ao longo do filme. Mais do que a abundância de tais intertextos, a sutileza lingüística de *Shakespeare in Love* e a vastidão da obra shakespeariana constituem os fatores complicadores desse mapeamento.

Embora os roteiristas tenham claramente buscado estabelecer ecos de algumas das obras mais famosas de Shakespeare através da incorporação de citações corriqueiras à linguagem do filme, a abrangência e profundidade do conhecimento exposto em *Shakespeare in Love* levam-nos a suspeitar da existência de intertextos menos óbvios. Isso, somado à excelência do trabalho dos escritores em criar um texto bastante próximo da riqueza lingüística das obras shakespearianas, ainda que Stoppard declare não ter se preocupado em “competir” com a linguagem do bardo, levou-nos a uma longa e exigente investigação de possíveis referências textuais.

Infelizmente, em virtude da extensão e riqueza do conjunto da obra shakespeariana, da excelência dos roteiristas em reproduzir o estilo poético do bardo e a época elisabetana e das limitações desta pesquisa, é bastante provável que muitos intertextos tenham passado despercebidos. Ainda assim, apresentamos a seguir o levantamento realizado, o qual, ainda que não seja cabal, é suficiente para salientar a complexidade do quebra-cabeça cinematográfico que aqui analisamos.

Certamente que, uma vez que se propõe como versão ficcional do processo criativo de **Romeo and Juliet**, é com essa peça que *Shakespeare in Love* mantém seu mais intenso e recorrente diálogo intertextual. Ao longo da narrativa filmica, assistimos a cenas que, segundo a proposta do enredo, ao inspirarem Will, deram origem às passagens similares na tragédia. À medida que a criação de **Romeo and Juliet** (ou Ethel) vai se desenrolando na trama do filme, temos a adição de cenas em que a peça é dramatizada como tal. Até aqui, no entanto, nada de surpreendente, já que o ponto central da obra de Madden é estabelecer os vetores das influências da vida sobre a arte e da arte sobre a vida.

Entretanto, as relações intertextuais entre o filme e a peça manifestam-se, também, num segundo e mais complexo nível, pois englobam passagens e personagens que, na narrativa filmica, fogem ao escopo das “fontes de inspiração” de Will, como cenas em que falas do texto shakespeariano são empregadas sem que o dramaturgo sequer esteja presente. Essa abrangência denota a preocupação dos roteiristas em criar um mosaico intertextual bem mais complexo do que a mera exploração das relações entre o amor de Will e Viola e a criação dos trágicos amantes.

Assim, analisando comparativamente os enredos de **Romeo and Juliet** e de *Shakespeare in Love*, podemos perceber que quase todas as cenas da peça encontram eco no filme, ainda que a ordem dos eventos seja, por vezes, alterada. Para facilitar a visualização de tais paralelos, organizamos a tabela abaixo, onde as ações principais de cada cena da peça são colocadas ao lado das passagens que as evocam no filme. Salientamos, no entanto, que o que chamamos de “ações correspondentes” no filme não são, necessariamente, passagens explicitamente adaptadas da tragédia, mas aquelas que, ainda que estruturalmente diferenciadas, trazem à tona temas semelhantes àqueles explorados no texto shakespeariano.

Tabela 3: Paralelo entre as ações de **Romeo and Juliet** e *Shakespeare in Love*.

<b>Romeo and Juliet</b>			<i>Shakespeare in Love</i>
Ato	Cena	Principais ações	Ações correspondentes
	Prólogo	Contextualização da peça	Contextualização da trama
I	1.	Duelo dos Capulets e Montagues. Romeo fala de sua tristeza por amor a Rosaline.	Disputa de Henslowe e Fennyman. Will consulta Dr. Moth por causa de sua tristeza por falta de uma musa, de amor e de inspiração.
	2.	Paris pede a Capulet para cortejar Juliet. Romeo quer ver Rosaline.	Wessex observa Viola em Whitehall. Will pede que Rosaline seja sua musa.
	3.	Lady Capulet fala de Paris para Juliet.	A ama conta a Viola que viu Wessex observá-la.
	4.	Baile na casa dos Capulets.	Baile na casa dos De Lesseps.
	5.	Romeo e Juliet apaixonam-se.	Will e Viola apaixonam-se.
II	1.	Romeo permanece na casa de Juliet.	Will permanece na casa de Viola (subentendido).
	2.	Cena do terraço.	Cena do terraço.
	3.	Romeo fala de seu amor para Friar Lawrence e acerta o casamento.	Will fala de seu amor a Thomas Kent.
	4.	Romeo manda notícias do casamento a Juliet pela ama.	Will manda a sinopse da peça para Thomas Kent pela ama.
	5.	A ama transmite a Juliet o recado de Romeo.	A ama leva a carta de Will para Viola.

	6.	Romeo e Juliet casam-se.	Will descobre que Thomas é Viola e eles passam a viver um romance.
III	1.	Romeo mata Tybalt e é banido.	Will pensa ser responsável pela morte de Marlowe e duela com Wessex. Viola é descoberta no teatro e o Rose é fechado.
	2.	Juliet ouve sobre o duelo e fica inconsolável.	Viola fica inconsolável por não poder mais atuar.
	3.	Friar Lawrence e a ama consolam Romeo e acertam os detalhes da noite de núpcias e da fuga.	A ama vigia a porta do quarto de Viola para que ela passe sua primeira noite com Will.
	4.	Capulet e Paris acertam a data para o casamento.	Robert De Lesseps negocia o casamento da filha com Wessex.
	5.	Os pais de Juliet comunicam o casamento, e ela corre ao encontro de Friar Lawrence.	Wessex conta a Viola sobre o casamento; ela envia uma carta “através de Thomas” pedindo que Will a esqueça.
IV	1.	Juliet e Friar Lawrence planejam a falsa morte.	Viola decide fugir de Wessex após o casamento; a ama o detém para ganhar tempo.
	2.	Juliet pede desculpas ao pai e antecipa o casamento.	Viola resigna-se em casar-se com Wessex e vai a Greenwich.
	3.	Juliet faz-se passar por morta.	Viola foge para o teatro.
	4.	A ama tenta acordar Juliet e desespera-se, acreditando que ela está morta.	A ama chora enquanto prepara Viola para o casamento.
	5.	Anúncio da morte de Juliet.	Viola pensa que Will está morto; Viola casa-se com Wessex.
V	1.	Romeo recebe notícia da morte de Juliet e decide suicidar-se em sua tumba.	Will corre para tentar evitar que Viola case com Wessex.
	2.	O mensageiro de Friar Lawrence comunica que não conseguiu enviar a mensagem a Romeo.	Will chega à casa de Viola quando a carruagem já está partindo.
	3.	Romeo vai à tumba e se despede de Juliet; Juliet acorda e se suicida.	Will e Viola encontram-se no teatro, contracenam na peça e se separam.

Ao observarmos a aproximação acima, verificamos que as cenas dos dois primeiros atos da peça encontram paralelos diretos na construção narrativa do filme, apesar de haver transferência de funções para personagens diferentes, como quando



Dr. Moth e Thomas servem de conselheiros a Will, função desempenhada por Friar Lawrence na tragédia. A partir do terceiro ato, no entanto, podemos observar que as ações do drama continuam orientando o enredo de *Shakespeare in Love*, mas agora com mais inversões de funções, como quando Viola é “banida” do teatro ou quando ela acredita que Will está morto, e com uma certa suavização da carga dramática, o que resulta em um final triste mas otimista, contrastando com a tragicidade de **Romeo and Juliet**.

Se colocarmos as mesmas ações de *Shakespeare in Love* acima descritas na ordem em que figuram na narrativa fílmica, poderemos observar com mais clareza que estas não são suficientes para traçar todo o enredo da obra, o que revela que a adaptação das cenas de **Romeo and Juliet** para a linguagem cinematográfica é apenas um dos elementos que compõem essa intrincada e complexa narrativa.

Tabela 4 - Ordem das ações correspondentes à narrativa dramática:

Seqüência	Ações
1.	Contextualização da trama.
2.	Disputa de Henslowe e Fennyman. Will consulta Dr. Moth por causa de sua tristeza por falta de uma musa, de amor e de inspiração.
3.	Wessex observa Viola em Whitehall. Will pede que Rosaline seja sua musa.
4.	A ama conta a Viola que viu Wessex observá-la.
5.	Will manda a sinopse da peça para Thomas Kent através da ama.
6.	A ama leva a carta de Will para Viola.
7.	Baile na casa dos De Lesseps.
8.	Robert De Lesseps negocia o casamento da filha com Wessex.
9.	Will e Viola apaixonam-se.
10.	Will permanece na casa de Viola (subentendido).
11.	Cena do terraço.
12.	Wessex conta a Viola sobre o casamento; ela envia uma carta “através de Thomas” pedindo que Will a esqueça.
13.	Will fala de seu amor a Thomas Kent.
14.	Will descobre que Thomas é Viola e eles passam a viver um romance.
15.	A ama vigia a porta do quarto de Viola para que ela passe sua primeira noite com Will.

16.	Viola resigna-se em casar-se com Wessex e vai a Greenwich.
17.	Will pensa ser responsável pela morte de Marlowe.
18.	Will duela com Wessex.
19.	Viola é descoberta no teatro e o Rose é fechado.
20.	Viola fica inconsolável por não poder mais atuar.
21.	A ama chora enquanto prepara Viola para o casamento.
22.	Will corre para tentar evitar que Viola case com Wessex.
23.	Will chega à casa de Viola quando a carruagem já está partindo.
24.	Viola decide fugir de Wessex após o casamento; a ama o detém para ganhar tempo.
25.	Viola foge para o teatro.
26.	Will e Viola encontram-se no teatro, contracenam na peça e se separam.

Interessante ressaltar, portanto, que, ao mesmo tempo em que recria, parodia ou adapta as ações principais de quase todas as cenas de **Romeo and Juliet**, o roteiro do filme adiciona ainda inúmeras passagens “originais”, por mais controversa que seja tal classificação, ou mesmo inspiradas em outras obras shakespearianas, o que analisaremos mais adiante. Apesar dessa aparente saturação, no entanto, a narrativa filmica é fluida e de fácil assimilação. Marcada por um ritmo ágil que, contrariamente à poética shakespeariana, contrai os diálogos, maximizando a significação da linguagem visual através de uma frenética montagem paralela, a narrativa logra, a um só tempo, retomar várias obras literárias e desenrolar uma trama original sem resultar longa ou cansativa.

Outro artifício narrativo interessante do roteiro é o que chamaremos “diluição dos intertextos”. Ao montarmos a Tabela 3, não foi sem uma certa surpresa que percebemos que a tradução direta de ações da tragédia em ações no filme correspondia a uma parte bastante restrita da narrativa. Até esse ponto da pesquisa, tínhamos a impressão de que o roteiro do filme constituía apenas um minucioso e competente trabalho de reordenação de passagens da peça que o inspirou, com a

adição de outros intertextos e uma limitada inclusão de cenas “novas”. Essa impressão errada, no entanto, mostrou-se logo compreensível.

Embora tenhamos salientado, na Tabela 3, apenas passagens do filme que se relacionam diretamente com ações da peça, existem ainda várias cenas do roteiro em que falas dos personagens shakespearianos surgem recontextualizadas, de forma a sugerir fontes de inspiração de Will. Assim, além de “diluir” as referências intertextuais ao longo da narrativa, ora citando falas, ora representando cenas adaptadas, o roteiro de *Shakespeare in Love* dialoga não apenas com a obra shakespeariana, mas também com sua fortuna crítica, traduzindo para a linguagem cinematográfica a opinião consensual do mundo acadêmico quanto à riqueza e variedade das fontes de Shakespeare. Talvez a mais divertida dessas passagens ocorra ainda no início do filme, quando Will passa pelo pregador Makepeace, que incita o povo contra os teatros dizendo [...] *I say a plague on both their houses!* (Norman & Stoppard, 1999, p. 8)<sup>14</sup>, frase que causa grande efeito em Will, a ponto de aproveitá-la na peça colocando-a na boca do agonizante Mercutio.

Uma vez que o nome da heroína de *Shakespeare in Love* é Viola, e não Juliet, no entanto, não podemos ignorar a profundidade do diálogo que este mantém também com a peça **Twelfth Night, or What You Will**. Valendo-se de uma certa “licença poética”, os roteiristas do filme sugerem que, além de diretamente responsáveis pela criação de **Romeo and Juliet**, as aventuras amorosas de Will em 1593 teriam orientado, também, o desenvolvimento da peça subsequente, a comédia encomendada pela Rainha para a Noite de Reis.

---

<sup>14</sup> Todas as citações do roteiro referem-se a essa edição, sendo, daqui para frente, identificadas apenas pelo número da página.

Na verdade, a cronologia mais aceita das peças shakespearianas estabelece 1595 como o ano de criação de **Romeo and Juliet**, um desvio de apenas dois anos em relação à proposta do filme, mas os mesmos dados apontam para um intervalo de cinco anos entre a tragédia dos amantes de Verona e as aventuras de Viola e Sebastian em Illyria. Porém, novamente salientamos que, sendo uma obra ficcional, o filme dirigido por Madden não estabelece compromisso algum com a veracidade dos dados históricos que recria ou sugere. O fato é que seu enredo é, a um só tempo, verossímil e infinitamente mais interessante do que biografias e cronologias que, ao final, também apresentam altos índices de suposição.

De qualquer maneira, o diálogo intertextual entre o filme e a comédia shakespeariana manifesta-se ao longo de toda a trama, o que o próprio roteiro explora na cena da separação de Will e Viola, quando esta lhe informa do desejo da Rainha e usa o sonho que Will lhe contara, sobre um naufrágio, para compor um princípio de enredo:

*Will (harshly). A comedy! What will my hero be but the saddest wretch in the kingdom, sick with love?*

*Viola. An excellent beginning...*

*Let him be...a duke. And your heroine?*

*Will (bitterly). Sold in marriage and half way to America.*

*Viola (adjusting). At sea, then - a voyage to a new world? ...she lands upon a vast and empty shore. She is brought to the duke...Orsino.*

*Will (despite himself) ...Orsino...good name...*

*Viola. But fearful of her virtue, she comes to him dressed as a boy...*

*Will (catching it) ...and thus unable to declare her love...*

*Pause. They look at each other. Suddenly the conversation seems to be about them.*

*Viola. But all ends well.*

*Will. How does it?*

*Viola. I don't know. It's a mystery. (p. 151-2)*

Apesar de trazer o “embrião” de **Twelfth Night**, o diálogo intertextual que *Shakespeare in Love* mantém com a peça manifesta-se, principalmente, através do personagem Thomas Kent, o disfarce masculino de Viola para atuar no teatro, não apenas pelo fato de também a Viola de **Twelfth Night** fazer-se passar por homem, mas pela similaridade das funções desempenhadas pelos personagens em ambas as obras. Em **Twelfth Night**, Viola, fazendo-se passar por Cesario, apaixona-se por Orsino, que imediatamente lhe tem grande afeição, a qual se traduzirá em amor no final da peça, quando as identidades dos gêmeos são reveladas. Enquanto não pode revelar seu segredo, no entanto, Cesario vê-se forçado a cortejar Olivia em nome de Orsino, tornando-se objeto do amor da jovem.

De forma similar, Will conhece Thomas Kent em um teste para o papel de Romeo e fica muito impressionado com o jovem ator, seguindo-o até a residência dos De Lesseps, onde conhece e apaixona-se por Viola. Sem saber de sua verdadeira identidade, Will pede a Thomas que seja o mensageiro de seu amor por Viola, enviando um soneto a ela dedicado através do novo amigo. Sofrendo em silêncio, Thomas vê-se forçado a levar a Will a resposta de Viola, na qual ela lhe pede que a esqueça, pois está prometida a Wessex, mas, não conseguindo conter seus sentimentos em face da dor de Will, revela sua identidade com um beijo. Assim, Cesario e Thomas, em nome do amor e por causa de seus disfarces, são levados a afastarem de si aqueles que amam, mas, sendo personagens de comédias, o amor triunfa e eles são recompensados.

Apesar de menos óbvio e sem a recorrência de nomes, existe ainda um segundo ponto de contato entre **Twelfth Night** e *Shakespeare in Love*: impossível não lembrarmos de Antonio, que mesmo temendo por sua vida, segue o amigo

Sebastian até a corte de Orsino, quando vemos a cena em que Will, comicamente disfarçado de dama de companhia, Miss Wilhelmina, acompanha Viola até Greenwich na presença do ameaçador Lord Wessex.

Além dessas claras referências a **Romeo and Juliet** e **Twelfth Night**, o filme apresenta ainda ecos de várias outras peças shakespearianas, algumas escritas e apresentadas anteriormente à data em que a ação se passa, e outras ainda por vir, o que aponta para a abrangência da influência dos fatos ali narrados sobre o todo da obra shakespeariana. Muito embora a cronologia exata das peças de Shakespeare seja, ainda hoje, um tema de disputas acadêmicas, já que não há registros formais e confiáveis de todas elas, pode-se observar que os roteiristas consideraram a seqüência de peças mais comumente aceita, pois seu texto faz referências a **Two Gentlemen of Verona**, **Titus Andronicus** e **Henry VI** como obras acabadas à época em que Will lutava por inspiração para seu “Romeo and Ethel”.

O diálogo do filme com **Two Gentlemen of Verona** verifica-se ainda no início da trama cinematográfica, quando Will lembra a Henslowe que este lhe deve metade do dinheiro prometido pela comédia. A seguir, assistimos à encenação da peça, roubada por Robert Burbage para uma apresentação especial para a Rainha no castelo de Whitehall durante o período de fechamento dos teatros. Nessa passagem, as cenas I.1, II.3, III.1 são parcialmente representadas. A primeira mostra-nos a abertura da peça, encenada por Burbage, no papel de Proteus, e Condell (como Valentine) da companhia Lord Chamberlain’s Men. A segunda cena, em que Mr. Kempe, no papel de Launce, briga com o cão Crab, serve de “deixa” para que Henslowe comente com Will a “fórmula” do sucesso no teatro elisabetano: *You see? Comedy. [...] Love and bit with a dog, that’s what they like* (p.18). Por fim, a cena

III.1, o monólogo de Valentine, introduz a personagem Viola De Lesseps, encantada com a poesia shakespeariana que ela própria irá declamar posteriormente, quando da audiência para o papel de Romeo, à qual comparece disfarçada como Thomas Kent.

Além da incorporação de cenas da peça, o roteiro de *Shakespeare in Love* estabelece também um diálogo crítico com **Two Gentlemen of Verona**. Ao comentar a peça com sua ama, Viola salienta o caráter superficial do amor teatral das comédias, indo ao encontro da opinião da Rainha, declarada mais adiante, na audiência em Greenwich: *but playwrights teach nothing about love, they make it pretty, they make it comical, or they make it lust. They cannot make it true* (p. 94). Além disso, os comentários de Viola servem para informar o público contemporâneo quanto à proibição de mulheres encenarem no teatro elisabetano, um aspecto pouco conhecido atualmente, mas vital para o desenrolar da trama de *Shakespeare in Love*.

Já as referências a **Titus Andronicus**, embora diretas, são menos relevantes, mas, nem por isso, menos divertidas. A primeira ocorre quando o jovem John Webster revela a Will que já atuara em uma peça, **Titus**, em que fora degolado. A segunda, também uma referência direta à intertextualidade e à influência no teatro elisabetano, se dá quando Will, julgando-se responsável pela morte de Marlowe, confessa a Viola a influência deste sobre a criação de **Titus**.

Na mesma cena, Will declara que **Henry VI** teria sido escrita “sobre o alicerce de Marlowe”, mas temos ainda referências à peça histórica quando Ned Alleyn, recém chegado de sua turnê pelo interior, apresenta-se a Fennyman como Henry VI, entre outros personagens que interpretara. Por fim, há ainda a cena em que, como em um filme de perseguição policial, Will ordena ao barqueiro que siga o barco de Thomas Kent. Reconhecendo o rosto de Will, o barqueiro diz tê-lo visto

atuar em uma peça “sobre um rei”, e acrescenta, com orgulho, que Marlowe pegara seu barco uma vez. Embora rápida, essa passagem informa o público contemporâneo das participações de Shakespeare como ator dramático, um fato verídico mas pouco conhecido, diminuindo a estranheza causada pela encenação final de **Romeo and Juliet**, com o autor no papel masculino principal.

À exceção de **Twelfth Night**, portanto, as referências acima enumeradas evocam obras já acabadas de Will. Outras tantas, no entanto, misturam-se ao enredo do filme para formatar o turbilhão de idéias, frases de efeito e imagens que, futuramente, serão traduzidas pelo dramaturgo em outras obras famosas. Dentre estas, destacamos os intertextos com **Hamlet**, tragédia supostamente escrita entre 1600 e 1601<sup>15</sup>. Logo na primeira cena com Will, deparamo-nos com um crânio humano em sua prateleira, ao lado da já mencionada caneca de Stratford. Mais adiante, quando Will chega a Whitehall, vemos, do ponto de vista do dramaturgo, o ator Kempe com um pé sobre uma caixa, o cotovelo apoiado em seu joelho e olhando detidamente um crânio que tem na mão, cena que o roteiro explicitamente requer que seja feita de forma a evocar as tradicionais dramatizações de **Hamlet**. É também na leitura do roteiro que percebemos a similaridade do duelo entre Will e Wessex para com o de Hamlet e Laertes, já que os escritores novamente instruem o diretor a parodiar a luta final da tragédia. Por fim, temos ainda a irônica referência à famosa fala de Hamlet em II.2, *Words, words, words*, com uma sutil inversão de sentido: Will procura por palavras e não as encontra; Hamlet está cansado de tantas palavras que escondem a verdade e o impedem de agir.

---

<sup>15</sup> Embora alguns pesquisadores, como Bloom, acreditem que o texto identificado como versão anterior da peça, e atribuído a Thomas Kyd, tenha sido escrito por Shakespeare entre 1589 e 1593.



Além da tragédia do príncipe dinamarquês, *Shakespeare in Love* explora ainda o nascimento de alguns dos mais famosos sonetos do bardo, como “Shall I compare thee to a summer’s day?”, dedicado a Viola e entregue pela mão de Thomas Kent. Ou ainda “Who will believe my verse in time to come”, cujo verso *If I could write the beauty of your eyes surge*, adaptado, na cena em que Thomas pede a Will que descreva seu amor: *Oh, if I could write the beauty of her eyes! I was born to look in them and know myself* (p. 65).

Não bastassem todas as referências a outras obras shakespearianas, subvertendo cronologias, propondo novas interpretações, novos pontos de vista e jogos de palavras, num diálogo explícito com *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*<sup>16</sup>, o filme de Madden estabelece também diálogos com obras de outros autores. Procurando abarcar mais do que somente a obra literária de Shakespeare, mas todo o mito que se criou em torno de sua pouco conhecida biografia e suas prováveis fontes, *Shakespeare in Love* faz referências diretas a autores e obras que, ainda que eclipsados pelo brilho do bardo, têm seu espaço garantido nos estudos literários.

Sem dúvida, o mais presente de tais autores é Christopher Marlowe, cuja representação enfatiza muitos dos aspectos históricos que a obra traz à tona, como a popularidade e prestígio de “Kit”, em contraste com a pouca receptividade de Shakespeare junto ao público dos teatros elisabetanos. Ainda que *Shakespeare in Love* seja pródigo em subverter muitas das chamadas “verdades históricas” acerca da vida e obra de Shakespeare, a apresentação de Marlowe é de grande precisão. De fato, Marlowe era, à época em que se passa a trama, mais popular do que

---

<sup>16</sup> Nessa consagrada obra de Stoppard, assistimos ao desenrolar da trama de **Hamlet** a partir do ponto de vista de dois personagens secundários da tragédia, Rosencrantz e Guildenstern. Assim, a tragédia surge como pano de fundo para a narrativa das ações dos amigos do príncipe em Helsinore. Essa nova e mais complexa caracterização dos personagens resulta em uma interpretação das ações da peça bastante modificada.

Shakespeare, em grande parte pelo sucesso de **Tamburlaine** (1587), seu primeiro trabalho, **The Jew of Malta** (1589) e, principalmente, **Dr. Faustus** (1592), citado no filme à exaustão, para desespero de Will, inclusive por Ned Alleyn, ator que, de fato, encenou as peças. Também são corretas as informações acerca da morte de Marlowe, ocorrida em uma briga de taberna em 1593, data de sua última obra completa, **The Massacre at Paris**, título que impressiona o “colega” Will, ainda mais quando comparado a “Romeo and Ethel, The Pirate’s Daughter”.

Entretanto, a referência mais interessante a Marlowe e sua obra ocorre após a cena do anúncio de sua morte. Trata-se das já mencionadas palavras de pesar de Will, reconhecendo a influência que o companheiro de profissão tivera sobre sua formação como dramaturgo, especialmente quando da criação de **Titus Andronicus** e das três partes de **Henry VI**. Com isso, os roteiristas de *Shakespeare in Love* sintetizam, em uma cena, dois dos principais elementos da narrativa cinematográfica: a humanização do mitológico bardo e a acuidade e abrangência das informações acerca de sua obra. De fato, a crítica shakespeariana é unânime em reconhecer a influência de Marlowe sobre os primeiros trabalhos de Shakespeare, e mesmo uma leitura cuidadosa de alguns desses textos revela o reconhecimento de tal influência pelo próprio autor, bem como da popularidade da obra de Kit, como atesta a passagem a seguir:

*Em **As You Like It**, Phebe cita um verso de um poema de Marlowe, atribuindo-o a um “pastor falecido” (3.5.81-82), a única referência segura de Shakespeare a um poeta contemporâneo. Outras citações da e alusões à obra de Marlowe abundam nas peças (e.g. **A Midsummer’s Night Dream** 1.1.170, **Merry Wives of Windsor** 3.1.16-35, **Much Ado About Nothing** 5.2.29), atestando não apenas a admiração de Shakespeare, mas também sua crença de que suas platéias conheciam e admiravam a obra de Marlowe. (Boyce, 1996, p.403; minha tradução)*

Por fim, existe ainda uma sutil, mas não menos verdadeira, referência à vida e obra de Marlowe. Polêmico e irrefreável, Marlowe sempre assumiu sua homossexualidade, bem como seu ateísmo, posicionamentos escandalosos para a época. Embora o filme não explore explicitamente tais dados, até pela importância secundária de Kit na trama, acreditamos que a escolha do também assumidamente homossexual Rupert Everett para o papel do dramaturgo, num filme em que fato e ficção são intercambiáveis, não seja mera coincidência.

Entretanto, se Marlowe recebe de Norman e Stoppard esse tratamento respeitoso e reverenciador no roteiro de *Shakespeare in Love*, John Webster parece não ter a mesma sorte. Notabilizado pela crueldade que incluía em suas obras dramáticas, como as tragédias de vingança **The White Devil** (1612) e **The Duchess of Malfi** (1614), Webster é representado no filme na figura de um jovem pobre, sádico, vingativo e oportunista. Interessante ressaltar, no entanto, a sugestão de uma certa admiração do futuro dramaturgo pelas obras trágicas de Shakespeare, não só quando ele diz à Rainha que gostou de ver Juliet suicidar-se, mas, principalmente, no singular diálogo com Will:

*Urchin (shrugs) I was in a play. They cut my head off in **Titus Andronicus**. When I write plays, they will be like **Titus**.*

*Will (pleased) You admire it?*

*The urchin nods grimly.*

*Urchin. I liked it when they cut heads off. And the daughter mutilated with knives.*

*Will. Oh. What is your name?*

*Urchin. John Webster. Here, kitty, kitty.*

*Because a stray cat is nearby. The cat shows an interest. The urchin passes a white mouse to the cat and watches the result with sober interest.*

*Urchin. Plenty of blood. That is the only writing. (p. 53-54).*

Além dos contemporâneos do bardo, no entanto, o filme ainda faz uma rápida menção aos clássicos, quando Kempe pede a Will que escreva uma tragédia para ele e o dramaturgo responde que a platéia riria até mesmo de Sêneca se fosse interpretado pelo ator cômico (p. 13). Aqui, portanto, os roteiristas enfatizam o conhecimento literário de Shakespeare, algo que certos pesquisadores identificados com a linha dos oxfordianos<sup>17</sup> consideram incompatível com a formação escolar do jovem Will.

Informativas de elementos intrínsecos à obra shakespeariana, as referências intertextuais servem, também, como auxiliares na contextualização histórica da trama de *Shakespeare in Love*. Entretanto, tal contextualização ganha ainda um melhor acabamento tanto com a referência temporal e geográfica da abertura quanto com a cuidadosa montagem de figurinos, maquiagem e cenários e o meticuloso trabalho de pesquisa que antecedeu a confecção do roteiro, o qual, não por acaso, rendeu ao filme os “Oscar” de Direção de Arte (Martin Childs e Jill Quertier) e de Figurino (Sandy Powell).

Além dos dados históricos que compõem o núcleo da narrativa, como a morte de Marlowe e o fechamento dos teatros devido à peste, a produção do filme dedicou-se com igual zelo a levantar e reproduzir detalhes da época elisabetana e da biografia de Shakespeare. A reprodução realista dos teatros elisabetanos, o registro de personagens históricos como Burbage, Henslowe, Ned Alleyn, entre outros, a referência ao casamento e os filhos em Stratford, o parentesco com os Ardens, assim como a inclusão de apetrechos de higiene pessoal típicos do período (usados por Viola), refletem esse cuidado. Isso sem falar na referência à única anedota registrada

---

<sup>17</sup>Oxfordianos são os defensores da tese de que o verdadeiro autor das peças atribuídas a Shakespeare teria sido Edward de Vere, Duque de Oxford, notável por sua erudição e pelas aproximações de sua biografia com fatos relacionados à obra do bardo.

acerca da vida pessoal do bardo, feita na cena em que os Admiral's Men vão todos ao bordel de Fennyman comemorar a vitória sobre os Chamberlain's Men, quando Will apresenta-se a uma das prostitutas como "William, the Conqueror". Conta a anedota que Shakespeare, durante uma apresentação de **Richard III** com Burbage no papel principal, teria interceptado um convite de uma admiradora do ator para um encontro após a peça. Antecipando-se a Burbage, Shakespeare vai ao encontro da moça, e, quando o mensageiro anuncia que "Richard III" está à porta, o dramaturgo o faz voltar com a resposta de que "William, the Conqueror veio antes de Richard III".

Todas essas informações históricas secundárias, no entanto, combinam-se de forma harmoniosa com as mais criativas invenções dos roteiristas, como o "ritual" de Will antes de começar a escrever ou as sugestões de Marlowe para o enredo da peça, o que resulta nesse completo apagamento das fronteiras entre realidade e ficção.

A diluição de tais limites, característica bastante recorrente da produção artística pós-modernista, alia-se também ao questionamento do discurso histórico, já que toda a narrativa filmica orienta-se por uma temporalidade e cronologia próprias. Assim, o filme subverte e questiona a validade dos dados "oficiais" na medida em que propõe novas possibilidades de arranjo das informações, tão ou mais verossímeis do que o que tomamos por verdade histórica propriamente dita.

Embora um "filme de época", *Shakespeare in Love* também joga com os limites temporais. Ao incorporar elementos claramente contemporâneos, como a caneca de lembrança de Stratford; a sessão de "psicanálise", com ampulheta e divã; a perseguição de barcos; o comportamento sexualmente liberado de Viola, destoante até mesmo do da decidida Juliet; e os trocadilhos sobre o *show business*<sup>18</sup>, os

---

<sup>18</sup> *This is the very business of show* (p. 130) e *the show must go on* (p. 134).

roteiristas mais uma vez diluem fronteiras, agora entre passado e presente. Porém, mais do que presentificar o passado, como querem os pós-modernistas, tal artifício salienta a facilidade de adaptação das obras shakespearianas a novos e diferentes contextos histórico-culturais, já que a intercalação de seus textos com elementos extrínsecos a suas realidades, quando bem feita, resulta fluida e aparentemente natural.

### 2.3. A poética de *Shakespeare in Love*:

Dizer que *Shakespeare in Love* constitui uma obra de arte original e, guardadas as proporções, revolucionária, não significa que sua estrutura narrativa fuja às convenções estabelecidas pelo cinema de entretenimento, as quais, em geral, visam uma fácil assimilação por parte dos mais diversos públicos. Entretanto, aos conhecedores da vida e obra de Shakespeare, bem como das obras “shakespearianas” anteriores de Tom Stoppard, torna-se clara, já em uma primeira apreciação do filme, a existência de níveis diversos de “leitura” da obra fílmica.

Em um primeiro e mais superficial nível, temos o desenrolar de uma comédia romântica ambientada na Inglaterra elisabetana cujo protagonista é o famoso dramaturgo William Shakespeare, autor da igualmente famosa tragédia **Romeo and Juliet**. Essa trama inclui trocas de identidades, humor, ação, lutas e até mesmo cenas de sexo, o que preenche os requisitos básicos para o sucesso de bilheteria. Não é nesse nível, no entanto, que encontramos a riqueza e complexidade narrativas que fazem com que *Shakespeare in Love* figure nestas páginas.

No segundo nível de interpretação, apenas perceptível a públicos relativamente conhecedores da obra shakespeariana, já podemos perceber a riqueza

do diálogo intertextual entre o filme e a canonizada obra do bardo. Aqui, os leitores de Shakespeare deliciam-se com esse criativo mosaico de citações e referências diretas às peças e sonetos mais conhecidos do escritor, bem como a verdadeira “desconstrução” do texto de **Romeo and Juliet**.

Por fim, em um terceiro e mais profundo nível, deparamo-nos com a sutileza dos intertextos menos óbvios, dos jogos de palavras, das referências históricas e críticas e com a ampliação do universo que circunda a obra de forma a incluir todo o contexto histórico e cultural do drama elisabetano, em particular a vida e obra de seu maior expoente. Evidentemente, tais informações só são acessíveis àqueles com grau elevado de conhecimento acerca da vida e obra de Shakespeare, bem como da história e língua inglesas.

A constatação de que o filme dirigido por Madden apresenta diferentes níveis de leitura, no entanto, não chega a surpreender, já que tal estruturação parece mesmo ser a chave para a constituição de um texto verdadeiramente artístico, como já defendiam fenomenologistas como Roman Ingarden<sup>19</sup>. O notável, no entanto, é que a narrativa estrutura-se de forma a conferir autonomia e coerência a cada um dos níveis. Ou seja, não é necessário conhecer detalhes da biografia e obra shakespearianas para apreciar e compreender o filme, tampouco o conhecimento aprofundado em tais áreas inviabiliza o divertimento com a simplicidade descomprometida do nível mais superficial. Essa, em última análise, parece ser a razão para a singular aceitação de *Shakespeare in Love* junto aos mais diversificados públicos, desempenhando com igual competência suas funções de entretenimento lucrativo e de referência para sérios e criteriosos estudos shakespearianos.

---

<sup>19</sup> Em **A Obra de Arte Literária** (1964), Ingarden propõe um método de análise estrutural a partir dos diferentes “estratos” que ele identifica como componentes do texto artístico.

De certa forma, o reconhecimento desse fato aponta para um quarto e mais sofisticado nível de interpretação, já que exige uma leitura crítica detalhada e atenta para questões estruturais da narrativa, leitura essa capaz de diagnosticar mais um diálogo intertextual entre o filme e a obra shakespeariana. Embora hoje Shakespeare seja considerado um clássico da literatura, tratado com gravidade e seriedade, mas pouco lido e compreendido, como salienta Al Pacino em *Looking for Richard*, é consenso admitir que seu sucesso ainda em vida deveu-se única e exclusivamente à popularidade de suas peças. Mesmo ao leitor recém introduzido ao universo shakespeariano é fácil perceber que quase todo o seu drama apresenta a mesma estruturação em diferentes níveis de leitura, o mais superficial atendendo às convenções do teatro elisabetano, voltado para e dependente da aprovação crítica de platéias ignorantes e predominantemente analfabetas.

O necessário apelo popular do drama elisabetano, no entanto, não impediu o autor de revolucionar o drama, a poesia e a língua inglesa. Ao mesmo tempo em que satisfazia sua pouco instruída platéia, Shakespeare criava jogos de palavras, metáforas, estruturas poéticas e recursos cênicos que, sem dificultar a leitura superficial de seu drama, alimentaram esses mais de quatro séculos de crítica shakespeariana e, ainda hoje, dão origem a centenas de estudos no mundo todo. Embora não se destine a parodiar ou mesmo imitar a riqueza lingüística das obras shakespearianas, o roteiro do filme deixa clara essa preocupação dos autores de, tal qual o bardo que os inspira, transitarem fluida mas coerentemente entre o popular e o erudito.

Essa preocupação, portanto, é consonante tanto com a obra shakespeariana quanto com as diretrizes da criação artística pós-modernista. Da mesma forma, o



diretor Franco Zeffirelli, quando criticado pelo forte apelo “comercial” e popular de seu *Hamlet* (1990), disse lamentar que seu filme não fosse ainda mais popular, o que renovaria o interesse por Shakespeare e sua obra e recuperaria sua penetração na cultura de massa.

Uma vez que a linguagem cinematográfica é marcada pela pluralidade dos códigos de que se vale em sua complexa significação, poderíamos aventar a hipótese de que os diferentes níveis de leitura da narrativa fílmica sejam determinados a partir de uma “divisão de tarefas” bem marcada. Entretanto, a simples leitura do roteiro escrito por Norman e Stoppard demonstra que os níveis acima referidos já estão presentes na narrativa verbal escrita. Nesse caso, a tarefa do diretor da obra foi a de transpor essa profundidade significativa não apenas para o texto verbal oral, mas para as outras linguagens que, combinadas, conferem a significação global do filme.

Embora a temática de *Shakespeare in Love* seja muito inovadora, talvez a ponto de revolucionar a recepção contemporânea de Shakespeare, suas técnicas narrativas são tradicionais no cinema comercial, mas não menos eficientes. A montagem, por exemplo, segue dois modelos básicos: montagem alternada e montagem paralela, talvez as técnicas de montagem narrativa mais comuns na criação cinematográfica contemporânea. Segundo Betton, a montagem alternada

*Baseia-se no paralelismo entre duas ações contemporâneas: imagens justapostas que mostram alternadamente personagens numa discussão, um perseguidor e um perseguido (como nos westerns e filmes de perseguição), etc. As montagens alternadas rápidas podem suscitar no espectador uma emoção intensa e mantê-lo em suspense, traduzindo a iminência do drama, da fatalidade...(1987, p.79)*

Esse tipo de montagem, portanto, manifesta-se em muitos dos diálogos entre os personagens do filme. Embora nesse tipo de seqüência narrativa sempre vejamos o

falante do ponto de vista de seu interlocutor, e não de uma terceira pessoa, sua larga utilização criou uma convenção na interpretação cinematográfica, a qual, somada à invisibilidade do narrador-câmera, resulta em uma apreensão da cena como natural e imparcial, tal qual a mera observação distanciada de um diálogo.

Já a montagem paralela, um pouco menos corriqueira e, paradoxalmente, de mais fácil apreensão, é definida pelo autor da seguinte forma:

*Baseia-se na aproximação simbólica de várias ações com o objetivo de fazer surgir uma significação de sua justaposição. A simultaneidade temporal das várias ações não é absolutamente necessária [...] Para o espectador, tudo se passa como se cada elemento de uma história continuasse dramaticamente um elemento de outra, os acontecimentos refletindo-se uns nos outros num ritmo cada vez mais 'cerrado'. (ibid., p.80)*

Essa descrição teórica e genérica da montagem paralela parece mesmo conter a síntese da estrutura narrativa de *Shakespeare in Love*. Embora a imbricação entre as ações dos núcleos Will-Viola e Romeo-Juliet constitua o próprio tema do enredo, manifestando-se claramente já no roteiro, é o recurso técnico da montagem paralela que a enfatiza, estabelecendo o ritmo da narrativa filmica.

Inicialmente, o tempo da narrativa é indicado direta e claramente, como na contextualização inicial da trama, no *close* na ampulheta que marca o tempo da consulta de Will e na referência às três semanas em que os pais de Viola estarão ausentes. Porém, a partir do início do romance dos protagonistas, a alternância frenética entre as ações referentes aos ensaios no teatro e aquelas do relacionamento entre Viola e Will imprimem um ritmo acelerado à narrativa, condensando as três semanas de duração da fábula<sup>20</sup> em poucos minutos de narrativa.

---

<sup>20</sup> Conforme a diferenciação proposta pelo Formalismo Russo entre fábula (ações narradas em seu curso natural) e enredo (ações na ordem em que figuram na narrativa).

Diferentemente das indicações temporais iniciais, no entanto, nessa etapa a passagem do tempo é representada na linguagem fotográfica através do espaço, já que o cenário do teatro e seus bastidores simbolizam o dia, e o quarto de Viola representa a noite. Essa curiosa relação tempo-espaço estabelece, também, as regras que os próprios personagens vêm-se forçados a respeitar sob pena de quebrarem o precário equilíbrio de seu jogo de troca de identidades. Ao inverterm tal relação, ficando à noite no teatro, quando o disfarce de Viola é descoberto por John Webster, quebra-se o equilíbrio, e Thomas Kent deixa de existir, o que coloca Will na pele de Romeo, para contracenar com sua Juliet-Viola. A reviravolta na trama, portanto, assim como a completa fusão entre personagens cinematográficos e “dramáticos” ocorre em função e a partir dessa ruptura da relação tempo-espaço, ruptura essa causada por um erro “trágico”, a quebra do equilíbrio<sup>21</sup>.

O emprego da montagem paralela permite, também, uma melhor marcação dos dois cursos de ação que convergem para um final comum. O primeiro desses cursos é o do romance de Will e Viola; o outro, o desenvolvimento de **Romeo and Juliet**, ambos culminando na representação final e separação dos amantes. Com isso, percebemos claramente a intenção dos roteiristas de não apenas utilizar a criação da tragédia como tema ou pano de fundo para a comédia romântica, mas de efetivamente narrar tal criação e mesmo encenar a obra acabada, adaptando para a linguagem cinematográfica um dos mais notáveis recursos do drama shakespeariano: “*play within the play*”.

---

<sup>21</sup> Importante salientar que essa ruptura é representada no filme sem ter sido prevista no roteiro. No texto escrito, a descoberta do disfarce de Viola ocorre durante o dia (p. 116-117).

Assim como no filme *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (Stoppard, 1990)<sup>22</sup>, os roteiristas de *Shakespeare in Love* valem-se de tal recurso narrativo para antecipar o desfecho de sua ficção, algo que Shakespeare faz à exaustão, por exemplo, através das profecias e maldições ao longo de **Richard III**. Ao deixar clara a interdependência das ações das duas ficções, a narrativa do filme logra, paradoxalmente, diminuir a tragicidade de seu desfecho. Em outras palavras, uma vez definido que o destino de Will e Viola assemelha-se ao de Romeu e Juliet, a expectativa por um final feliz torna-se improvável, de forma que a simples separação, e não morte dos protagonistas, torna-se uma opção até mesmo otimista. Assim, ao preparar o espectador para um clímax de grande intensidade dramática, como o da tragédia, os roteiristas conseguem habilmente transformar uma história de amores impossíveis em uma leve e divertida comédia romântica.

Certamente, a antecipação da tragicidade do desfecho não é o único recurso utilizado nessa sutil mas profunda inversão de sentido. Desde o princípio da narrativa filmica, diversos elementos da linguagem cinematográfica contribuem para a constituição de uma atmosfera leve que, aliada à comicidade de algumas das interações entre personagens, inviabilizam uma postura grave e tensa por parte do espectador.

Esse é o caso da premiada trilha musical, de autoria de Stephen Warbeck, marcada pela suavidade e por passagens de vivacidade e otimismo contagiantes. A abertura do filme, por exemplo, é feita ao som de uma suave melodia, a qual é interrompida pelos gritos de dor de Henslowe, torturado por Fennyman e seus

---

<sup>22</sup> Além de representar a morte do Rei, presente em **Hamlet**, a trupe de atores no filme encena, também, a trama da tragédia do príncipe dinamarquês, a qual chamam “A Ratoeira”. Tal peça é tão completa que inclui até mesmo a representação, com marionetes, do envenenamento do rei. Esse jogo de espelhos criado por Stoppard eleva o recurso da *play within the play* à potência máxima, propondo um inquietante questionamento dos conceitos de realidade e ficção.

homens. Apesar da crueldade da tortura e do realismo da fotografia, um tanto escura e opressiva, denotando as condições precárias dos teatros elisabetanos, o contexto criado pela música suaviza o quadro. De forma semelhante, quando vemos, na cena seguinte, o compenetrado Will lutar com palavras ao som do principal tema musical da obra, não chega a surpreender que ele esteja escrevendo apenas seu nome, treinando uma bela assinatura, e não uma de suas clássicas peças.

Ainda que seja crucial para determinar o tom da narrativa, bem como o tratamento mais humanizado dispensado ao bardo imortal, a música de Warbeck assume um papel ainda mais importante ao longo do desenrolar da trama. Nas seqüências em que vemos a rápida mas suave alternância entre as ações ambientadas no quarto de Viola e aquelas passadas no teatro (respectivamente a criação e a representação de **Romeo and Juliet**) os movimentos de câmera são orquestrados pela trilha sonora. Assim, vemos a câmera girar em torno dos amantes na cama ou no palco, captar as reações dos que observam os ensaios, bem como diferentes passagens destes, numa variedade de ângulos que mais se assemelha a uma dança, criando um efeito de rara beleza. Portanto, a música de *Shakespeare in Love* ora alia-se às imagens, reforçando-lhes o sentido, ora opõe-se a elas, gerando o que Betton denomina “combinação contraditória”, em geral diminuindo os níveis de tensão. Em ambos os casos, no entanto, sua participação na significação total da obra é marcada pela sutileza, indo ao encontro das colocações de Maurice Jaubert:

*Não vamos ao cinema para ouvir música. Só pedimos que ela aprofunde em nós uma impressão visual. Não pedimos que ela nos ‘explique’ as imagens, mas que lhes acrescente uma ressonância de natureza especificamente diferente. Não lhe pedimos que seja ‘expressiva’ e que acrescente seu sentimento ao das personagens ou do diretor, mas que seja ‘decorativa’ e que acrescente seu próprio arabesco àquele que a tela nos propõe...*

*Por isso, acho essencial que a música de cinema tenha um estilo próprio. Se ela trazer à tela sua preocupação tradicional de composição ou de expressão, ao invés de entrar como associada no mundo das imagens, criará um mundo distinto, um mundo do som, que obedece às suas leis próprias... (Jaubert apud Betton, 1987, p. 48)*

Além da música, as cores e a luminosidade da fotografia também contribuem para essa inversão do tom trágico para o cômico e romântico. Como pano de fundo para a trama romântica, temos cenários e figurinos de um realismo beirando o cru, o que enfatiza as precárias condições de higiene da vida na Londres elisabetana. Essa representação opressiva, no entanto, é suavizada pela abundância de luz direta, mesmo em cenas marcadas pela austeridade dos tons escuros, em especial o cinza. É sobre esse *background*, portanto, que Madden introduz a angelical imagem de Viola, sempre iluminada, clara e vívida, enfatizando sua pureza e beleza.

À medida que a trama se desenrola, temos uma gradual e sutil adição de cores quentes, como o vermelho, o laranja e o dourado, diretamente associadas ao amor e à paixão, as quais emolduram muitos dos encontros dos amantes. Interessante ressaltar, também, o contraste existente entre a pobreza e a austeridade das roupas dos personagens do filme em seu cotidiano com a beleza dos trajes que os mesmos envergam no palco do teatro. A vivacidade e riqueza de cores das vestes teatrais, assim como do vestido de casamento de Viola, sobressaem-se no cenário apagado do teatro, deixando clara a intenção do diretor de fazer da encenação de **Romeo and Juliet** o ponto alto de sua obra.

Como a música, portanto, a fotografia sutilmente intensifica a significação da narrativa. Se, no início da trama, temos um jovem triste em busca de amor, a fotografia retrata dias sombrios e ventosos. Após o encontro de Viola e Will, no

entanto, os dias tornam-se ensolarados e as noites iluminadas pela luz alaranjada das velas. Por fim, o dia do casamento de Viola e da separação dos amantes mostra-se novamente ventoso e sombrio, em consonância com a tristeza dos protagonistas. Mas são as cenas finais do filme, em que Viola esforça-se para sair da escuridão do fundo do mar, nadando rumo aos fochos de luz na superfície, e depois caminha na ensolarada praia ao som da bela música de Warbeck, que imprimem a sensação final de otimismo e leveza que “compensam” o final pouco convencional para uma comédia romântica.

Entretanto, é importante salientar que a excelência dos recursos fotográficos e sonoros empregados em *Shakespeare in Love* de forma a maximizar a compreensão da narrativa não diminui a importância do texto verbal. Numa época em que a indústria cinematográfica tem-se mostrado pródiga em utilizar recursos visuais e sonoros de última geração de forma a mascarar a superficialidade e pobreza de grande parte de seus roteiros, *Shakespeare in Love* torna-se ainda mais surpreendente, pois alia um roteiro excepcional a uma linguagem visual simples mas bela.

Mais uma vez seguindo a tradição shakespeariana, Norman e Stoppard fazem dos diálogos o fio condutor da narrativa. Procurando evitar sobrecarregar seu texto, no entanto, os autores demonstram grande preocupação em distribuir a significação global da narrativa de forma equilibrada entre as linguagens visual e verbal, tendo em mente o público contemporâneo, mais afeito aos estímulos visuais, sem descuidar da riqueza poética que consagrou o texto shakespeariano. Assim, os roteiristas logram, a um só tempo, manter um estreito diálogo intertextual em nível estrutural com a obra shakespeariana e construir uma narrativa ágil.

Diferentemente de *Shakespeare in Love*, muitas tentativas anteriores de adaptação de peças shakespearianas para o cinema resultaram pesadas e de difícil assimilação por parte de públicos mais massificados, como o extenso *Hamlet* de Branagh (1996). Isso porque a clara preocupação com critérios questionáveis como “fidelidade” em tais obras leva a uma saturação, já que a permanência dos diálogos longos e de grande sofisticação lingüística, originalmente criados para o palco e o público elisabetanos, somam-se a todos os recursos de maximização da significação intrínsecos à linguagem cinematográfica.

Aparentemente cientes desse risco, e prioritariamente voltados para a criação de uma narrativa de entretenimento, Norman e Stoppard desmembram a poesia shakespeariana, valendo-se apenas de alguns “pedaços”, muitas vezes colados em novas e inusitadas construções. O resultado é um filme absolutamente contemporâneo, de trama ágil e cativante, mas deliciosamente pontuado pelo lirismo universal e atemporal da poesia shakespeariana, talvez numa tradução mais precisa do que aquelas que não ousam sequer remover uma vírgula do texto original.

Mais do que jogar com a sacralizada poesia shakespeariana, no entanto, *Shakespeare in Love* revoluciona o mito em torno do bardo ao humanizá-lo e dar-lhe um rosto e fala absolutamente joviais e muito pouco condizentes com a imagem sóbria e grave que o retrato de Chandos<sup>23</sup> nos passa, ainda que o ator que o interpreta tenha, assim como no quadro, cabelos e olhos escuros e sua caracterização tenha incluído barba e uma pequena argola na orelha. Apesar da enorme aceitação e popularidade do filme junto aos mais variados públicos, sua recentidade não nos permite antever em que medida ele afetarà a recepção da obra e do mito

---

<sup>23</sup> Uma das mais comuns imagens de Shakespeare, o retrato é conhecido pelo nome de seus proprietários de longa data, os duques de Chandos.



shakespearianos, ou até que ponto ele será capaz de estabelecer um novo rosto para o consagrado personagem histórico, algo que Luís Fernando Veríssimo não aprovaria, dada sua insatisfação com a “cara de burro” do Shakespeare cinematográfico, expressa em sua resenha do filme<sup>24</sup>.

Mesmo assim, se considerarmos a análise que Robert Burgoyne propõe para o conceito de “*prosthetic memories*” no cinema (criado por Alison Landsberg), somos levados a concluir que pelo menos a leitura de **Romeo and Juliet** já está fadada a profundas alterações. Segundo Burgoyne, *prosthetic memories* seriam

*...lembranças que circulam publicamente, que não são organicamente originadas, mas são, mesmo assim, vivenciadas pelo corpo do indivíduo – através de uma ampla gama de tecnologias culturais... (1997, p. 105, minha trad.)*

Uma vez supridas por tecnologias culturais massificadas, como o cinema, tais lembranças acabam por integrar o arquivo pessoal de experiências do indivíduo. Assim, ao propor uma “reconstituição” do passado e uma versão do nunca registrado processo criativo de uma peça shakespeariana, *Shakespeare in Love* estabelece a forma de tal passado, registro que absorvemos na forma de uma lembrança de um fato realmente vivenciado e que poderá vir a orientar quaisquer interações futuras com o mesmo tema.

Tanto Landsberg quanto Burgoyne chamam a atenção para o fato de que essa ampla disseminação de lembranças artificiais traz a ameaça da alienação e do revisionismo, ambos verificáveis no atual contexto sócio-cultural. Por outro lado, ressaltam os autores, tais lembranças podem mediar uma “identificação coletiva” com as experiências passadas através de uma ligação sensual e mais “palpável” aos públicos massificados. Assim, apesar dos riscos, as produções culturais massificadas,

---

<sup>24</sup> Veríssimo, 1999, p. 127.

como o cinema comercial, podem desencadear um interessante processo de presentificação do passado.

Na medida em que presentifica Shakespeare e sua obra, portanto, e considerando-se que o faz com grande apuro estético, *Shakespeare in Love* concretiza o ideal de *conformidade entre o velho e o novo* expresso por T. S. Eliot (1975, p. 39), numa clara exemplificação de como o talento individual pode, e deve, dar continuidade à tradição sem deixar de ser popular. Nesse caso, além de garantir cerca de duas horas de divertimento saudável, o filme dirigido por Madden também desempenha o importante papel cultural de manter vivo e popular o mais festejado e influente escritor ocidental.

### 3. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

#### 3.1. A questão pós-moderna:

Apesar de a teorização acerca da literatura ser quase tão antiga quanto a própria manifestação literária, ainda hoje parece não haver pergunta mais desconfortável, no âmbito de tais estudos, do que “o que é literatura?”. Sem dúvida, tantos séculos de pesquisa e crítica contribuíram para a delimitação de nosso objeto, mas o fato é que, talvez pela própria natureza desse objeto, tal delimitação não é confortavelmente óbvia. Aparentemente, existem consensos quanto ao que pode ser enquadrado no vasto campo chamado literatura (as obras de Shakespeare, **Dom Quixote**, **A Divina Comédia**, etc.), bem como quanto ao que não se enquadra em tal categoria (filmes cinematográficos, pinturas, tratados médicos, entre outros), mas mesmo os heróicos esforços formalistas não foram capazes de desvendar a totalidade dos complexos critérios que regem tais seleções. Mesmo assim, não se costuma questionar a existência da literatura como manifestação artística autônoma.

Guardadas as proporções, boa parte do debate acerca da pós-modernidade, bem como de sua faceta cultural, o pós-modernismo, caracteriza-se pelo mesmo dilema: apesar de muito discutidos nas mais diferentes esferas do pensamento humano, tais conceitos não contam com definições cabais e consensuais. Podemos

até mesmo alegar que a indeterminação e essa dificuldade de delimitação de objetos seja uma das características que melhor distinguem o pensamento nas humanidades daquele empregado nas ciências exatas. Mesmo assim, há quem negue a existência do pós-modernismo, alegando tratar-se apenas de um incomum e feliz casamento entre ficção e crítica, esta mediando e validando a primeira. Assim, como em um ciclo de começo desconhecido, a ficção empregaria os elementos estruturais e/ou ideológicos instituídos pela crítica teórica como representantes do que se pretende pós-modernismo. A crítica, por sua vez, além de definir tais elementos, validaria as criações que ecoassem suas formulações teóricas, conferindo-lhes o mérito de representações artísticas consonantes com a contemporaneidade pós-moderna.

Ainda que tais críticas procedessem, algo com o que não concordamos completamente, e o pós-modernismo fosse, de fato, apenas um discurso que se autolegitima e perpetua, e não um movimento cultural com representações concretas, poderíamos argumentar que mesmo esse “círculo vicioso” mereceria uma análise detida e criteriosa. Na mais simplista das hipóteses, pode-se dizer que o pós-modernismo existe, no mínimo, como um conceito, uma abstração não necessariamente denotativa de alguma manifestação real e sobre a qual muito tem sido afirmado e especulado. Entretanto, na medida em que se propõe como “problematização” do momento histórico-cultural atual, e sendo tão amplamente divulgada, a noção do pós-moderno já não se limita ao âmbito do texto e das discussões conceituais, mas passa a manifestar-se na própria realidade que busca apreender e explicar. Assim, ainda que o termo “pós-modernidade” fosse pouco representativo quando de sua origem, ainda nas décadas de 50 e 60, sua força

conceitual parece já ter sido suficiente para moldar a contemporaneidade de forma a servir-lhe de objeto de representação.

Assim, parece válido afirmar que tanto a pós-modernidade quanto o pós-modernismo são fatos verificáveis de nossa realidade contemporânea, ainda que certamente não se manifestem de forma homogênea. E é justamente a consciência dessa heterogeneidade da experiência contemporânea que nos obriga a fazer uma ressalva: nem toda manifestação artística, nascida na e/ou da realidade contemporânea (predominantemente pós-moderna) pode ser explicada e compreendida através dos pressupostos do pós-modernismo. Nesse sentido, nossa abordagem do fenômeno “pós-modernismo” em muito se assemelha à de Andreas Huyssen:

*...o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo ‘pós-modernismo’ é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação podem até ser discutíveis, mas há uma transformação. Eu não quero ser mal entendido, pois não afirmo que exista uma total modificação no paradigma das ordens cultural, social e econômica; qualquer pretensão nesse sentido seria claramente exagerada. Registra-se, contudo, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período precedente. (1992, p.20).*

O reconhecimento do caráter emergente do pós-modernismo, portanto, obriga-nos a relativizar o termo “pressupostos”. Não tomamos o pós-modernismo como um movimento artístico nos mesmos moldes que se aplicam à caracterização do modernismo como tal. Seja por sua recentidade, seja pela

contínua desconstrução de seu próprio discurso, o fato é que ele não apresenta a convergência a uma problemática e/ou finalidade centrais que se costuma associar ao termo “movimento”. Nas palavras de Linda Hutcheon para o prefácio de **A**

**Poetics of Postmodernism:**

*Não há dialética no pós-moderno: a auto-reflexão permanece distinguível de seu tradicionalmente aceito antônimo – o contexto histórico-político no qual se insere. O resultado dessa recusa deliberada de resolver contradições é uma contestação daquilo que Lyotard chama de as principais narrativas totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas através dos quais nós geralmente unificamos e ordenamos (e minimizamos) quaisquer contradições de forma a fazê-las encaixarem. (1990, p. x; minha trad.).*

Apesar dessa tendência à abertura, críticos e teóricos que, a exemplo de Hutcheon, Connor e Huysen, buscaram traçar as linhas gerais do pós-modernismo e sua poética, diagnosticaram a recorrência de certos padrões, elementos estéticos ou ideológicos, em obras artísticas contemporâneas que, somados, as diferenciam daquelas de outros períodos cronológicos e/ou estéticos ao mesmo tempo em que as aproximam entre si. O resultado é esse conjunto heterogêneo mas coeso e coerente que se convencionou chamar de “movimento pós-modernista”. Seus pressupostos, portanto, nada têm de “pre”, pois são a mera reunião de todos esses traços comuns identificados em determinadas obras contemporâneas para as quais não havia rótulos apropriados, quando muito alguns “cobertores curtos” incapazes de cobri-las em sua complexa totalidade. Fica claro, portanto, que concebemos o pós-modernismo, para os fins desta pesquisa, como uma criação da crítica teórica, movida por razões científicas ou didáticas de cunho organizacional, mas firmemente embasada em um *corpus* de expressões artísticas contemporâneas, entre as quais incluímos os filmes que aqui analisamos.

Portanto, a tarefa a que se propõe Huyssen, a de mapear o pós-moderno, é bastante complexa. No posfácio da edição de **The Dismemberment of Orpheus** de 1982, Ihab Hassan estabelece o seguinte paralelo entre modernismo e pós-modernismo:

<i>Modernismo</i>	<i>Pós-modernismo</i>
<i>Romantismo / Simbolismo</i>	<i>“Patafísica” / Dadaísmo</i>
<i>Forma (conjuntiva / fechada)</i>	<i>Antiforma (disjuntiva, aberta)</i>
<i>Propósito</i>	<i>Espontaneidade</i>
<i>Projeto</i>	<i>Acaso</i>
<i>Hierarquia</i>	<i>Anarquia</i>
<i>Domínio / Logos</i>	<i>Exaustão / Silêncio</i>
<i>Objeto de Arte / Obra Acabada</i>	<i>Processo / Performance / Happening</i>
<i>Distância</i>	<i>Participação</i>
<i>Criação / Totalização</i>	<i>Descrição / Desconstrução</i>
<i>Síntese</i>	<i>Antítese</i>
<i>Presença</i>	<i>Ausência</i>
<i>Centração</i>	<i>Dispersão</i>
<i>Gênero / Fronteira</i>	<i>Texto / Intertexto</i>
<i>Paradigma</i>	<i>Sintagma</i>
<i>Hipotaxe</i>	<i>Parataxe</i>
<i>Metáfora</i>	<i>Metonímia</i>
<i>Seleção</i>	<i>Combinação</i>
<i>Raiz / Profundeza</i>	<i>Rizoma / Superfície</i>
<i>Interpretação / Leitura</i>	<i>Contra a Interpretação / Desleitura</i>
<i>Significado</i>	<i>Significante</i>
<i>Lisível (Legível)</i>	<i>Scriptible (Escrevível)</i>
<i>Narrativa / Grand Histoire</i>	<i>Antinarrativa / Petit Histoire</i>
<i>Código Dominante</i>	<i>Idioleto</i>
<i>Sintoma</i>	<i>Desejo</i>
<i>Genital / Fálico</i>	<i>Polimorfo / Andrógino</i>
<i>Paranóia</i>	<i>Esquizofrenia</i>
<i>Origem / Causa</i>	<i>Diferença – Diferença / Vestígio</i>
<i>Metafísica</i>	<i>Ironia</i>
<i>Determinação</i>	<i>Indeterminação</i>
<i>Transcendência</i>	<i>Imanência</i>

(1982, p.267-8)

Se, por um lado, o paralelo proposto por Hassan oferece subsídios para uma análise crítica de obras que se proponham pós-modernistas, assim como para uma compreensão do que venha a ser o pós-modernismo e em que medida o prefixo “pós” é significativo, por outro, ele está baseado numa incômoda contradição, como salienta Steven Connor:

*Apesar das tentativas de Hassan de proteger-se de uma aplicação demasiado rígida do seu modelo teórico, não há dúvida de que este é potente e sedutor. O que mais impressiona é a hierarquia valorativa implícita do quadro. De maneira invisível, mas sem deixar margem a dúvidas, a marca do descrédito pende sobre a coluna da esquerda, enquanto a da direita é lida como uma litania de tudo que é evidentemente desejável...*

*É bem interessante que um termo que esperaríamos ver presente na sinistra coluna da desonra de Hassan seja “binarismo”, a fixação em contrastes estritos e homogêneos. No caso, Hassan teve de fazer uso da lógica binária para promover as próprias coisas que parecem opor-se à lógica binária, as idéias de dispersão, deslocamento e diferença... (1996, p. 95)*

Assim, mesmo uma apurada e criteriosa análise do pós-modernismo, como a de Hassan, deve ser relativizada em função das estruturas de cognição que têm orientado o pensamento ocidental por várias gerações, dentre as quais destaca-se a já mencionada lógica binária. A abertura e aparente despreocupação com o preciosismo teórico e metodológico que permeiam o discurso pós-modernista nada têm de superficial, portanto, sendo mais difíceis de se pôr em prática do que a rigidez conceitual e formal de outros movimentos culturais e artísticos.

Da mesma forma que todos os movimentos artísticos que o precederam, o pós-modernismo não pode ser abarcado em sua totalidade e explicado por uma mera listagem das atitudes e/ou concepções estéticas que nele encontram representação. Sem dúvida, sua compreensão passa pela análise do momento



histórico em que ele surgiu e se firmou, bem como das ideologias que o sustentam e das que a ele se contrapõem. Some-se a isso o fato de a noção de um movimento cultural pós-modernista estar indissociavelmente vinculada a uma controversa e cambiante percepção de uma pós-modernidade. Com isso, a compreensão do pós-modernismo, ou a investigação de sua existência, já não pode ser feita de um ponto de vista exclusivamente cultural, mas reveste-se de questionamentos ideológicos e políticos que fogem ao escopo desta pesquisa. Ainda assim, o enfoque cultural fornece subsídios suficientes para que se investigue a pertinência ou não de obras contemporâneas ao seletivo universo da expressão artística pós-modernista, o emprego da poética de Hutcheon sendo uma das ferramentas mais úteis nessa empreitada.

A dificuldade em se estabelecer uma espécie de *checklist* contendo os elementos básicos para se determinar o caráter pós-modernista de uma obra reside no fato de as verdadeiras obras de arte, e em especial as pós-modernistas, não encontrarem seu maior valor nos elementos isolados que as constituem, mesmo porque esses não lhes são exclusivos, mas sim na exploração das infinitas possibilidades de significação. Assim, quando nos propomos a demonstrar o caráter pós-modernista de *Looking for Richard* e *Shakespeare in Love* com base nos conceitos de diluição de fronteiras, resgate / revisão do passado, apagamento / ficcionalização do autor, exploração da metalinguagem e valorização da cultura de massa, sabemos não ser suficiente apontar para sua ocorrência nas obras, sendo necessário encontrar a significação de tais expressões e seu propósito no âmbito cultural.

De modo geral, quando um movimento estético, artístico ou cultural nasce já tendo suas diretrizes traçadas pela teoria ou crítica, o resultado aponta para uma tendência ao dogmatismo e para uma certa rigidez de conceitos. Assim foi, por exemplo, com o Parnasianismo e com algumas das diversas correntes vanguardistas que, somadas, compuseram o movimento modernista, tais como o Cubismo e o Surrealismo. Já os movimentos que, de maneira inversa, desenvolvem-se de forma coesa sem qualquer orientação externa, dogmática ou crítica, parecem irremediavelmente fadados a uma compreensão tardia, pois a teoria e a crítica tomam-nos em suas totalidades “acabadas”, ou o mais próximo disso, para, então, traçarem os paralelos que conferem suas características gerais e aplicarem os rótulos de praxe. Assim, aparentemente, a simultaneidade da teorização e crítica com a criação parece resultar em certa “castração criativa”, ao passo que a contemplação meramente analítica só se verifica quando suficientemente distanciada de seu objeto. Para Luiz Alberto Santos, esse “descompasso” entre ficção e crítica deve ser questionado, pois já não podemos conceber a crítica como *sombra que se arrasta atrás de seu objeto* (1990, p. 297). Steven Connor, no entanto, acredita que tal descompasso tenha uma explicação filosófica bem mais profunda do que as meras concepções do que seja a crítica e de qual deva ser seu posicionamento frente ao objeto criticado. Para ele:

*Essa formulação baseia-se num sentido da separação inerente entre experiência e conhecimento, uma crença de que, quando experimentamos a vida, só podemos compreendê-la parcialmente e de que, quando tentamos compreender a vida, deixamos de experimentá-la de fato. De acordo com esse modelo, o ato de conhecer está sempre condenado a chegar tarde demais à cena da experiência. (Connor, 1996, p.11)*

Ainda segundo o autor, a primeira tentativa consciente de se enfatizar e, ao mesmo tempo, diminuir o hiato entre experiência e conhecimento ocorreu com o modernismo, no qual muitos artistas buscaram abordar e retratar ambas as esferas (experiência e conhecimento) de uma forma indissociável no espaço da criação artística. Entretanto, tais propostas tiveram resultados pouco estimulantes, pois exigiam do público um discernimento sofisticado demais, uma capacidade analítica não apenas inovadora, mas diametralmente oposta a toda a tradição filosófica que orientara o pensamento ocidental a perceber experiência e conhecimento como níveis dissociados da consciência.

Procurando ir além das incompreendidas propostas modernistas, o movimento pós-modernista caracteriza-se, ainda que apenas em parte, pela busca por uma sedimentação dessa aproximação entre experiência e conhecimento. Para tanto, ele eleva a indissociabilidade dos dois níveis à potência máxima, centrando-a na própria natureza da linguagem e do discurso. Como antes, portanto, a criação artística exprime a criatividade estética ao mesmo tempo em que se volta para si própria, observando-se e analisando-se por meio da metalinguagem. Nesse sentido, verifica-se certa continuidade em relação ao modernismo. Mas há também a inovação, a ruptura, a qual ocorre no terreno da teoria e da crítica<sup>25</sup>. Estas, sem abrir mão de suas funções precípua de análise e julgamento de um objeto externo, assumem e salientam a indeterminação e transiência de seu próprio discurso (e do sujeito que o enuncia), pondo de lado seu caráter

---

<sup>25</sup> Mais uma vez, nossa postura ecoa o pensamento de Huyssen, para quem: *Em quase todo o pós-modernismo, um modo de pensar muito convencional tem se afirmado. Ou se diz que o pós-modernismo está em continuidade com o modernismo, caso em que todo o debate que oponha os dois fenômenos passa a ser ilusório, ou se sustenta que há uma ruptura radical, um corte em relação ao modernismo, que é então avaliado em termos positivos ou negativos. Mas a questão da continuidade ou descontinuidade histórica simplesmente não pode ser discutida de modo adequado nos termos de uma dicotomia de 'ou isso ou aquilo'.* (1992, p.22)

organizador e centralizador de “verdade” para colocar-se no mesmo nível de subjetividade tradicionalmente atribuído apenas à criação artística ficcional.

Assim, essa autoconsciência pós-moderna redundando numa exacerbação da metalinguagem: a arte expressa seu conteúdo e analisa seus meios de expressão; a crítica analisa tanto a arte quanto os meios pelos quais realiza tal análise. Em outras palavras,

*Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo. Quase poderíamos dizer que essa autoconsciência terminal [...] caracteriza nosso momento contemporâneo ou 'pós-moderno'. (Connor, 1996, p. 13)*

Mais do que um compartilhamento de temas e interesses, a aproximação de experiência e conhecimento, ficção e crítica, em uma mesma representação leva ao apagamento das fronteiras e classificações tradicionalmente baseadas em sua distinção e distanciamento. Com isso, o discurso teórico-crítico reveste-se de certo caráter artístico e explora uma poética própria, dando origem a gêneros híbridos de difícil reconhecimento e classificação, como o ensaio. A criação artística propriamente dita, por sua vez, já não se limita à narrativa ficcional, mas incorpora a seu discurso as reflexões estéticas e estruturais, mesmo porque a noção de ficção tem sua significação alterada com a problematização do antônimo a que tradicionalmente se opunha, a concepção de realidade. Se, por um lado, esse apagamento de fronteiras e imbricação dos outrora distintos e bem delineados territórios da criação ficcional, da crítica e da teoria oferece novas possibilidades criativas, libertando a linguagem de quaisquer amarras estruturais, por outro há que se reconhecer as dificuldades de sistematização que acarreta, já que nossos

métodos de análise ainda são regidos pela lógica binária, pela dialética e demais estruturas cognitivas anteriores ao pensamento pós-modernista, como atesta o paralelo de Hassan anteriormente discutido.

A instauração da dúvida, a problematização, sobre o caráter organizador, ou totalizante, do discurso e da narrativa leva, então, àquilo que Hutcheon considera a base da condição pós-moderna: o questionamento e a desconstrução do discurso histórico e de suas verdades até recentemente incontestáveis, de tudo que é senso comum. As fronteiras entre “documento” e narrativa ficcional tornam-se difusas a partir do reconhecimento do caráter falacioso da noção de objetividade discursiva, já que fatos e eventos são vistos como meras construções narrativas, os primeiros validados pelas estruturas de poder como sendo “realidade”, os outros deixados de lado para alimentar a ficção na condição de especulação.

Como resultado, a desconstrução do discurso histórico conduz à reconstrução, ainda que parcial, do passado, pondo em xeque as concepções correntes do que este tenha sido. Sendo o passado uma construção narrativa, quando presentificado, ou reformulado e enunciado no presente, ele deixa de existir como tal, numa completa fusão de temporalidades. Uma vez que o turbilhão pós-modernista ainda não foi capaz de suplantar o modelo positivista de evolução histórica, um questionamento tão profundo acerca do passado abala, inevitavelmente, a linearidade causal e temporal, levando a uma não menos profunda e inquietante revisão de nossa condição presente, de nossas convenções, instituições, práticas e verdades. Fecha-se, assim, o “ciclo” do pós-modernismo, um constante abrir de portas e derrubar de certezas que, de fato, pouco conclui,

mas cuja coerência e força conceitual deixam-nos essa desconfortável e perene sensação de incerteza.

No meio da criação literária, a questão pós-moderna reveste-se de certas especificidades dignas de nota, ainda que Connor considere a literatura como a expressão artística menos abalada pelas considerações pós-modernistas, a exemplo do que já ocorrera no modernismo, mais fortemente representado na arquitetura e nas artes visuais (1996, p. 87). Em primeiro lugar, o questionamento acerca do passado histórico, bem como das narrativas de poder nele embasadas, traduz-se em questionamento do cânone, um discurso histórico, ideológico cuja “naturalidade” e verdade só recentemente foram postas em xeque por novas correntes críticas, em especial a bem fundamentada crítica feminista. Mais do que negociar a inclusão de nomes de autores esquecidos nos currículos escolares e nas antologias, o pós-modernismo vai ao âmago da questão da canonização ao questionar o porquê de sua existência, os modos de sua instauração e permanência e, acima de tudo, se é possível superá-la. Em outras palavras, ele propõe uma reflexão acerca dos paradigmas da criação artística, reconhecendo o caráter arbitrário, convencional e profundamente ideológico das concepções estéticas perpetuadas como modelos ao mesmo tempo em que questiona a viabilidade da criação artística genuinamente livre de tais influências e de padrões.

Com isso, mais uma vez, a discussão inicialmente voltada para o que se acreditava passado afeta a percepção do presente. Ao questionar parâmetros e modelos da criação, o artista pós-moderno é levado a analisar e avaliar sua própria poética, quais os pontos de convergência e de divergência em relação à tradição que escolheu, conscientemente ou não, para si. Novamente, portanto, a prática

metalingüística e a diluição das fronteiras entre ficção e crítica fazem-se presentes. Nas palavras de Jean-François Lyotard:

*Um artista ou escritor pós-moderno encontra-se na posição de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele cria, não são, em princípio, governados por regras pré-estabelecidas, e não podem ser julgados de acordo com um julgamento determinante, através da aplicação de categorias familiares ao texto ou à obra. Essas regras e categorias são aquilo de que a própria obra de arte está em busca. (1984, p. 81; minha trad.<sup>26</sup>)*

Além disso, a problematização da canonização no cenário pós-moderno traz consigo um profundo e irreversível questionamento de conceitos como autoria e originalidade. Se concordamos com Roland Barthes que o texto *é um tecido de citações retiradas dos inúmeros centros de cultura* (1990, p. 230), ou, como propõe Tania Carvalhal, *absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)* (1992, p. 50), posicionamento que embasa toda a prática comparatista, então chegamos, invariavelmente à conclusão de que a criação presente é meramente o trabalho de recombinação de elementos existentes, passados. De acordo com Barthes:

*Sabemos hoje que um texto não é uma linha de palavras transmitindo um significado “teológico” único (a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço multidimensional em que uma variedade de escrituras, nenhuma delas original, mistura-se e choca-se. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Seu único poder é o de misturar escrituras, contrapor umas às outras de forma a nunca se sustentar em qualquer uma delas. (1990, p. 230-1)*

Novamente, portanto, vemos como o pós-modernismo põe em prática o pensamento do modernista T. S. Eliot, para quem *o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é direcionado pelo passado* (1975, p.39) de

<sup>26</sup> A edição brasileira que utilizamos (1998) não inclui a tradução do apêndice de onde extraímos essa passagem, razão pela qual optamos por traduzir a partir da edição norte-americana.

forma a garantir a já mencionada “conformidade entre o velho e o novo”<sup>27</sup>. E é dessa mesma conformidade, dessa noção de tradição como todo ordenado de obras existentes que deriva a conclusão de Barthes de que o autor, entendido como ente criador de algo genuinamente original e inédito, está morto.

Embora Barthes dedique seu ensaio à discussão da autoria na literatura, em tempos pós-modernos, nenhuma mudança de paradigmas fica restrita a um ramo do saber e/ou das artes. Assim, em decorrência dessa nova concepção do ato criativo, as distinções entre altas e baixas literaturas e culturas, tão caras ao modernismo, deixam de ser representativas na pós-modernidade. Isso porque tais distinções são tradicionalmente sustentadas pela crítica mais conservadora com base em vagos e anacrônicos conceitos como “genialidade” e originalidade. Ora, uma vez que toda a escritura passa a ser considerada um ato de recombinação e réplica, já não há mais espaço para classificações ancoradas na dicotomia superioridade/inferioridade. Talvez o maior beneficiário dessa mudança de paradigmas da crítica cultural seja o cinema, até há bem pouco tempo tido como manifestação artística menor tanto em função de sua ligação com a fotografia, que também só passou a gozar do estatuto de arte tardiamente, como por seu forte apelo popular de entretenimento de massa.

Certamente, o pós-modernismo não pretende nivelar todas as obras artísticas em um mesmo patamar de valor estético ou de relevância cultural. Textos como os de Shakespeare, por exemplo, continuam a sobressair-se por suas inúmeras qualidades, ofuscando muitos de seus pares. Entretanto, o reconhecimento do caráter intrinsecamente intertextual mesmo de grandes obras

---

<sup>27</sup> Diferentemente da obra de Eliot, no entanto, o pós-modernismo não traduz essa conformidade em uma apologia da canonização, mas apenas presentifica o passado pela desconstrução do discurso que o instaura com tal.



canônicas leva à inevitável conclusão de que, apesar das diferenças superficiais, todos os textos nascem de um mesmo processo. Para o leitor, portanto, a obra shakespeariana pode ainda ser “melhor”, mas sua condição híbrida em nada difere das demais, estejam estas incluídas no cânone ou fora dele. Da mesma forma, o filme hollywoodiano que se nutre da obra shakespeariana na elaboração de sua própria narrativa não lhe é inferior nem por ser filme, nem por usá-la como fonte, pois ambos são textos e, portanto, sua natureza intertextual é essencialmente a mesma.

Até aqui, os desdobramentos da morte do autor são perfeitamente lógicos e coerentes. Entretanto, o próprio Barthes salienta a ênfase que o prestígio do individualismo, base da ideologia capitalista, coloca sobre a “pessoa” do autor, muitas vezes buscando explicações para a literatura na vida e nos hábitos dos indivíduos que a criam. Em outras palavras, pode-se dizer que o reconhecimento da posição subsidiária do autor em relação ao texto, ou à própria língua, ocorre paralelamente a uma hipervalorização do escritor como indivíduo.

Ainda que denotem uma certa contradição, já que a descaracterização do autor pressupõe um certo desprestígio do escritor, as colocações de Barthes refletem com acuidade o panorama cultural da atualidade. De um lado, temos o enfraquecimento da autoria, enfatizado pelos estudos comparatistas e afins, cujas noções de releitura, intertexto, influência, entre outras, já não se limitam a seu campo, mas fazem-se presentes nas mais diversificadas áreas do saber e do comportamento. De outro, no entanto, temos o mais genuíno “mercado” cultural, o qual, tanto no que tange à literatura quanto a outras manifestações artísticas, é regido pelas leis do *marketing* e primordialmente orientado para o lucro, numa

verdadeira celebração do individualismo. E é nesse universo que se insere o escritor contemporâneo, irremediavelmente envolvido nas tramas comerciais das editoras, concorrendo a prêmios que possam aumentar seu prestígio e poder de venda e tendo sua vida pessoal constantemente escrutinada por entrevistas ou, se sua fama comportar, biografias.

A produção cultural, portanto, transformou-se em mercadoria e, como tal, precisa do maior público consumidor possível, já não podendo dar-se ao luxo de selecionar seus admiradores por critérios de identificação ideológica ou gosto estético. Como já antecipava Walter Benjamin, *a quantidade tornou-se qualidade* (2000, p. 250). Por certo, isso não implica dizer que toda a produção cultural contemporânea caracteriza-se pela superficialidade que se verifica em grande parte dos produtos de “grande giro” nas prateleiras, os *best sellers*, no meio literário, e os *blockbusters* da indústria cinematográfica. Entretanto, é sabido que a valorização da cultura de massa, ou a democratização da cultura, que setores mais conservadores preferem chamar pejorativamente de “massificação”, constitui um dos traços mais marcantes do pós-modernismo.

Aqui, portanto, percebe-se a forte ligação existente entre as esferas cultural e político-econômica nas sociedades pós-modernas. Aceitando ou não a colocação de Fredric Jameson (1997), segundo a qual o pós-modernismo seria um reflexo do capitalismo tardio, o fato é que a mercantilização e conseqüente democratização da produção cultural são facilmente verificáveis, em especial nas Américas e na Europa. Nesse contexto, se sobressai o cinema comercial, desenvolvido a partir dos modelos dos grandes estúdios hollywoodianos, muito embora já não esteja restrito ao espaço geográfico norte-americano, e responsável pela criação do

termo “indústria do cinema”, perfeito para a designação desse novo paradigma de criação artística em larga escala e totalmente desprovido da “aura” benjaminiana.

Mais uma vez, portanto, deparamo-nos com uma das tantas contradições pós-modernistas. De um lado, um completo redimensionamento das atitudes teórico-críticas frente à produção artística, com o questionamento de padrões e de “verdades” até recentemente incontestáveis, como a derrubada da distinção entre alta e baixa culturas. De outro, no entanto, a mercantilização da cultura a partir do aumento substancial da produção cultural em escala industrial e primordialmente orientada para o mercado em torno da comunicação e do entretenimento de massa. Sem querer cair no negativismo de Theodore Adorno e Mark Horkheimer, para quem arte e divertimento são *inconciliáveis* (2000, p. 184), mas tampouco compartilhando da euforia otimista de Benjamin frente ao fenômeno da cultura de massa, devemos admitir que são raras as obras que logram obter um espaço privilegiado no competitivo mercado cultural ocidental sem abrir mão de uma significação mais aprofundada e identificada com as reflexões teórico-críticas trazidas pelo pós-modernismo. Como procuramos demonstrar, *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* preenchem tais requisitos com grande competência e coerência.

### 3.2. O caráter pós-modernista das obras cinematográficas:

Enquadrar obras de arte em movimentos artísticos, culturais ou filosóficos constitui, quase sempre, uma tarefa arriscada. Isso porque, como já foi salientado, tais movimentos não costumam caracterizar-se pela criação de novas linguagens ou formas de expressão, mas apenas inovam na combinação dos elementos

recorrentes que servem de base à criação artística desde suas remotas origens. Assim, quando dizemos que as principais características do pós-modernismo são a diluição de fronteiras, a presentificação do passado paralelamente à desconstrução do discurso histórico e a valorização da cultura de massa, não pretendemos afirmar que tais elementos sejam de uso exclusivo desse movimento ou que constituam um indicativo irrefutável da condição pós-moderna das obras em que se manifestam.

Aparentemente, a valorização da cultura de massa, e do mercado de entretenimento que a veicula, criou espaço para o surgimento de uma nova forma de crítica cultural, marcada pela superficialidade de suas análises, pelos juízos de valor simplistas e claramente voltada para a orientação do “consumo cultural” do público dos *mass media*. Embora a atuação dessa vertente comercial da crítica não prejudique e não se confunda com a da crítica teórica, sua vinculação aos meios de comunicação de massa a coloca em evidência. Preocupada em aparentar embasamento teórico e “autoridade” sem, com isso, tornar seu texto hermético para o grande público, essa “crítica de cadernos B”<sup>28</sup> incorpora à sua linguagem alguns dos mais polêmicos e profundos constructos teóricos discutidos nos meios acadêmicos, não raro transformando-os em clichês e frases de efeito e esvaziando-lhes o sentido.

Assim como a desconstrução, a releitura e o sincretismo, para citar apenas alguns, o conceito do pós-modernismo viu-se subitamente repetido à exaustão nos

---

<sup>28</sup> Cunhamos esse termo com base nas colocações muito pertinentes de Ítalo Moriconi acerca da produção e transmissão do saber na contemporaneidade: *o acervo humanístico tradicional, assim como suas múltiplas competências, técnicas e disciplinas, não é socializado, ou seja, não é efetivamente transferido para as grandes maiorias, a não ser, nos melhores casos, como uma espécie de verniz que se confunde com lazer e entretenimento. A ‘cultura’, no sentido dos cadernos B e das revistas Bravo da vida. (1999, p. 85)*

meios de comunicação de massa e demais veículos de expressão do mercado cultural, tornando-se um grande guarda-chuva teórico sob o qual se tem amontoado toda a produção contemporânea que se auto-intitule artística. Não bastasse isso, a própria produção artística genuinamente pós-modernista dificulta seu reconhecimento como tal ao incorporar consciente e propositadamente, especialmente através do pastiche e da paródia, elementos das mais diversas correntes estéticas e/ou filosóficas, em constantes resgate e exploração das possibilidades significativas dos fatos e eventos passados. Com isso, o reconhecimento das obras de arte pós-modernistas torna-se bastante complexo.

Em sua tentativa de sistematização de uma poética do pós-modernismo, no entanto, Linda Hutcheon aponta para uma forma narrativa essencialmente pós-modernista, a qual denomina “metaficção historiográfica”. Segundo a autora:

*Dessa forma [metaficção historiográfica] refiro-me àqueles romances bem conhecidos e populares que são intensamente auto-reflexivos e, ainda assim, paradoxalmente reivindicam eventos e personagens históricos [...] Na maior parte da obra crítica do pós-modernismo, a narrativa – seja literatura, história ou teoria – geralmente tem sido o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios: ou seja, sua autoconsciência teórica da história e da ficção como constructos humanos (metaficção historiográfica) torna-se a base para se repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado. (1990, p.5; minha trad.)*

Embora Hutcheon deixe clara sua referência ao romance, em outra passagem desse mesmo texto ela incorpora uma citação de Theodore Ziolkowski que nos permite aplicar seu conceito a nosso *corpus* cinematográfico:

*As novas artes estão tão intimamente relacionadas que não podemos nos esconder complacentemente atrás dos muros arbitrários de disciplinas auto-suficientes: a poética é inevitavelmente superada pela estética geral, considerações acerca do romance fluem facilmente para o filme, enquanto*

*que a nova poesia muitas vezes tem mais em comum com a música e a arte contemporâneas do que com a poesia do passado. (ibid, p.9)*

Uma vez que *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* caracterizam-se pela reconstituição de concepções de passado a partir do reconhecimento do caráter transitório e convencional do discurso histórico, e o fazem através de textos conscientes de sua própria ficcionalidade, parece plausível afirmar que ambos constituem metaficcões historiográficas. Ao desconstruírem o discurso histórico, reformulando-o por meio de uma colagem de fatos e eventos cujo princípio organizador é a verossimilhança e não uma pretensa “fidelidade histórica”, ambos os filmes subvertem temporalidades.

No caso específico de *Looking for Richard*, a narrativa fílmica aglutina três temporalidades diferentes: o tempo da narrativa shakespeariana, com os eventos e fatos do reinado de Richard III; o tempo em que tal narrativa foi construída, o universo shakespeariano; e, por fim, o tempo da criação cinematográfica de Pacino, o presente propriamente dito. Aqui, no entanto, o que ocorre é uma justaposição de tais temporalidades em uma narrativa presentificada, mas cada uma delas é representada em suas especificidades e de forma independente das demais.

*Shakespeare in Love*, por sua vez, representa um passo além no processo pós-modernista de presentificação do passado. A obra de Madden apaga por completo as fronteiras temporais, fundindo totalmente os tempos das narrativas shakespearianas que retoma, o tempo histórico da biografia do bardo e o presente. Em se tratando de uma obra que ficcionaliza a representação do que se crê passado, o presente, em *Shakespeare in Love*, não é representado como tal, pois

não há a contextualização temporal da narrativa cinematográfica em si, mas apenas de seu enredo, enquadrado na Londres de 1593. Mesmo assim, o momento atual vem à tona não apenas na linguagem verbal dos personagens, a qual oscila fluida e constantemente entre o registro culto renascentista e o coloquial contemporâneo, mas na própria inclusão de elementos atuais em um contexto “de época” (como a Psicanálise, o *show business*, etc.). Nesse sentido, *Shakespeare in Love* constitui uma narrativa a-histórica, já que ficcionaliza fatos e representa eventos com a mesma carga de realismo cinematográfico, numa audaciosa desconstrução não apenas dos textos, mas de toda a mitologia construída em torno do personagem histórico Shakespeare, mitologia essa fortemente sustentada pela datação de obras concretas e verificáveis.

Embora não chegue a fundir por completo as temporalidades que representa, *Looking for Richard* não deixa de questionar o discurso histórico. Ao introduzir sua obra, Pacino coloca seu objetivo de comunicar *sua* visão, particular, cambiante e ideologicamente marcada, acerca de Shakespeare. Uma vez que o filme não se limita a um estudo das obras do bardo, mas reflete sobre sua vida e formação como dramaturgo, a ponto de incluir uma visita a seu local de nascimento, conclui-se que o Shakespeare em questão é tanto o autor quanto o personagem histórico e atual produto de exportação e de exploração turística. Assim, Pacino apresenta-nos não apenas uma leitura de obras tradicionalmente aceitas como ficcionais, mas também do discurso histórico que as contextualiza, salientando seu caráter provisório e plurissignificativo, postura essencialmente pós-modernista.

Ao problematizar a constituição do personagem histórico Shakespeare e, paralelamente, salientar o caráter intertextual de sua obra, os filmes estabelecem novas abordagens ao cânone shakespeariano, desconstruindo obras, o autor e também a figura do escritor. Paradoxalmente, no entanto, tal abordagem realimenta a mitologia criada em torno da vida do dramaturgo, já que sua ficcionalização origina ou simplesmente registra eventos capazes de preencher as lacunas de uma biografia com fatos insuficientes.

Esse processo faz com o que o criador de *Romeo, Juliet*, *Falstaff* e *Lear*, entre outros personagens famosos, figure no patrimônio cultural ocidental quase que em um mesmo patamar de ficcionalidade que suas criaturas. Como resultado, não há estranheza em relação à representação de William Shakespeare em obras ficcionais, como os filmes que analisamos, tampouco em relação a obras de cunho teórico-crítico que traçam perfis psicológicos de seus personagens, em uma busca incansável pelos indivíduos que possam ter representado fontes históricas ou de inspiração no processo criativo das obras do bardo<sup>29</sup>.

Como já previa Barthes, no entanto, a valorização do escritor e cidadão Shakespeare ocorre paralelamente à agonia da figura do autor. Obviamente, os filmes, assim como todo o pós-modernismo, não sugerem um enfraquecimento do papel cultural de Shakespeare e de sua obra nas sociedades ocidentais (até porque salientam sua adequação à contemporaneidade), apenas humanizam a figura do mitológico bardo, emprestando-lhe rosto, corpo e voz, ao mesmo tempo em que exploram a riqueza intertextual de sua obra, apontando para a supremacia da linguagem sobre o gênio. Talvez o ápice de tal processo seja a já mencionada cena

---

<sup>29</sup> Ver. Matus & Bethell, 1993 e Honan, 2001.



de *Shakespeare in Love* em que Will pranteia a morte de Marlowe, reconhecendo a importância do poeta para o desenvolvimento de sua dramaturgia. Em uma única cena, portanto, o filme sintetiza a riqueza intertextual do texto shakespeariano e as virtudes morais do jovem dramaturgo, além de recuperar a obra de Marlowe, sensivelmente eclipsada pelo brilho do bardo.

Uma vez que a obra shakespeariana está estrutural e tematicamente presente nas narrativas fílmicas, servindo-lhes de ponto de partida e de chegada, ao analisá-la e explorar sua significação, os filmes debruçam-se sobre suas próprias construções textuais, valendo-se de estruturas metalingüísticas eminentemente ficcionais, como em *Shakespeare in Love*, ou marcadas por uma postura crítica, como a de *Looking for Richard*. Em função disso, tais retomadas da obra shakespeariana acarretam um movimento cultural bem mais amplo do que a mera crítica ou teorização literária, pois englobam, em uma representação híbrida, as questões do literário, da dramaturgia e do cinema.

Para dar conta de uma obra pós-modernista, portanto, a crítica precisa, ela própria, ir além da interdisciplinaridade, diluindo por completo as fronteiras que estabelecem os territórios de cada disciplina e assumindo uma postura, digamos, “holística”. Uma abordagem estritamente literária das obras que aqui apresentamos é falha pela própria natureza fílmica do corpus; já o olhar exclusivamente cinematográfico é insuficiente, pois não fornece subsídios para a compreensão do rico e complexo diálogo intersemiótico tampouco para a apreensão do inigualável legado cultural do texto literário shakespeariano. Isso certamente acarreta grandes dificuldades práticas para os críticos, pois requer

conhecimentos generalizados e, ao mesmo tempo, aprofundados, numa clara negação do ainda em voga ideal da especialização.

Assim, os filmes de Madden e de Pacino, metaficções historiográficas que são, desencadeiam um processo cultural similar ao chamado “efeito dominó”: a sutil derrubada da primeira peça leva à queda das peças subseqüentes que, uma a uma, vão-se somando na composição de um desenho que sempre esteve lá, latente, mas não podia ser visto. Mais especificamente, o apagamento das fronteiras temporais leva à diluição dos limites convencionais entre realidade e ficção; este, por sua vez, induz à imbricação de gêneros e linguagens tradicionalmente definidas a partir de sua diferenciação e seu distanciamento, revelando novas e insuspeitadas estruturas narrativas. Por fim, os próprios mecanismos de análise e crítica vêm-se obrigados ao compartilhamento de sistemáticas e de bases conceituais a fim de dar conta dessas novas e complexas formas de expressão artística. O “desenho” final, portanto, é um novo Shakespeare: não apenas literário, mas cultural; ficcional e histórico; passado e presente, eternamente contemporâneo.

Mais do que tudo, no entanto, esse novo Shakespeare é, a um só tempo, popular e erudito, já que demonstra seu poder de venda no mercado cultural pós-moderno sem abrir mão da riqueza e profundidade que o alçaram ao mais alto posto da literatura ocidental. Isso porque, na esteira da tradição do cinema shakespeariano, com seus Zeffirelli, seus Branagh e seus Olivier, *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* democratizam a cultuada dramaturgia do bardo. Mais uma vez, portanto, as obras se enquadram na definição de Hutcheon para a

metaficção historiográfica pós-modernista, já que o caráter popular<sup>30</sup> constitui uma das características mais interessantes dessas obras que inauguram um novo momento na produção cultural ocidental, um momento em que complexidade narrativa e entretenimento descompromissado já não são, necessariamente, auto-excludentes. Um momento, enfim, que desmente as quase apocalípticas colocações de Adorno, já que concilia arte e diversão.

Assim, se, por um lado, os filmes adicionam novos elementos à mitificação/ficcionalização do escritor William Shakespeare, por outro, eles desmitificam o texto shakespeariano, tradicionalmente tido como hermético e sofisticado demais tanto pelo “leitor comum” quanto por atores experientes que, mesmo acostumados à dramaturgia “erudita”, deixam-se impressionar pelo peso do nome Shakespeare, como salientam Pacino e seus entrevistados. É interessante ressaltar, no entanto, que essa desmitificação não se processa pela mera simplificação do texto ou pela negação de sua riqueza e complexidade lingüísticas, mas por sua desconstrução. Ou seja, Pacino e os roteiristas de *Shakespeare in Love* não traduzem a linguagem shakespeariana, mas intercalam-na com o registro coloquial contemporâneo, desfazendo quaisquer “nós” interpretativos sem ofuscar a beleza atemporal da poesia do bardo. Como resultado, temos esses verdadeiros mosaicos lingüísticos que não evitam as dificuldades, mas as propõem como um desafio a um público desacostumado a pensar pelas próprias atitudes “paternalistas” de grande parte dos criadores de cultura de massa que simplificam tudo, numa ilógica recusa em permitir o inigualável prazer da descoberta e do aprendizado.

---

<sup>30</sup> O termo “popular” é aqui empregado para caracterizar obras de grande aceitação por parte de públicos diversos e não no sentido de obras não-industrializadas.

Entretanto, para setores mais conservadores da crítica, essa democratização da obra shakespeariana beira a heresia. Isso porque, em tais meios, a distinção entre alta e baixa culturas permanece inalterada e operante, Shakespeare figurando no topo daquela e o cinema hollywoodiano, assim como os demais meios de comunicação de massa, aprioristicamente alocado no patamar mais inferior. Provavelmente cientes desse fato, os criadores de *Looking for Richard* e *Shakespeare in Love* evitam reações críticas extremadas ao empregarem o discurso histórico, instrumental básico do conservadorismo, como um dos elementos constitutivos de suas narrativas fragmentadas, ainda que o façam com a finalidade de demonstrar seu caráter falacioso. Assim, as obras invocam dados históricos para ratificar o caráter eminentemente popular da obra shakespeariana, o que serve tanto de justificativa para a re-democratização desta quanto como contra-argumento a qualquer colocação baseada na insustentável concepção de que a qualidade artística seja inversamente proporcional à popularidade. Em outras palavras, os filmes utilizam as armas do conservadorismo para provar aquilo que os conservadores recusam-se a aceitar: que a democratização da obra shakespeariana, mesmo que feita através de textos outros que o literário, não apenas ecoa as próprias concepções do dramaturgo como também se mostra mais eficiente do que processos de canonização para fins de sua perpetuação.

### 3.3. Projeções: a obra shakespeariana no cenário pós-moderno:

Esse projeto dos meios de comunicação de massa de democratizar não apenas a obra shakespeariana, mas praticamente todas as grandes obras canônicas, até recentemente resguardadas numa redoma de vidro acadêmica soa, de fato,

muito nobre, mas não deixa de oferecer certos riscos potenciais. Isso porque é inegável que obras como *Looking for Richard* e *Shakespeare in Love* não constituem a regra na indústria cinematográfica ocidental, ou em quaisquer outros *mass media*, seu caráter excepcional sendo, justamente, a razão para este seu estudo.

O primeiro desses riscos seria a possibilidade de um empobrecimento do legado cultural da obra shakespeariana. Infelizmente, a produção cultural dos e para os meios de comunicação de massa não costuma caracterizar-se pela riqueza artística que se verifica nas obras de nosso *corpus*. Como já foi salientado, são inúmeros os filmes cinematográficos e televisivos criados anualmente a partir da obra shakespeariana; porém, raros são aqueles que merecem (ou demandam) uma segunda apreciação. Apesar de Shakespeare ser, hoje, um excelente produto nas exportações britânicas, como salienta um entrevistado de Pacino, a verdadeira qualidade de sua obra não é de conhecimento popular. Isso se deve não somente à superficialidade da maioria das obras que a retomam, mas também, e talvez principalmente, ao paulatino declínio da leitura como entretenimento e a uma certa elitização do público teatral<sup>31</sup>, processos intensificados pelo aprimoramento tecnológico da televisão e do cinema. Na visão de Leyla Perrone-Moisés:

*A crise da literatura é também uma crise do livro. A palavra impressa em livro tornou-se algo arcaico face aos novos meios de comunicação. Entretanto, não é o livro que está ameaçado. Mais do que as mutações tecnológicas elas mesmas, que não excluem a arte de escrever e editar livros, podendo até renová-la, foram as mudanças de visão de mundo, de motivações e de comportamento que tornaram obsoleta a prática da literatura. (1997, p.87)*

---

<sup>31</sup> Especialmente no Brasil, o teatro tornou-se proibitivo para as classes populares, sendo substituído pelo cinema como entretenimento cultural de massa.

Assim, embora muito se fale sobre Shakespeare nos *mass media*, os textos de sua autoria são cada vez menos conhecidos. Os enredos de conhecimento popular são somente aqueles que ganharam versões filmicas recentes e de sucesso (**Romeo and Juliet**, **Hamlet**, **Othello**, por exemplo), sucesso esse muitas vezes garantido pelas estratégias de *marketing* e venda dos estúdios, e não tanto pela qualidade das adaptações em si. Nesse sentido, parece ser válido questionar em que medida os meios de comunicação de massa não estariam prestando um “desfavor” ao legado cultural da obra shakespeariana, contribuindo para sua distorção e distanciando-a ainda mais do grande público ao transformá-la no “verniz” de que fala Moriconi.

Tal questionamento, no entanto, deve ser o mais imparcial possível, desprovido de todos os preconceitos que costumam vir à tona em tais discussões. Deve-se considerar, por exemplo, que sempre houve, em quaisquer formas de expressão cultural, boas e más produções artísticas. O fato de apenas algumas poucas obras sobreviverem à passagem do tempo tende a fazer-nos esquecer que as gerações passadas não produziram apenas obras-primas, levando-nos a um certo excesso de rigidez para com os artistas da atualidade. Além disso, é preciso levar em consideração que nem mesmo as mais sofríveis dentre as inúmeras traduções, adaptações e releituras da obra shakespeariana feitas ao longo dos quatro séculos de sua existência foram capazes de roubar-lhe o brilho ou diminuir-lhe o valor cultural.

Se existe, de fato, algo que mereça ser taxado de “lixo cultural”, ainda assim deve-se reconhecer que esse tipo de produção preenche seu papel sócio-cultural. O que não se justifica, no entanto, são avaliações radicais e

preconceituosas que aprioristicamente rotulam como inferiores uma gama enorme de obras pelo simples fato de serem de forte apelo popular. Cabe à crítica, portanto, valer-se de instrumentais teóricos bem fundamentados para analisar a obra pelo que ela realmente oferece em termos de construção artística, sob o risco de tornar-se cega ao surgimento de novos artistas de grande valor.

O segundo risco potencial seria o de um esvaziamento do papel cultural e formativo da arte em decorrência do excesso de mercantilização. Já hoje, se pode observar que quadros de grandes pintores são disputados em leilões não tanto por suas qualidades artísticas, mas muito pela vaidade dos compradores, sequiosos por demonstrar publicamente seu poder de compra. A música e o teatro, por sua vez, são consumidos por públicos cada vez mais atraídos pela fama dos intérpretes, os “ídolos”, e não pela busca do belo, do instigante, do artístico propriamente dito. Embora um visionário, Benjamin não poderia imaginar as proporções que o *star system* viria a assumir nos nossos dias, mesmo assim ele diagnosticou com precisão o nascimento desse fenômeno:

*À medida que se restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a ‘personalidade’ do ator: o culto da ‘estrela’, que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege essa magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre de seu valor mercantil. (2000, p.239)*

Sem dúvida, a mercantilização da cultura trazida pela pós-modernidade tem efeitos capazes de apavorar os amantes da arte. Para Benjamin, a solução seria desvincular a arte cinematográfica da mentalidade capitalista, algo que não deverá ocorrer tão cedo em função da atual imbricação de ambas. Entretanto, acreditamos não haver razões para se supor uma derrocada da arte pela

mercantilização. Mesmo a literatura, em seus tempos áureos de popularidade, foi relativamente massificada, como no caso do folhetim brasileiro, o que não resultou em seu esvaziamento. Além disso, é preciso levar em consideração o avassalador crescimento da televisão como meio de comunicação de massa e como espaço privilegiado da propaganda capitalista que Adorno e Horkheimer (2000) identificam como base do cinema dos anos 40. Portanto, assim como o cinema “roubou” o caráter popular da literatura, é possível que a televisão venha a fazer o mesmo com a sétima arte, libertando-a de seu compromisso com a ideologia capitalista. Tal discussão, no entanto, é demasiado complexa para ser satisfatoriamente desenvolvida aqui. Além disso, por mais que levantemos hipóteses e façamos projeções, somente o tempo dirá que caminhos as sociedades ocidentais e suas respectivas formas de expressão artística irão percorrer daqui para frente, pois suas ações, positivas ou danosas, serão sempre determinadas pelas imprevisíveis relações humanas.

Uma conclusão, no entanto, parece plausível: o pós-modernismo é passageiro. Certamente que não podemos prever por quanto tempo ele ainda sintetizará as concepções artísticas e filosóficas em voga, mas, a julgar pelo desfecho de todos os outros movimentos que o antecederam, ele está fadado a enfraquecer e ser substituído por uma nova corrente do pensamento ocidental. Quer dê continuidade, quer oponha-se às premissas pós-modernistas, o movimento subsequente irá, invariavelmente, redimensionar não apenas o papel da tradição cultural, mas também o valor das obras cinematográficas que aqui exaltamos.



Em vista disso, é preciso uma boa dose de sensatez na avaliação da representatividade de tais obras no todo da tradição cultural ocidental. Sem dúvida, *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* constituem grandes obras cinematográficas que, hoje, desempenham, juntamente com diversas outras, importante papel na democratização do legado cultural shakespeariano. Graças a elas, a obra do bardo recebeu um novo sopro de vida, foi redimensionada e provou, uma vez mais, a pertinência de seus temas, de seus personagens e de sua poesia a contextos tão diversos daquele em que foi criada. Graças a elas, também, o anestesiado público cinematográfico foi, ao menos por duas vezes, desafiado a apreciar arte sem ter de abrir mão de suas pipocas e refrigerantes.

Sendo obras essencialmente pós-modernistas, no entanto, os próprios filmes de Madden e de Pacino estão fundamentados na premissa de que seus discursos são frutos de um momento e, como tal, transitórios. Nesse sentido, por mais revolucionária que hoje possa parecer a abordagem que fazem à obra canonizada de Shakespeare, amanhã essas obras poderão ser postas de lado. Por mais otimistas e entusiasmados que sejamos, portanto, não podemos afirmar que tais obras serão capazes de influenciar a recepção do texto shakespeariano a ponto de dar origem a uma efervescência cultural semelhante àquela do período elisabetano em contextos futuros. Tampouco podemos afirmar categoricamente que tais obras já tenham fixado *prosthetic memories* de Shakespeare e de seus personagens no imaginário ocidental. Entretanto, os filmes já cumprem um papel cultural importantíssimo que não deverá se apagar: o de registrar, na obra verdadeiramente artística, o polêmico e instigante pensamento pós-modernista.

## CONCLUSÃO

Se, como alega Steven Connor, discutir e/ou criticar o pós-modernismo é tornar-se parte dele, já que uma das mais patentes características de tal movimento é a auto-reflexão e a busca pela apreensão e compreensão do momento atual (op. cit., p.15), então parece correto afirmar que a pesquisa que aqui se encerra constitui, ela própria, uma reflexão pós-modernista. Como tal, portanto, ela está fundamentada sobre a premissa de que seu discurso é parcial, transitório e, nesse sentido, inconclusivo.

Nosso objetivo primordial era discutir e, na medida do possível, provar a pertinência de *Shakespeare in Love* e *Looking for Richard* ao movimento pós-modernista. O conceito de metaficção historiográfica, proposto por Linda Hutcheon, bem como os esforços da autora, de Steven Connor e de Andreas Huyssen em disponibilizar abordagens bastante amplas e, ao mesmo tempo, aprofundadas desse movimento complexo, de bases e fronteiras incertas e ainda em franca evolução permitiram que identificássemos, em nosso corpus, aspectos suficientes para concluirmos que sim, os filmes constituem obras de arte pós-modernistas.

Entretanto, é necessário ressaltar nossa consciência da precariedade de tal “verdade”, pois essa afirmativa só será válida enquanto a percepção crítica do pós-modernismo for a mesma em que nos baseamos. Assim, a própria evolução

do movimento, as mudanças do pensamento ocidental e até mesmo o distanciamento temporal, irão redimensionar não apenas o pós-modernismo, mas também as obras de Madden e de Pacino, assim como esta apreciação que delas fizemos.

Havia, no entanto, um segundo e mais amplo objetivo a ser perseguido, expresso na própria escolha das obras do *corpus* de pesquisa: o de enfatizar a superação da distinção entre alta e baixa culturas por meio do discurso acadêmico, o qual, por muito tempo, a legitimou. Mais uma vez, portanto, valemo-nos das colocações de Huysen:

*O pedestal da grande arte já não ocupa o lugar privilegiado de antes, assim como é coisa do passado a coesão da classe que ergueu seus monumentos nesse pedestal [...] Não quero dizer que o pedestal da grande arte deixou de existir. É claro que existe, mas já não é o mesmo de antes. (1992, p. 76-7)*

Assim, tivemos de incorporar um pouco da ousadia dos autores das obras que aqui analisamos para encarar com naturalidade essa singular aproximação entre a mais idolatrada figura do cânone literário ocidental e a mais popular forma de entretenimento massificado. Para tanto, procuramos manter uma posição intermediária entre os discursos mais radicais do tipo “abaixo o cânone” e o conservadorismo que aprioristicamente nega o caráter artístico de todo o cinema hollywoodiano.

Da mesma forma, procuramos manter um certo equilíbrio ao optar por deixar-se avaliar a partir de uma abordagem interdisciplinar em tempos em que nosso meio acadêmico parece dividir-se entre apaixonados detratores e defensores de tal prática. Para tanto, levamos em consideração ambos os lados do debate. Nesse sentido, concordamos plenamente com Leyla Perrone-Moisés, que busca combater a substituição de disciplinas especializadas, dentre as quais a literatura, por um

*ecletismo desprovido de qualquer rigor na formação do pesquisador e na formação de conceitos e juízos (1997, p. 86).*

Acreditamos, no entanto, que tal risco não reside na interdisciplinaridade em si, até porque o comparatismo já demonstrou que a aproximação do outro pelo critério da semelhança realça as diferenças, as especificidades. O risco se verifica, sim, nas aproximações superficiais, como as “de cadernos B”. Porém, pela própria falta de embasamento teórico-crítico, tais propostas não se sustentam, em nada comprometendo os avanços da crítica teórica bem fundamentada em sua busca por delimitações e sistematizações de disciplinas e de seus respectivos objetos.

Com isso, somos levados a concordar com Eneida Maria de Souza, porta-voz dos defensores da interdisciplinaridade, para quem deve-se evitar

*... transformar o debate em discussão partidária, em que o binarismo funcione como argumento de exclusão, colocando a teoria contra os estudos culturais ou contra a ausência de teoria, a alta literatura contra as demais manifestações paraliterárias, o elitismo contra o populismo, e assim por diante. A defesa de uma teoria que poderia se impor como única e exclusiva não se sustenta mais no atual espaço acadêmico, pela natureza plural das tendências críticas.*

*...O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranqüilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo? Enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo. (1998, p.29)*

Portanto, uma vez que analisamos obras em explícito diálogo intertextual e interdisciplinar, fazendo-o por meio de um amplo aporte teórico, boa parte dele consagrada pela própria crítica conservadora, acreditamos ter dado nossa modesta contribuição para a “pós-modernização” do meio acadêmico, um setor da sociedade

tradicionalmente associado ao conservadorismo e, por isso mesmo, tão distanciado do grande público.

Assim como os criadores de *Looking for Richard* e de *Shakespeare in Love*, portanto, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para a democratização da muito comentada mas pouco conhecida obra shakespeariana. Mais do que tudo, no entanto, esperamos ter demonstrado que há arte nos meios de comunicação de massa, e que essa arte merece atenção tanto da crítica quanto das grandes empresas patrocinadoras do cinema ocidental, pois logra ser, a um só tempo, de grande valor cultural e lucrativa. Se esse esforço acadêmico continuar a ocorrer de forma sistemática e cada vez mais abrangente, é possível que venhamos a testemunhar, a médio prazo, um novo momento cultural no mundo ocidental, no qual seja corriqueiro assistir a grandes obras cinematográficas em cinemas lotados, em que a literatura se democratize e pesquisas como esta já não precisem justificar seu interesse pela abordagem interdisciplinar entre tais artes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e HOKHEIMER, M.. A Indústria Cultural: O Iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, T. et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.169-214.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: WALDER, Dennis (ed.). **Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents**. New York: Oxford University Press, 1990. p. 228-232.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-254.

\_\_\_\_\_. A Tarefa do Tradutor. **Humboldt**, Munique, vol. 40, n.19, p. 38-45, 1979.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 121 p.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. 4.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. 552 p.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare: The invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998. 746 p.

- BOYCE, Charles. **The Wordsworth Dictionary of Shakespeare**. Ware: Wordsworth Editions, 1996.
- BURGOYNE, Robert. **Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 139 p.
- CARVALHAL, Tania F. **Literatura Comparada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo**. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996. 232 p.
- CORLISS, Richard. Suddenly Shakespeare. **Time**, New York, vol. 148, n. 21, p. 66-68, 04 nov. 1996.
- COUTINHO, Eduardo F. O Pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites. **Terceira Margem**, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, p.70-74, 1993.
- DINIZ, Thais F. Nogueira. Representação e Identidade: Shakespeare nos Anos 40. In: ANTELO, Raúl. **Identidade e Representação**. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 237-243.
- ELIOT, T. S.. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (ed). **Selected prose of T. S. Eliot**. London: Faber & Faber, 1975. p. 37-44.
- HASSAN, Ihab. **The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature**. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 560p.

- HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism**. London / New York: Routledge, 1990. 269 p.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: Hollanda, Heloísa B. de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.15-80.
- INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian, 1964. 439 p.
- INTERNATIONAL MOVIE DATABASE. Disponível na Internet; <http://www.imdb.com/> . 09 nov. 2000.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1959.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. 431 p.
- LYOTARD, Jean-François. Answering the question: what is postmodernism?. In: \_\_\_\_\_. **The Postmodern Condition: a report on knowledge**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 71-82.
- MAST, Gerald. Literature and Film. In: BARRICELLI, Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (eds.). **Interrelations of Literature**. New York: MLA, 1982. p. 278-306.
- MORICONI, Ítalo. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie). In: ANDRADE, Ana Luíza et al. (org.). **Leituras do ciclo**. Abralic 96-98 / Chapecó: Grifos, 1999.
- NORMAN, Marc & STOPPARD, Tom. **Shakespeare in Love**. New York: Faber & Faber, 1999. 169 p.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Crítica Literária Hoje. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 5, Rio de Janeiro, 1996. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.85-89.

PINTO, Júlio. Espelho, espelho meu: Considerações sobre a tradução. **Linguagens**, Porto Alegre, n. 4, p.101-108, 1991.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: \_\_\_\_\_. **Poemas e Ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p.101-112.

SANTOS, Luiz Alberto F. Brandão. Mais um olhar: para uma literatura pós-moderna, uma crítica pós-moderna? In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2, Belo Horizonte, 1990. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1990. Vol. II, p.295-300.

SHAKESPEARE, William. **Richard III**. Ware: Wordsworth Editions, 1993.

\_\_\_\_\_. **Romeo and Juliet**. Ware: Wordsworth Editions, 1992.

\_\_\_\_\_. **The Complete works of William Shakespeare**. Ware: Wordsworth Editions, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. A Teoria em Crise. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, n. 4, p.19-29, 1998.

STEINER, George. **After Babel**. New York: Oxford University Press, 1975.

STOPPARD, Tom. **Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth**. London: Faber & Faber, 1980. 79 p.

\_\_\_\_\_. **Rosencrantz and Guildenstern are Dead**. London: Faber & Faber, 1986. 93 p.

VERISSIMO, Luis Fernando. Shakespeare Apaixonante. In: \_\_\_\_\_. **A Eterna Privação do Zagueiro Absoluto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p. 127-8.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. **Teorizando e Contextualizando a Tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 280 p.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR, Flávio. Do Retorno da Aura: Reflexões sobre cinema e literatura. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRALIC, 1988. vol. 1. p. 245-254.

ANDERSON, Carolyn. Film and Literature. In: EDGERTON, Gary E. **Film and the Arts in Symbiosis**. New York: Greenwood Press, 1988. p.97–133.

BALOGH, Ana Maria. Do Literário ao Fílmico. **Linguagens**, Porto Alegre, n. 4, p.77-80, 1991.

BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972. 288p.

BEST, Steven e KELLNER, Douglas. In Search of the Postmodern. In: \_\_\_\_\_. **Postmodern Theory: critical interrogations**. New York: The Guilford Press, 1991. p.01-33.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 399 p.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BUENO, André. Imagens da mercadoria. **Gragoatá**, Niterói, n. 4, p. 165-184, 1.sem.1998.

CHILDERS, J. & HENTZI, G. (eds.). **The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism**. New York: Columbia University Press, 1995.

CHUA-EOAN, Howard. The Bards's Beard. **Time**, New York, vol. 153, n. 06, p. 44-45, 15 fev. 1999.

CULLER, Jonathan. **The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction**. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.

DAVIES, Anthony & WELLS, Stanley (eds.). **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 268 p.

DICK, Bernard F. **Anatomy of Film**. 3.ed. New York: St. Martin's, 1998. 302 p.

FRYE, Northrop. **Northrop Frye on Shakespeare**. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1986.

GLEICK, Elizabeth. The Scene Stealers. **Time**, New York, vol. 153, n. 03, p. 40-41, 25 jan. 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994. 240 p.

LIMA, Luiz Costa. O Comparatismo Hoje. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 5, Rio de Janeiro, 1996. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 81-84.

LIMA, Luiz Costa. Comunicação e cultura de massa. In: ADORNO, T. et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.13-69.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. 181 p.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 131 p.

\_\_\_\_\_. Definig the postmodern. In: DURING, S. (ed.). **The Cultural Studies Reader**. New York: Routledge, 1994. p. 170-173.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Narração literária e narração cinematográfica: perspectivas semiológicas comparadas. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRALIC,1988. vol. 1. p. 231-243.

MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um debate. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, n. 4, p.11-17, 1998.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 213-230.

NORMAN, Marc & STOPPARD, Tom. **Shakespeare Apaixonado: Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 155p.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

- ROCHA, Ana Maria K. Feminino x Masculino nas Personagens Femininas de Shakespeare. **Organon**, Porto Alegre, n. 16, p. 145-151, 1989.
- \_\_\_\_\_. Dreams on the Stage and on the Screen - A Psychoanalytical Study of *Richard III*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 7, 1992, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ANPOLL, 1992. v.1. p. 355-363.
- ROUANET, Sergio Paulo. Do Pós-moderno ao neo-moderno. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 84, p. 86-98, jan-mar.1986.
- SANTAELLA, Lucia. Texto. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 391-409.
- SANTIAGO, Silviano. Crítica Cultural, Crítica Literária: desafios do fim de século. **Revista Iberoamericana**, [s.l.], vol. 63, n.180, p.363-377, jul-set. 1997.
- SANTOS, Marlene Soares. As irmãs de Shakespeare (imagens femininas no drama shakespeariano). **Organon**, Porto Alegre, n. 16, p. 152-159, 1989.
- SARUP, Madan. Some postmodernist cultural practices. In: \_\_\_\_\_. **An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism**. Athens: The University of Georgia Press, 1993. p. 168-177.
- SCHOLES, Robert. **Semiotics and Interpretation**. New Haven / London: Yale University Press, 1982. 161 p.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e Intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. **Traço Crítico**. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UFMG / Editora da UFRJ, 1993. p. 35-41.

THE WORDSWORTH Dictionary of Shakespeare Quotations. Ware: Wordsworth Editions, 1995.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1993. 174 p.

VIEIRA, Rogério Oliveira. **Da Narrativa Literária à Narrativa Fílmica: as relações perigosas, de Choderlos de Laclos**. Porto Alegre, 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

WALLER, Gregory. Film and Theater. In: EDGERTON, Gary E. **Film and the Arts in Symbiosis**. New York: Greenwood Press, 1988.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (eds.). **Interrelations of Literature**. New York: MLA, 1982.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. 176 p.

## FILMOGRAFIA

*Hamlet*. Dir. Franco Zeffirelli. Com Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates. LKTEL / Columbia Pictures. 1990.

*Hamlet*. Dir. Kenneth Branagh. Com Kenneth Branagh, Julie Christie e Derek Jacobi. Columbia Pictures. 1996.

*Looking for Richard* (Ricardo III: Um Filme de Al Pacino). Dir. Al Pacino. Com Al Pacino, Alec Baldwin e Penelope Allen. Twentieth Century Fox. 1996.

*Othello*. Dir. Oliver Parker. Com Laurence Fishburne, Irène Jacob e Kenneth Branagh. Columbia Pictures. 1995.

*Richard III* (Ricardo III). Dir. Laurence Olivier. Com Laurence Olivier, John Gielgud e Mary Kerridge. London Films International. 1954.

*Romeo and Juliet* (Romeu e Julieta) Dir. Franco Zeffirelli. Com Leonard Whiting e Olivia Hussey. CIC / Paramout. 1968.



*Rosencrantz and Guildenstern are dead* (Rosencrantz e Guildenstern estão mortos). Dir. Tom Stoppard. Com Gary Oldman, Tim Roth e Richard Dreyfuss. Vídeo Arte / Brandenburg / WNET Channel 13 NY. 1990.

*Shakespeare in Love* (Shakespeare Apaixonado). Dir. John Madden. Com Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow e Geoffrey Rush. Miramax/ Universal. 1998.

## ANEXO A - CRONOLOGIA DE WILLIAM SHAKESPEARE\*

1564	Nascimento em Stratford-upon -Avon
1582	Casamento com Anne Hathaway
1583	Nascimento de Susanna Shakespeare
1584-5	Nascimento dos gêmeos Hamnet e Judith
1587	Data provável de sua chegada a Londres
1590-1	<b>The Two Gentlemen of Verona</b>
1592	As três partes de <b>Henry VI</b> <b>Titus Andronicus</b> Os teatros londrinos são fechados por cerca de dois anos devido à peste
1592-3	<b>Richard III</b>
1593	<b>The Taming of the Shrew</b> <b>Venus and Adonis</b> Provável início da criação dos Sonetos (até 1609) Morte de Christopher Marlowe
1594	<b>The Comedy of Errors</b> <b>The Rape of Lucrece</b> Junta-se à companhia The Lord Chamberlain's Men
1594-5	<b>Love's Labour's Lost</b>
1595	<b>Richard II</b> <b>Romeo and Juliet</b> <b>A Midsummer Night's Dream</b>
1596	<b>King John</b>
1696-7	<b>The Merchant of Venice</b> <b>Henry IV, part I</b>
1597-8	<b>The Merry Wives of Windsor</b> <b>Henry IV, part II</b>
1598	<b>Much Ado About Nothing</b>
1598-9	<b>Henry V</b>
1599	<b>Julius Caesar</b> Sociedade na criação do Globe Theatre
1599-1600	<b>As You Like It</b>
1600-1	<b>Hamlet, Prince of Denmark</b>
1601	<b>Twelfth Night; or, What You Will</b> <b>The Phoenix and The Turtle</b>
1602	<b>Troilus and Cressida</b>
1603	<b>Measure for Measure</b> Morte da Rainha Elizabeth I, coroação de King James
1603-4	<b>Othello</b>

\* Fontes: Bloom, 1998; Boyce, 1996; The Wordsworth Dictionary of Shakespeare Quotations, 1995.

1604-5	<b>All's Well That Ends Well</b>
1605	<b>Timons of Athens</b>
1605-6	<b>King Lear</b>
1606	<b>Macbeth</b> <b>Anthony and Cleopatra</b>
1607	<b>Pericles</b>
1608	<b>Coriolanus</b> A companhia The Chamberlain's Men compra o Blackfriars Theatre
1609	<b>The Winter's Tale</b>
1610	<b>Cymbeline</b> Provável retorno para Stratford
1611	<b>The Tempest</b>
1612-13	<b>Henry VIII</b>
1613	<b>The Two Noble Kinsmen</b> (concluída por John Fletcher)

Para Harold Bloom, que toma por base a obra **Introduction to Shakespeare** (Peter Alexander, 1964) para ordenação das obras shakespearianas em **Shakespeare: The Invention of the Human** (1998), a seqüência mais plausível seria a seguinte, incluindo uma primeira versão de **Hamlet**, atribuída a Thomas Kyd por outros estudiosos:

1589-93	Primeira versão de <b>Hamlet</b>
1589-90	<b>Henry VI, part 1</b>
1590-1	<b>Henry VI, part 2</b> <b>Henry VI, part 3</b>
1592-3	<b>Richard III</b> <b>The Two Gentlemen of Verona</b> <b>Venus and Adonis</b>
1593	<b>The Comedy of Errors</b> Provável início da criação dos Sonetos (até 1609)
1593-4	<b>The Rape of Lucrece</b> <b>Titus Andronicus</b> <b>The Taming of the Shrew</b>
1594-5	<b>Love's Labour's Lost</b> (revisada e modificada em 1597)
1594-6	<b>King John</b>
1595	<b>Richard II</b>
1595-6	<b>Romeo and Juliet</b> <b>A Midsummer Night's Dream</b>
1596-7	<b>The Merchant of Venice</b> <b>Henry IV, part 1</b>
1597	<b>The Merry Wives of Windsor</b>

1598	<b>Henry IV, part 2</b>
1598-9	<b>Much Ado About Nothing</b>
1599	<b>Henry V</b> <b>Julius Caesar</b> <b>As You Like It</b>
1600-1	<b>Hamlet</b>
1601	<b>The Phoenix and the Turtle</b>
1601-2	<b>Twelfth Night</b> <b>Troilus and Cressida</b>
1602-3	<b>All's Well That Ends Well</b>
1604	<b>Measure for Measure</b> <b>Othello</b>
1605	<b>King Lear</b>
1606	<b>Macbeth</b> <b>Anthony and Cleopatra</b>
1607-8	<b>Coriolanus</b> <b>Timon of Athens</b> <b>Pericles</b>
1609-10	<b>Cymbeline</b>
1610-11	<b>The Winter's Tale</b>
1611	<b>The Tempest</b>
1612-13	<b>Henry VIII</b>
1613	<b>The Two Noble Kinsmen (com John Fletcher)</b>