

Glória Maria Guiné de Mello

**METAMORFOSES DE UM REI: IMAGENS DE VILANIA EM
RICHARD III DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Belo Horizonte
2013

Glória Maria Guiné de Mello

**METAMORFOSES DE UM REI: IMAGENS DE VILANIA EM
RICHARD III DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Tese apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários – área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Thaís Flores Nogueira Diniz.

Belo Horizonte
2013

Tese defendida e aprovada em 25 de junho de 2013, pela banca examinadora constituída pelos professores.

Profª Dª Thaís Flores Nogueira Diniz.(Orientadora)

Profª Dª Solange Ribeiro de Oliveira. (UFMG)

Profª Dª Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Profª Dª Eliana Lourenço de Lima Reis (UFMG)

Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

Para

Rosa, minha irmã – exemplo de vida, inspiração, melhor amiga.

Emma e Samuel José, meus netos – presente, passado e futuro.

Natália, Samuel e Leonora, meus filhos, que sempre terão o meu amor.

Emma e Francisco, meus pais (*in memoriam*), com a mais profunda gratidão.

Agradecimentos

Agradeço a Maria Santíssima, que me protege sob seu manto, e a Santo Antônio, São José e São Judas Tadeu, meus intercessores; à minha orientadora Prof^a Dr^a Thaís Flores Nogueira Diniz, tão generosa, e aos professores do Pós-lit, que me guiaram ao longo deste percurso; à Prof^a Graciela Ravetti, Coordenadora do Pós-lit, pela compreensão; ao Prof. José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, colega e amigo, pelos preciosos ensinamentos sobre o retrato; ao Prof. Celso Taveira, pela conversa sobre a Idade Média; ao Prof. Emílio Roscoe Maciel, pela indicação de bibliografia; a Vânia e Luís Carlos Eiras, pela ajuda com as cópias dos filmes; a meus sobrinhos Leonardo e Amy e minha irmã Rosa, pelo carinho e pela ajuda com “as coisas do exterior” e pelos maravilhosos dias juntos; à amiga Prof^a Consuelo Navarro, pela acolhida em Washington para que eu fosse às bibliotecas e pela valiosa conversa sobre *Richard III*; a meus filhos Samuel e Leonora, presença e cuidado mesmo a muitos quilômetros de distância; à Prof^a Aimara Resende, pela atenção inestimável; a Ana Paula Ávila, pelas informações sobre os anos 90; a Marina e Margareth Lima, pela amizade, pelas boas risadas no portão de casa e pelo carinho em forma de um prato delicioso no domingo; a Marlene Tavares de Almeida, pela amizade e pelo apoio durante este período de estudos; a Letícia Gonçalves Oliveira da Silva, pela generosa troca de ideias e pela ajuda com a formatação; *last but not least*, a Francisco Pontes de Paula Lima (*in memoriam*), professor, tradutor, compadre e grande amigo, que me ensinou tanto sobre teatro, cinema e Shakespeare.

À Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP – minha casa, pela liberação de dois anos para estudar, e à FAPEMIG, pela bolsa PMCD, de dezoito meses, que muito contribuiu para a realização deste trabalho.

E um recadinho para Gabriel García Marquez, que me fez compreender que a vida é, quase sempre, Cem Anos de Solidão.

The better the villain, the better the film
Alfred Hitchcock

Lista de Figuras

FIGURA 1 – Capa do DVD Richard III , 1955, dirigido por Laurence Olivier, Janus Films, Essential Art House, 2009	52
FIGURA 2 – Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III – óleo sobre tela 73,5 cm X 63 cm, 1955, Fundació Gala – Salvador Dalí, Figueras, Espanha	70
FIGURA 3 – Laurence Olivier posa para Salvador Dalí	73
FIGURA 4 – Retrato de Richard III, c. 1510, óleo sobre madeira (40 cm x 28 cm), autor desconhecido	74
FIGURA 5. Capa do DVD Richard III. 1995. Dirigido por Richard Loncraine. MGM,1995	81
FIGURA 6 – Richard III acena para a multidão após se tornar rei. Ao fundo, o estandarte com o javali	87
FIGURA 7 – Richard como javali no sonho de Stanley	91
FIGURA 8 – Solilóquio inicial com detalhe da banda W.S	93
FIGURA 9. Capa do DVD LOOKING FOR RICHARD. Dirigido por Al Pacino. Fox/Searchlight, 1996	99
FIGURA 10 – O rosto de Pacino/Richard III entre sombra e luz.	106
FIGURA 11 – Richard depois de conquistar Lady Anne.	110
FIGURA 12 – Esqueleto de Richard III, encontrado em Leicester, em setembro de 2012.	115
FIGURA 13 – Rosto reconstituído de Richard III.	116
FIGURA 14 – Finding Richard	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE I – COMO SE CONSTROI UM VILÃO	15
CAPÍTULO 1 – Sobre o Mal e a Vilania	15
1.1– As Raízes do Mal	17
1.2 – O Vilão	22
1.2.1 – A Aparência do Vilão	23
1.2.2 – Alguém nasce ou se torna vilão?	24
1.2.3 – A Vilania de Richard – Ser Vilão ou Agir como Vilão?	25
CAPÍTULO 2 – Os Caminhos de Shakespeare: da História para a Literatura	28
2.1 – Elos Históricos e suas Transformações	28
2.1.1 – O Conceito de Transcendência Textual	29
2.1.2 – Transformação/Transposição	31
2.2 – As fontes de Shakespeare para criar Richard III	33
2.2.1 – A obra de Thomas More	34
2.2.2 – A peça Richard III	36
2.3 – A Construção da Vilania de Richard III na Peça	37
PARTE II – DO TEATRO PARA O CINEMA	51
CAPÍTULO 3 - Um Shakespeare Clássico	52
3.1 – O Filme <i>Richard III</i> de Laurence Olivier	55
3.1.1 – Os Aspectos Qualificadores	58
3.1.1.1 – O Aspecto qualificador contextual	58
3.1.1.2 – Aspecto qualificador operacional	60
3.1.1.2.1 – O uso da câmera	63
3.1.3 – A Caracterização do Vilão	65
3.1.3.1 – O vilão cinematográfico	66
3.2 – Salvador Dali, Novo Elo na Cadeia Criativa	68
3.2.1 – O Retrato de Laurence Olivier	70
3.2.2 – As Relações Intermediáticas	74
3.2.3 – As Fronteiras	77
CAPÍTULO 4 - Encontro de dois tiranos	81
4.1 – Sobre a Adaptação de Loncraine/McKellen	84
4.2. – O Aspecto Qualificador Contextual	85
4.3 – O Aspecto Qualificador Operacional	87
4.3.1 – A construção do vilão	88
4.3.1.1 – O javali	90
4.3.1.2 – O solilóquio inicial	92
4.3.2 – Outros aspectos da adaptação fílmica	93
4.3.2.1 – Personagens e cenas	95
4.3.2.2 – A batalha final	96
CAPÍTULO 5 - Aprendendo a Ler e Traduzir Shakespeare	99
5.1 – Em Busca da Resposta	101
5.2 – O filme <i>Looking for Richard</i> , de Al Pacino	104
5.2.1 – A escolha das cenas	105

5.3 – Os aspectos qualificadores	107
5.3.1 – O aspecto qualificador contextual	107
5.3.2 – O aspecto qualificador operacional	108
5.3.2.1 – Quem é Richard no filme?	110
5.3.2.2 – A batalha	111
CODA - <i>Perfect Timing</i> : Richard III Volta à Cena	113
REFLEXÕES FINAIS	119
BIBLIOGRAFIA	127
APÊNDICE - Sinopse das Cenas da Peça <i>Richard III</i> de William Shakespeare	132
Ato I	132
Ato II	132
Ato III	133
Ato IV	135
Ato V	136

RESUMO

Metamorfoses de um Rei: Imagens de Vilania em Richard III, de William Shakespeare busca discutir a caracterização do vilão nos seguintes filmes: *Richard III*, 1955, dirigido por Laurence Olivier, Inglaterra; *Richard III*, 1995, dirigido por Richard Loncraine, E.U.A.; *Looking for Richard (Ricardo III, um ensaio)* 1996, dirigido por Al Pacino, E.U.A. considerados como uma cadeia criativa desencadeada pela peça *Richard III*, de William Shakespeare. Esta análise também inclui o óleo sobre tela de Salvador Dalí *Portrait of Laurence Olivier in the role of Richard III* (Retrato de Laurence Olivier no papel de Richard III), 1955. As obras são analisadas com o apoio de teorias sobre a vilania, a adaptação e a intermedialidade, chegando a conclusões que apontam para o fato de que abordagens diferentes na adaptação de peças shakespearianas para o cinema são influenciadas por circunstâncias colocadas pelos aspectos qualificadores contextuais e pelos aspectos qualificadores operacionais das mídias, conforme definidos por Lars Elleström. Foi acrescentado um breve capítulo final que faz considerações sobre a recente descoberta dos restos mortais de Richard III em Leicester, Inglaterra e as possíveis consequências desse achado em futuros estudos sobre o personagem histórico, bem como o teatral.

Palavras chave: Richard III, Shakespeare, vilania, adaptação, intermedialidade

ABSTRACT

Metamorfoses de um Rei: Imagens de Vilania em Richard III, de William Shakespeare aims at discussing the villain's characterization in the following films: *Richard III*, 1955, directed by Laurence Olivier, England; *Richard III*, 1995, directed by Richard Loncraine, U.S.A., and *Looking for Richard*, 1996, directed by Al Pacino, U.S.A. considered as a creative chain triggered by William Shakespeare's play *Richard III*. It also includes Salvador Dalí's oil on canvas *Portrait of Laurence Olivier in the role of Richard III*, 1955. The works are analyzed with the support of theories on villainy, adaptation and intermediality, reaching conclusions that point to the fact that different approaches to the adaptation of Shakespeare's play into the movies are influenced by circumstances posed by the contextual qualifying aspects and the operational qualifying aspect as defined by Lars Elleström. A short final chapter has been added considering the recent finding of Richard III's death remains in Leicester, England, and its possible consequences on future studies of the historical as well as the theatrical character.

Keywords: Richard III, Shakespeare, villainy, adaptation, intermediality

INTRODUÇÃO

Atualmente, é difícil a decisão de escrever uma tese sobre adaptações fílmicas de uma peça de William Shakespeare. A obra de um autor canônico, reconhecido em todo o mundo, parece ter sido lida e estudada por todos os ângulos possíveis. No entanto, essa obra é perene e continua a incentivar novas leituras, novas abordagens e, como seria natural, novos estudos. Tornar-me profissional de área de Letras foi consequência de contatos, desde a infância, com a literatura, o teatro e o cinema. Hoje, mais voltada para a tradução, percebi que poderia reunir minhas paixões – literatura, teatro, cinema e tradução – em um só trabalho, a partir de uma peça de Shakespeare e de obras geradas por ela. Foi impossível resistir a essa tentação.

Looking for Richard (Ricardo III, o ensaio), 1996, filme dirigido e protagonizado por Al Pacino, foi a semente do estudo que aqui apresento. Em um filme, o ator e diretor norte americano lê a peça *Richard III*, interpreta seus significados e revela o processo de adaptação da obra para o cinema. Mais do que um filme, *Looking for Richard* é, para mim, uma aula de leitura e tradução. Explico: o tradutor lê de maneira mais aprofundada que o leitor comum, procurando as nuances do texto, para reescrevê-lo em outra língua; do mesmo modo, o ator lê uma peça em busca de suas nuances para traduzi-la em gestos, movimentos e inflexões de voz; o diretor de um filme e sua equipe fazem a mesma leitura para adaptá-la para a outra mídia. Ao pensar no filme sob este prisma, foi necessário apenas buscar outras obras cinematográficas para formar um corpus consistente para o estudo. Dois outros filmes baseados em *Richard III* passaram a constituir esse corpus de pesquisa: *Richard III*, 1955, dirigido por Laurence Olivier e *Richard III*, 1995, dirigido por Richard Loncraine, além do óleo sobre tela de Salvador Dalí *Portrait of Laurence Olivier in the role of Richard III* (Retrato de Laurence Olivier no papel de Richard III). Os três filmes e a pintura são estudados sob o ponto de vista de serem elos de uma cadeia criativa iniciada pela peça de Shakespeare, passível de ser ampliada em qualquer época e sob diversas formas artísticas. Na verdade, essa cadeia criativa é muito mais ampla do que os filmes e a tela de Dalí. Os cartazes e as trilhas sonoras dos filmes, por exemplo, também são elos que podem ser estudados. Ao pensar assim, a decisão de escrever este trabalho se tornou mais fácil. Como o personagem principal da peça é imediatamente identificado por

todos como um dos vilões mais terríveis que já existiram, o foco escolhido para este estudo foi a representação de sua vilania, tanto nos filmes quanto no retrato pintado por Dalí, também analisado sob o ponto de vista de ser uma representação da intermedialidade.

Esta escolha implica a realização de um trabalho que tende a ser mais descritivo. As obras têm de ser descritas para serem comparadas, a fim de se encontrarem os pontos comuns e as diferenças entre elas. A cadeia criativa a que me referi no parágrafo anterior é, primordialmente, intermediária, o que nos remete à afirmativa de Lars Elleström:

O ponto crucial do “inter” em intermedialidade é uma ponte, mas sobre o quê? Se todas as mídias fossem, por natureza, diferentes, seria difícil encontrar quaisquer interrelações; se fossem, por natureza, semelhantes, da mesma forma seria difícil encontrar algo que já não fosse interrelacionado. As mídias são, entretanto, diferentes e semelhantes, e a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas.¹ (tradução minha)²

As mídias em questão são a literatura, o cinema e a pintura, ou seja, uma peça teatral, três filmes e um óleo sobre tela. A peça teatral é considerada como o ponto de partida de uma cadeia criativa infinita, passível de ser ampliada a qualquer momento. Para analisar essa cadeia criativa é, portanto, necessário buscar as semelhanças e as diferenças entre as mídias envolvidas para que seja construída a ponte entre elas.

Desde o advento do cinema, foram feitos inúmeros filmes baseados na peça *Richard III*, por ser um personagem que fascina atores e público. Isso se dá porque Richard expõe um dos lados mais sombrios do ser humano: a maldade. O estudo de manifestações do comportamento humano não compete aos pesquisadores de literatura comparada. Antes, é da competência de psiquiatras, psicólogos, sociólogos e antropólogos, que vêm em nosso socorro quando precisamos analisar personagens

¹ The crucial ‘inter’ in intermediality is a bridge, but what does it bridge over? If all media were fundamentally different, it would be hard to find any interrelations at all; if they were fundamentally similar, it would be equally hard to find something that is not already interrelated. Media, however, are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities. (2010, p. 12)

² As traduções das citações de textos em língua inglesa para a língua portuguesa são de minha autoria, a menos que indicado de outra forma.

literários, teatrais ou fílmicos. Sendo assim, não proponho aqui pesquisar a vilania de Richard III, mas a sua representação nos filmes de Olivier, de Loncraine/McKellen e de Al Pacino. Veremos que, em cada filme, o vilão tem uma face decorrente da época em que a obra foi realizada.

O primeiro capítulo, “Sobre o Mal e a Vilania”, discute as raízes do mal, a partir dos conceitos de Baumeister em sua obra *Evil – Inside human violence and cruelty*. Enrique Cámara Arenas, Neil Forsyth, Martin F. Norden e Anita Shukla também foram autores importantes para formar uma base teórica em relação a esse tema. Baumeister desfaz mitos sobre os motivos pelos quais as pessoas cometem atos violentos e cruéis, e reconhecemos Richard III em seus argumentos. O vilão shakespeariano deseja reinar sobre a Inglaterra. Entre ele e o trono há o rei Edward IV, seu irmão mais velho, dois filhos do rei, ainda meninos, e George, Duque de Clarence, também irmão de Edward e Richard, porém mais velho que este. Para Richard, o fim de se tornar rei, justifica os meios cruéis que utiliza. Os sentimentos que o movem são principalmente, a egolatria e o fato de se considerar uma exceção, pelo fato de ter nascido com defeitos físicos. A vida lhe deve alguma coisa ao ter-lhe negado um corpo perfeito, o que ele “cobra” de todos à sua volta.

No segundo capítulo, “Os Caminhos de Shakespeare: da História para a Literatura” é brevemente discutida a transcendência textual como definida por Gérard Genette. Em seguida, são discutidas as fontes (o hipotexto) utilizadas por Shakespeare para escrever a peça *Richard III*, ou seja, as crônicas históricas existentes na época. Verifica-se que estas são resultado de um processo de difamação orquestrado pelos Tudor após terem assumido o trono inglês, inicialmente com Henry VII, que venceu Richard na Batalha de Bosworth. Shakespeare se baseou nessas crônicas, principalmente na de Sir Thomas More, *History of King Richard The Thirde*, que atribui ao rei morto deformações físicas que seriam o reflexo das deformações de seu caráter. Porém, há um outro lado a ser levado em conta na história de Richard III, que é honrado com a existência da Richard III Society. A instituição, fundada em 1924 e dedicada a estudar o monarca considerado um vilão sanguinário, com o intuito de buscar a verdade possível a respeito de sua vida e de seu reinado.

O terceiro, o quarto e o quinto capítulos formam a segunda parte deste trabalho. Cada um deles analisa, respectivamente, os filmes de Laurence Olivier, de Loncraine/McKellen e de Al Pacino, em busca dos significados gerados, analisados à luz de teorias da Adaptação, da Intermidialidade e, principalmente, com base nas Modalidades das Mídias de Lars Elleström. O terceiro capítulo inclui a análise do óleo sobre tela de Salvador Dalí *Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III* como mais um elo da cadeia criativa iniciada pela peça de William Shakespeare. A obra de Dalí proporciona *insights* significativos sobre a Intermidialidade. A esse propósito, cito Elleström: “uma vez que o mundo, em si, não tem significado, este deve ser compreendido como a produção de um sujeito que percebe e pensa em determinadas circunstâncias sociais. Todo significado resulta de uma mente que interpreta e atribui sentido a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos.”³

A recente comprovação científica de que os restos mortais encontrados em Leicester, em 2012, são de Richard III, renovam a esperança de que a história de Richard possa ser reescrita. O esqueleto que jazia nas ruínas da igreja de Grey Friars, sob um estacionamento, modificou parte dessa história. O aspecto físico de Richard já foi revisto: não havia corcunda, mas uma coluna com sinais claros de escoliose, que tornariam seu ombro direito um pouco mais alto que o esquerdo. Confirmou-se que era franzino, mas os braços são iguais. Diante de descoberta tão importante, acrescentei um breve Coda a este trabalho. A feliz coincidência da descoberta dos restos mortais de Richard, quando me aproximava do final da escrita deste trabalho, não poderia deixar de ser comentada. De agora em diante, os estudos sobre Richard III, o rei, e Richard III, o personagem vilão, necessariamente receberão nova abordagem.

Convido-os a explorar comigo a representação da vilania de Richard III através da peça de William Shakespeare e de três filmes realizados durante a segunda metade do século XX. Penso que convivemos com ele todos os dias.

³ Since the world is meaningless in itself, meaning must be understood as the product of a perceiving and conceiving subject situated in social circumstances. All meaning is the result of an interpreting mind attributing significance to states of affairs, actions, occurrences and artifacts. (2010, p. 21)

PARTE I – COMO SE CONSTROI UM VILÃO

What evil accomplishes best is to make someone else suffer.

Roy F. Baumeister

CAPÍTULO 1 – Sobre o Mal e a Vilania

Ao iniciar um estudo sobre a representação da vilania de Richard III nos filmes *Richard III*, 1955, dirigido por Laurence Olivier, Inglaterra; *Richard III*, 1995, dirigido por Richard Loncraine, E.U.A, e *Looking for Richard (Ricardo III, o ensaio)*, 1996, dirigido por Al Pacino, E.U.A. surge, inevitavelmente, a pergunta: por que a primeira lembrança suscitada pelo nome Richard III é a de que ele foi um vilão, um tirano? Em geral, a resposta é: Shakespeare o retrata assim em sua peça. Ele foi o homem que, para se tornar rei, matou o próprio irmão, além de dois sobrinhos que ainda eram crianças. Na peça, a lista de crimes é mais extensa, mas esses já bastam para provocar rejeição em quem lê a obra de Shakespeare, assiste a ela no palco ou no cinema ou ouve falar sobre o personagem. Entre os cristãos, tirar a vida de alguém representa o desrespeito ao Quinto Mandamento, mas esse ato se torna mais abominável aos olhos de todos, se perpetrado contra uma pessoa do próprio sangue.

Atualmente, pensamos ser mais civilizados que o homem da Idade Média, quando viveu Richard III: condenações à morte sem julgamento e guerras sangrentas eram comuns. A Guerra das Rosas, entre as casas de Lancaster (a rosa vermelha) e de York (a rosa branca), se estendeu por longos 30 anos de disputa pela coroa da Inglaterra. Mas o que vivenciamos agora? Uma época de atentados terroristas, de guerras e de banalização da violência e do valor da vida humana. O que significa matar alguém após um roubo ou matar porque a vítima não levava consigo dinheiro ou objetos de valor, invadir uma escola e atirar em crianças, explodir bombas em locais com grande aglomeração de pessoas? Nada mais do que uma condenação à morte, sem motivo e sem julgamento. As armas de guerra não são mais arcos e flechas, lanças, espadas e alabardas, os soldados não vestem armaduras, mas um único piloto de avião ou um míssil pode exterminar milhões de pessoas e arrasas cidades inteiras.

Diante deste panorama, o estudo da caracterização da vilania de Richard III, personagem da peça homônima de William Shakespeare, em filmes produzidos durante

a segunda metade do século XX, nos remete a temas atuais e nos apresenta a oportunidade de refletir sobre o mal e a vilania. Roy F. Baumeister, em sua obra *Evil – Inside human violence and cruelty* (2001), faz uma análise profunda dos motivos que levam as pessoas a cometer atos violentos e cruéis e considera os dois lados envolvidos nesses atos: o perpetrador e a vítima. Além disso, revê a ótica sob a qual habitualmente se explica a personalidade do perpetrador, o que torna possível compreender melhor o personagem Richard III e suas caracterizações nos filmes. As reflexões de outros autores como Neil Forsyth, Martin F. Norden, Enrique Cámara Arenas e Anita Shukla também servirão de base para este capítulo.

1.1– As Raízes do Mal

Roy F. Baumeister (2001) aponta como raízes do mal: a) a ganância, a luxúria e a ambição como meios para atingir um objetivo; b) a egolatria e a vingança; c) a fé e o idealismo e d) o prazer de ferir alguém. Quanto à primeira raiz, **os meios para atingir um objetivo bom seriam maus**. Assim, segundo o autor, “tentativas de condenar os fins são, em geral, tolas e fúteis. A primeira raiz do mal é instrumental: é recorrer a técnicas condenáveis como meio de atingir fins aceitáveis.”⁴

No caso de Richard III, o fim é a coroa da Inglaterra. Este seria um objetivo aceitável, caso ele fosse o herdeiro legítimo. Edward IV, seu irmão mais velho, é o rei. Este tem dois filhos ainda meninos. Há, ainda, outro irmão mais velho que Richard, George, Duque de Clarence. Somente na falta desses três herdeiros, Richard poderia ascender ao trono. Seu objetivo, então, não pode ser considerado aceitável, por desrespeitar a linha de sucessão. Na peça, Richard tece intrigas junto ao rei, que manda aprisionar Clarence, cuja morte é encomendada por Richard. Após a morte do rei, Richard aprisiona e manda matar os sobrinhos. Consegue tornar-se rei através de meios cruéis. Este fator será considerado com mais vagar durante as análises dos filmes, que tratam de forma às vezes semelhante, às vezes diversa, o caminho trilhado por Richard para chegar ao trono da Inglaterra.

A segunda raiz, **a egolatria e a vingança**, traz à tona a questão da autoestima, discutida por Baumeister sob um ponto de vista atual. Segundo ele, a visão

⁴ Attempts to condemn the ends are generally foolish and futile. The first root of evil is instrumental: It is a resort to objectionable techniques as a way of achieving acceptable ends. (p.102)

religiosa do mal enfatiza a arrogância e o amor a si próprio como sua origem. Nas Escrituras, o pecado de Satanás foi o orgulho, foi ter amado a si mesmo mais do que a Deus. Mas a autoestima passou a ser considerada uma virtude na cultura ocidental. A *autoestima* é vista como um traço positivo, ao passo que *prepotência* e *arrogância* são traços negativos. Entretanto estes podem simplesmente ser considerados termos que traduzem a *egolatria*.

O autor cita Adolf Hitler e Saddam Hussein que, ao cometerem atrocidades, eram confiantes e arrogantes ao extremo, além de serem adorados por milhões de seguidores. Argumenta, ainda, que milhares de pessoas com baixa autoestima ou que sofrem de depressão não se envolvem em crimes. Baumeister acrescenta que, na maioria das vezes, a egolatria e a vingança provavelmente se sobrepõem. “Ameaças à autoestima formam a principal categoria de fatos que fazem as pessoas buscarem vingança violenta.”⁵ As raízes da violência se encontram na distância que existe entre uma autoavaliação muito favorável e uma avaliação ruim por parte de outra pessoa. Uma das reações mais comuns a esse fato é a raiva, que desencadeia a agressão.

Ao voltarmos nossa atenção para *Richard III*, podemos afirmar que o personagem envia mensagens ambíguas a respeito de sua autoestima através de suas falas, principalmente em I,1, no solilóquio inicial. Descreve-se como deformado, desprovido de traços agradáveis e, portanto, inadequado para o amor, o que poderia ser considerado sinal de baixa autoestima. Mas sua estratégia para chegar ao trono é a de agir como vilão. Ele declara já ter iniciado a trama para colocar seus irmãos um contra o outro. Neste caso, Richard confia em sua inteligência e habilidade de manipular as pessoas. Estaríamos diante de um personagem com baixa autoestima ou prepotente e arrogante? A resposta surgirá durante a análise dos filmes.

Resta, ainda, uma consideração a fazer. Baumeister afirma que “a egolatria geralmente provoca o mal porque as pessoas agridem aqueles que as insultam, criticam ou humilham.”⁶ Ao longo de toda a peça, Richard recebe insultos terríveis: desde várias palavras para chamá-lo de demônio a comparações com animais, principalmente o javali, seu emblema, e referências ao seu aspecto físico, notadamente à sua corcunda.

⁴ Threats to self-esteem form the main category of things over which people seek revenge. (2001, p. 132)

⁶ (...) egotism usually causes evil because people strike out at those who insult, criticize or humiliate them. (2001, p. 10)

Em geral ele responde aos insultos com palavras agressivas ou com ironia. No entanto, podemos observar que, quando Buckingham demonstra cansaço diante da escalada de crimes na corte e se recusa a participar do assassinato dos meninos confinados na Torre, perde a amizade de Richard e os privilégios de que gozava. Vemos aqui um misto de egolatria e vingança. A recusa é interpretada como crítica e insulto, e Buckingham não recebe a recompensa que lhe fora prometida, o Condado de Hereford, para ajudar Richard a se tornar rei: “hoje não ‘stou propenso a concessões”.⁷ (1993, p. 111) (IV, 2).⁸

A terceira raiz do mal, **a fé e o idealismo**, parece contraditória. Segundo Baumeister, “sob circunstâncias normais, a moralidade, a virtude e o idealismo são poderosos freios internos que evitam que as pessoas façam o mal a outras.”⁹ A moralidade sustenta o autocontrole, ajudando a prevenir o mal. No entanto, em algumas circunstâncias, as barreiras internas são apagadas e se transformam em combustível para atos violentos. Ao buscar uma resposta para o motivo pelo qual isso acontece, cita a religião como exemplo. A maioria das pessoas, ao seguir o que seus deuses ou líderes espirituais apontam como certo, acredita estar fazendo o bem, mesmo ao ferir pessoas. As Cruzadas, que tinham a finalidade de reconquistar a Terra Santa e mantê-la sob o domínio cristão, são um exemplo de séculos de luta e de mortes incontáveis em nome de nobres motivos religiosos. Até hoje o termo cruzada conserva o significado positivo de luta por uma boa causa.

O idealismo costuma levar ao mal por causa da crença de que objetivos desejáveis justificam meios violentos. Neste aspecto, o mal por idealismo se assemelha ao mal instrumental. Quando as pessoas não acreditam que os fins justificam os meios, não ocorre o mal. Os idealistas que tentam atingir seus objetivos utilizando métodos pacíficos e respeitáveis acabam por concluir que seus meios parecem inadequados, demasiadamente lentos ou até ineficazes. A luta pacífica de Martin Luther King pelos direitos dos negros nos Estados Unidos da América culminou com seu assassinato (por outro idealista?) e os resultados dessa luta ainda levaram algum tempo para surgir.

⁷ I am not in the giving vein today. (2001, p. 138)

⁸ As traduções das falas da peça *Richard III* para a língua portuguesa são de Ana Amélia Carneiro de Mendonça.

⁹ Under normal circumstances, morality, virtue, and idealism are powerful brakes that prevent people from harming others. (2001, p. 169)

Entretanto, fé e idealismo não podem ser atribuídos às ações de Richard III. Desejar a coroa não constituía idealismo em seu caso. Ele não tinha planos para a Inglaterra. Almejava o poder. A coroa pertencia, por direito, a seu irmão Edward. Na linha de sucessão, Richard ocupava o quarto lugar.

A quarta raiz do mal é **o prazer de ferir alguém**. Baumeister afirma que, segundo o mito do mal pelo mal, certas pessoas fazem o mal a outras pelo simples prazer de fazê-lo. Esta é uma crença generalizada, inclusive endossada por Freud. Entretanto, Baumeister argumenta que não haveria necessidade de se aprofundar no estudo da violência e da crueldade humanas se esse mito fosse verdadeiro. Bastaria dizer que as pessoas são violentas e cruéis por diversão. Tece, então, uma longa reflexão a respeito dos sentimentos envolvidos em atos de crueldade e violência, ainda que não provoquem consequências graves, como dar uma palmada em uma criança. O autor lembra o velho comentário de pais que, ao punir os filhos com uma tapa diziam: “dói mais em mim do que em você”. Com isso, queriam justificar o meio violento de corrigir a criança, porque seria um modo de educá-la, ou seja, uma boa causa.

As reações de soldados durante guerras e de policiais no combate ao crime também são analisadas para desconstruir o mito do mal pelo mal. Diante da ordem de atirar no inimigo ou no criminoso, ação da qual também depende a preservação da própria vida, soldados e policiais desenvolvem estratégias para lidar com a situação que lhes causa repulsa e sofrimento. Baumeister narra diversas dessas estratégias, principalmente durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã. Por exemplo, alguns soldados mantinham uma lista de quantos haviam matado, um atirou no próprio pé a fim de ser removido do *front*, outros erravam os alvos, muitos buscavam refúgio no álcool. Isto mostra que nem todo perpetrador é mau, ainda que mate para cumprir ordens. Porém, faz a seguinte afirmativa:

É típico que o primeiro ato de matar seja psicologicamente difícil e perturbador, até mesmo traumático. No entanto, de alguma forma, as pessoas conseguem se acostumar a matar, de maneira que produza cada vez menos reações.¹⁰

Vemos que, em circunstâncias excepcionais, como em guerras ou quando a profissão o exige, matar não é exatamente causar o mal, mas desempenhar uma tarefa.

¹⁰ Typically, a first killing is psychologically difficult and upsetting, even traumatic. Somehow, though, people can get used to killing, so that it produces less and less reaction. (2001, p.10)

Os chamados *serial killers* também são incluídos no estudo de Baumeister, porém mais ligados ao sadismo, principalmente quando as mortes são precedidas ou seguidas de tortura e outras crueldades. O autor, ao entrevistar diversos desses criminosos concluiu que a maioria deles não se arrepende de seus atos e afirma ter sentido prazer ao matar suas vítimas. Entretanto, vê com certa desconfiança a questão do prazer. Considera que ele existe em pequena escala e que o matador continua a fazer vítimas para buscar esse prazer. É um processo semelhante ao de se viciar em alguma substância. Poucas pessoas sentem muito prazer ao prová-la pela primeira vez, mas nem todos que continuam a ingerir bebidas alcoólicas, a fumar ou a usar drogas se viciam. Nesse sentido, afirma Baumeister: “há alguns sinais de que o prazer sádico possa ser experimentado como um vício, no sentido de que a pessoa passa a ansiar por aquele prazer e a desejar doses cada vez mais fortes dele.”¹¹

William Shakespeare parece ter criado um personagem muito próximo da descrição acima. Além de ele ter uma finalidade para seus crimes, sente prazer em cometê-los. Na verdade, não o vemos sujar as mãos de sangue durante a peça, mas são feitas alusões a mortes por ele perpetradas durante a guerra. Na peça, ele se restringe a mandar matar, com visível prazer. Um exemplo disso é a maneira irônica como se despede de seu irmão Clarence que segue preso para a Torre. Abraça-o, promete lutar pela sua liberdade, mas diz ao vê-lo se afastar:

Segue o caminho de onde não se volta,
Ingênuo Clarence! – Eu te estimo tanto
Que mando em breve tua alma aos céus,
Se praz aos céus tomar de nossas mãos
Um tal presente.¹² (1993, p. 22-3)

Mais tarde, contrata dois matadores que executam Clarence na Torre, contrariando a ordem do rei de suspender sua morte. Essa ordem é interceptada por Richard, que entrega a sentença de morte aos executores.

Das quatro raízes do mal descritas por Baumeister, a primeira, a segunda e a quarta podem ser identificadas no personagem Richard III. Em cada filme, diretor e

¹⁰ There are some signs that sadistic pleasure may be experienced as an addiction, in the sense that the person comes to crave that pleasure and to want ever stronger doses of it. (2001, p. 233)

¹² Go tread the path that thou shalt ne'er return./Simple, plain Clarence, I do love thee so/That I will shortly send thy soul to heaven,/If heaven will take the present at our hands. (2008, p. 11)

intérprete adotaram uma linha diferente para caracterizá-lo, o que se encontra nos capítulos 3, 4 e 5. Entretanto, há considerações sobre a vilania que serão abordadas a seguir.

1.2 – O Vilão

Enrique Cámara Arenas (2011) aborda o vilão literário e fílmico em seu ensaio *Villains in our mind: A psychological approach to literary and filmic villainy*, ou seja, o personagem. Afirma que os vilões e os heróis existem para sofrermos ou exultarmos com eles, para discutirmos e especularmos seus motivos, suas características, vícios e virtudes. “Eles são, com certeza, padrões textuais. Mas constituem o tipo de padrão que consegue desencadear reações emocionais intensas, padrões nos quais projetamos nossos medos e desejos.”¹³ No entanto, ao definir o vilão, distingue duas definições: uma fraca e uma forte. A definição fraca abrange todos os usos metafóricos do termo vilão. Como definição forte, afirma que o vilão é um personagem. Discute a diferença entre papel e personagem. Os personagens desempenham papéis, mas há outras coisas que o fazem, como tempestades, objetos ou acidentes, sem serem personagens. Porém, em sua definição forte, Cámara Arenas propõe que “o vilão é um tipo de papel que deve sempre ser desempenhado por um personagem.”¹⁴

Neste sentido, podemos afirmar com tranquilidade que, na peça de Shakespeare e nos filmes já mencionados, Richard III é um personagem que desempenha o papel de vilão. Identificamos em seu comportamento três raízes do mal – ganância, luxúria e ambição como meios para atingir seus objetivos, egolatria e vingança e prazer de ferir alguém – conforme discutido em 1.1, que podemos apontar como evidência de sua vilania. Segundo Cámara Arenas, os vilões estão ligados à ética e à moral e são facilmente percebidos como figuras negativas, quando comparadas ao que se espera de alguém de comportamento compassivo. Isto nos leva a concluir que a percepção do vilão, bem como a de outros personagens, dependerá da interpretação do leitor /espectador, mas que essa percepção sempre estará ligada a um comportamento considerado reprovável por este. Podemos observar que muitos espectadores de filmes

¹³ They are, certainly, textual patterns. But they constitute the kind of patterns that manage to trigger intense emotional responses; patterns against which we project our fears and desires. (p. 3)

¹⁴ The villain is a kind of role that must always be played by a character. (p. 7)

ou outras obras “torcem para o vilão”, ou seja, se identificam com ele a ponto de desejarem que seja bem sucedido em seus atos.

1.2.1 – A Aparência do Vilão

Costumamos associar o vilão à feiura, mas Cámara Arenas afirma que há vilões que não são exatamente feios, e que há alguns simplesmente lindos. No primeiro caso, podemos citar o Capitão Gancho interpretado por Dustin Hoffman em *Hook*, 1991, dirigido por Steven Spielberg, que chega a ter um toque de humor. No segundo caso, um exemplo seria a Madrasta no desenho animado dos Estúdios Disney *Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937, E.U.A. Entre os vilões marcados pela feiura, podemos citar Yellow Bastard, de *Sin City*, interpretado por Nick Stahl, 2005, E.U.A., dirigido por Robert Rodriguez.

A função da aparência na vilania é, primeiramente, a da identificação. No teatro de bonecos, o mecanismo da categorização dos personagens através do estereótipo é o da economia de tempo. Quando decidimos que um item pertence a uma categoria, ativamos um conjunto de pressuposições em nosso cérebro. O espectador sabe quem deve temer e de quem deve desconfiar. Porém, nos filmes, a aparência do vilão possui um valor por si só. O autor observa que mantemos o olhar sobre o monstro, mesmo depois de o reconhecermos, porque surge em nós um obscuro sentimento de fascínio que nem sempre é fácil de entender ou explicar. Em outras palavras, o que nos causa medo ou horror exerce irresistível sedução sobre nós.

No caso de Richard III, Shakespeare faz a descrição sair da boca do próprio personagem durante o solilóquio inicial. Ao longo da peça, outros personagens, através de insultos, fazem referências constantes ao seu aspecto físico e à sua falta de escrúpulos. Richard é corcunda, tem um braço atrofiado e também manca. Diz que os cães ladram à sua passagem. Porém, ao final de I, 2, cena em que corteja e conquista Lady Anne, que segue o enterro do próprio sogro, e cujo marido Richard também matou durante a guerra, ele decide procurar alfaiates para lhe fazerem belos trajes para adornar seu corpo. Pede ao sol que brilhe para que veja sua sombra até comprar um espelho para se admirar. O ato vil que acabara de cometer incita sua vaidade. Se ele foi capaz de conquistar Lady Anne em um momento de luto e tristeza, é porque seu poder de sedução não se restringe à aparência, que ele pode, inclusive, melhorar.

Veremos que, em cada um dos filmes que serão analisados, Richard é caracterizado de forma diferente. São mantidas as características principais: a corcunda, o braço atrofiado e a perna manca. A maneira de agir e os trajes são diferentes. Mas não fica qualquer dúvida a respeito de sua vilania, inclusive e principalmente pela aparência.

1.2.2 – Alguém nasce ou se torna vilão?

Cámara Arenas coloca a pergunta “alguém nasce ou se torna vilão?”¹⁵ e, ao respondê-la, encontramos semelhanças com a discussão de Baumeister sobre o mal. Este, ao afirmar que um *serial killer* age como alguém que se viciou em uma substância química, é possível concluir que a pessoa se torna vilã. Porém, algum outro traço de personalidade ou de caráter, além de alguma circunstância especial, pode ter levado essa pessoa a perpetrar a primeira morte ou outro ato vil.

Não é nossa intenção discutir aqui os motivos que levam alguém à vilania. No entanto, quando analisamos o personagem de Shakespeare, certos comportamentos deixam o leitor/espectador perplexo: ele planeja friamente a morte de Clarence, seu irmão, não hesita em informar ao leitor/espectador sobre seus planos, ameaça e corrompe as pessoas ao seu redor. Ficamos divididos diante da pergunta de Cámara Arenas e podemos tentar encontrar uma resposta para ela.

Durante o período de guerra, Richard lutou bravamente ao lado de seu irmão Edward. Quando chega a paz e Edward IV se torna rei, a inveja desperta sua egolatria, que desencadeia uma série de atos criminosos que abrem o caminho para que chegue ao trono. O vilão estava latente em Richard. Mas agir como vilão é o meio que escolhe para atingir seu objetivo. Para justificar seus atos, confessa ao leitor/espectador que agirá como vilão para se divertir, para preencher os dias insípidos de paz, já que não pode se entregar aos prazeres do amor como seu irmão, o rei, que é casado e tem uma amante. Surge, porém, outra pergunta: a bravura de Richard na guerra não o teria feito descobrir o prazer de matar? Ele já não seria um *serial killer*? A discussão poderá se aprofundar durante as análises dos filmes, mas podemos arriscar uma resposta que ainda poderá ser modificada: Richard possuía traços de caráter que poderiam levá-lo a se tornar um vilão, e ele fora exposto a situações propícias para desenvolver a vilania, como veremos no capítulo 2.

¹⁵ Are villains born or made? (2011, p.18)

1.2.3 – A Vilania de Richard – Ser Vilão ou Agir como Vilão?

Neil Forsyth (2008), ao escrever sobre a forma como os atores que representam personagens “maus” percebem essa experiência, faz duas observações: Shakespeare nos convida a “entrar em seu vilão” e expõe o confronto do personagem com a própria maldade (p. 68). Segundo Forsyth, que comenta a peça *Macbeth*, os vilões como aqueles criados por Shakespeare conhecem a própria profundidade. É inevitável concordar com Forsyth ao estendermos sua afirmativa para *Richard III*. A peça se inicia com um solilóquio em que o próprio personagem desnuda a alma para o público. Ele não é um vilão. Sua intenção declarada é agir como vilão para se “divertir” durante o tempo de paz, já que não é atraente para as mulheres. Percebe-se, aí, que ele inveja o irmão, o rei Edward IV. Considera-se vítima da natureza traiçoeira que não lhe deu belas feições.

Entretanto, Martin F. Norden (2008) nos oferece uma análise baseada no ensaio de Freud, publicado em 1915, *Some character-types met with in psycho-analytic work*, que discute um tipo de paciente neurótico que se sente no direito de agir de maneira reprovável porque já sofreu muito, especialmente em casos de deficiência física. Freud chama de “exceções” pacientes com este perfil, e o personagem que os representa é Richard III. Segundo Norden, Freud afirma que as pessoas se atribuem o status de exceção por terem uma deformidade congênita. Richard acha que a natureza lhe causou um mal ao lhe negar os traços que conquistam o amor das outras pessoas, principalmente das mulheres, portanto acha-se no direito de praticá-lo. (p. 88). O próprio Richard se descreve como “deformado, inacabado, feito pela metade, manco”, mas sabe-se capaz de arquitetar e executar planos para atingir seus objetivos.

Richard III conhece sua própria profundidade, considera-se uma exceção e é assim que os outros personagens o tratam. Todos que nutrem sentimentos negativos por ele o insultam com referências a suas deformidades, principalmente a corcunda, como se os defeitos físicos fossem a expressão de sua vilania. Entretanto, há outros aspectos a serem explorados.

Anita Shukla (2011), outra estudiosa da vilania, descreve uma comemoração popular, *Dussehra*, em que é celebrada a vitória do bem sobre o mal na cultura indiana. Durante a celebração, são queimadas muitas efígies de Ravana, de seu irmão

Kumbhakaran e de seu filho Meghnad. Ravana é o símbolo do mal, e Rama é virtuoso. Ao longo de seu trabalho, lista oito características do vilão:

1. Ser hostil sem motivo
2. Ser hostil até com as pessoas afáveis
3. Perceber as perdas dos outros como ganho para si
4. Alegrar-se com a tristeza do outro
5. Maldizer a prosperidade do outro
6. Detectar as falhas do outro com mil olhos
7. Fazer todos os esforços para causar a infelicidade do outro
8. Interferir nos interesses dos outros com más intenções.¹⁶

Algumas dessas características remetem às raízes do mal apontadas por Baumeister (2001), principalmente o prazer de ferir alguém, subentendido nas características 1, 2, 4 e, principalmente, 7 e 8, acima. A característica 5 pode facilmente ser substituída pela palavra inveja, um componente da egolatria, já que a pessoa se julga acima das outras e não aceita que alguém possa estar em situação melhor do que a sua. Por fim, a característica 6 – estar sempre atento às falhas dos outros – também se liga, de forma um pouco diferente, ao prazer de ferir. As falhas serão usadas contra quem as cometer, talvez como meio para atingir um fim.

O Richard III criado por Shakespeare leva suas atitudes a extremos. O fato de agir como vilão, seu propósito, acaba por torná-lo vilão. Ele se vicia na prática do mal.

As oito características apontadas por Shukla (2011), vindas de uma cultura muito diferente da ocidental, convergem com os estudos de Baumeister (2001), feitos sob o ponto de vista sociológico, e o de Cámara Arenas (2011), sob o ponto de vista psicológico. O último afirma que o vilão é um papel desempenhado por um personagem, mas percebemos que Baumeister(2001) e Shukla (2011), e talvez o próprio Cámara Arenas, não fazem uma distinção entre ser humano e personagem. Forsyth (2008) aborda personagens e a atitude de atores em relação aos vilões. Já Norden (2008) se baseia em estudos de Freud que buscou em Shakespeare e, mais especificamente, em *Richard III*, o modelo para ilustrar o tipo de paciente que se considera uma exceção. Como o modelo para a criação de personagens é o ser humano, nem sempre totalmente

¹⁶ 1)Being hostile without purpose; 2)Being hostile even to the friendly; 3)Feeling other people's loss as their own gain; 4)Delighting in other people's desolation; 5)Wailing over other people's prosperity; 6)Detecting other people's faults with a thousand eyes; 7)Working evil towards the woe of other people with a thousand efforts; 8)Marring the interest of others with evil designs and evil minds. (p. 180)

bom ou totalmente mau, a distinção entre ser humano e personagem que chamamos de “vilão” acaba por se tornar quase impossível. O próprio Richard dá sinais de medo e de arrependimento em V, 3, ao acordar de um sonho com suas vítimas, pouco antes do início da batalha de Bosworth:

Ó não! Horror! Eu antes me detesto
 Pelos crimes cruéis que cometi.
 Sou vilão: porém minto, não o sou.
 Elogia-te, tolo! Tolo, humilha-te!
 Minha consciência tem mais de mil línguas
 E todas me condenam por vilão,
 Criminoso, perjuro em alto grau,
 Assassino, no mais horrível grau.
 Os pecados, uns mais e outros menos,
 Levam-me ao foro, chamam-me culpado.
 Eu desespero, mas ninguém me ama,
 E se eu morrer ninguém me chorará.
 Por que me chorariam, quando eu mesmo
 Não tenho em mim piedade por mim mesmo?¹⁷ (1993, p. 144)

O reconhecimento de sua vilania é doloroso, mas não o impede de, pouco depois, conclamar seus soldados à luta, durante a qual ataca bravamente o inimigo e perde a vida.

Assim, durante a análise dos filmes, nos capítulos 3, 4 e 5, as observações deste capítulo servirão de base para a identificação dos aspectos que caracterizam a vilania de Richard III, personagem criado com grande complexidade por William Shakespeare.

¹⁷ O no. Alas, I rather hate myself/For hateful deeds committed by myself./I am a villain. Yet I lie, I am not./Fool, of thyself speak well. Fool, do not flatter./My conscience has a thousand several tongues,/And every tongue brings in a several tale,/And every tale condemns me for a villain./Perjury, perjury in the high'st degree,/Throng to th'bar, crying all Guilty! Guilty!/I shall despair, there is no creature loves me,/And if I die, no soul shall pity me./Nay, wherefore should they, since that I myself/Find in myself no pity to myself? (2008, p. 181)

CAPÍTULO 2 – Os Caminhos de Shakespeare: da História para a Literatura

2.1 – Elos Históricos e suas Transformações

Richard III é uma das dez peças históricas de William Shakespeare, escrita em torno de 1592-93. Como as outras *History Plays*, seu foco recai sobre um dos reis da Inglaterra, porém com um aspecto que a diferencia das demais: Richard é caracterizado como um vilão sanguinário que não hesita em eliminar qualquer pessoa, inclusive de sua família, que possa constituir um obstáculo ao seu desejo de se tornar rei. Não há lugar para o acaso em suas ações. Todas são planejadas, e ele consegue estar presente em todas as partes de Londres ou do palácio, onde esteja em curso algum acontecimento de seu interesse.

Entretanto, a maldade sem limites não é sua única marca. Um corpo deformado acentua a repulsa provocada pela ausência de escrúpulos e de qualquer sentimento que o torne “humano”. Na verdade, ao longo de toda a peça, as palavras “demônio”, “assassino”, “corcunda”, “cão”, “suíno”, “sapo” e “aranha”, muitas vezes acompanhadas de adjetivos como “sanguinário”, são usadas para insultá-lo, tanto em alusão ao seu comportamento quanto ao seu aspecto físico. Ele próprio se descreve como deformado, manco e desprovido de beleza a ponto de os cães latirem à sua passagem.

Um personagem com essas características atrai a atenção de atores e também do público, porque a maldade, a deformidade e a vilania exercem um fascínio sobre os seres humanos e seu desejo de estigmatizá-las. É fácil ilustrar tal afirmativa com o enorme sucesso de filmes que têm criminosos, vampiros, monstros e outras criaturas que fogem aos padrões de beleza física ou de comportamento socialmente aceitos como protagonistas. Alguns exemplos são *O gabinete do Dr. Caligari* (1920, Alemanha) dirigido por Robert Wiene, *O corcunda de Notre Dame* (1939, E.U.A.) dirigido por William Dieterle, *Bonnie and Clyde: uma rajada de balas* (1967, E.U.A) dirigido por Arthur Penn e *Frankenstein*, baseado no romance de Mary Shelley, que gerou inúmeras versões cinematográficas desde 1910 até a mais recente, de 1994, (Reino Unido e E.U.A.) dirigida por Kenneth Branagh.

O fato de tais personagens terem existido ou não, faz pouca ou nenhuma diferença para os espectadores. O importante é uma história bem contada, com

personagens fascinantes. Entretanto, sabemos que Richard III existiu e reinou sobre a Inglaterra. Surge, então, uma pergunta: até que ponto o personagem Richard III se assemelha ao Richard III histórico?

Este capítulo tem o objetivo de buscar uma resposta para a pergunta levantada acima, tendo em vista o foco deste trabalho, que é a caracterização do vilão em três adaptações fílmicas da peça de William Shakespeare que, por sua vez, adaptou as narrativas históricas existentes em sua época, dando continuidade a uma cadeia criativa de obras que atravessam o tempo e adquirem novas características próprias da época em que são criadas. As obras *Shakespeare's Kings: The great plays and the history of England in the Middle Ages: 1337 – 1485*, de John Julius Norwich (2001) e *Richard III*, de Charles Ross (1999) serão o apoio principal para a busca das fontes utilizadas por Shakespeare para a criação do personagem Richard III. Para a análise do tratamento dado pelo autor aos fatos históricos, buscaremos apoio na teoria da transcendência textual, de Gérard Genette. Segundo ele, o objeto da poética não é o texto literário, mas sua transcendência textual, suas ligações com outros textos. Um aspecto básico desta transcendência diz respeito à natureza palimpséstica dos textos, ou seja, ao fato de todo texto ser um hipertexto, nascido de um hipotexto, um texto anterior que é imitado ou transformado. Portanto toda escrita é reescrita, e criar um texto literário é uma atividade de segundo grau. Veremos que Shakespeare tinha um objetivo ao criar um personagem que personificasse a maldade de forma tão contundente.

2.1.1 – O Conceito de Transcendência Textual

Um estudo sobre adaptações fílmicas da peça *Richard III*, de William Shakespeare, envolve duas instâncias de transcendência textual: textos históricos constituíram o hipotexto para a escrita da peça e esta, por sua vez, se transformou em hipotexto para as obras cinematográficas de Laurence Olivier (1955), Richard Loncraine/Ian McKellen (1995) e de Al Pacino (1996). Gerald Prince, em sua introdução à obra *Palimpsests: literature in the second degree*, de Gérard Genette (1997), afirma que, para este, a transcendência textual se refere às ligações de um texto com outros. Qualquer texto é um hipertexto que se enxerta em um hipotexto, isto é, um texto anterior que ele imita ou transforma (p. ix). Dentro desta perspectiva, vamos iniciar nossas reflexões.

Transcender significa estabelecer uma relação sem que esta signifique **unidade** ou **identidade** de seus termos, mas que garanta, com a própria relação, a sua **alteridade**.¹⁸ Esta definição auxilia a compreensão do que Genette (1997) chama de transcendência textual: um texto se enxerta em um hipotexto, mas será outro, com características próprias. Nesse sentido, o autor distingue cinco tipos de transtextualidade ou transcendência textual, isto é, tudo o que coloque o texto em uma relação evidente ou não com outros textos:

- 1) Intertextualidade – a presença de um texto dentro de outro em sua forma mais explícita, a citação. O próprio Genette cita Michael Riffaterre que amplia essa definição para a percepção, por parte do leitor, da relação de um texto com outros que o precederam ou foram escritos depois dele.
- 2) Paratextualidade – a relação mais distante de todo o texto de uma obra literária com seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácio, posfácio, epígrafe, ilustrações, orelhas, enfim, todos os detalhes que circundam a obra e que não podem ser desconsiderados em virtude de seu impacto sobre o leitor, ao fornecer elementos que contribuem para aguçar sua percepção e compreensão da obra.
- 3) Metatextualidade – a relação frequentemente chamada de “comentário”. Um texto é unido a outro do qual fala sem citá-lo e até sem nomeá-lo. É a relação crítica por excelência.
- 4) Hipertextualidade – a relação que une um texto B a um texto anterior A em que aquele é enxertado, sem ser um comentário. O texto A é o hipotexto, e o texto B é o hipertexto. Até certo ponto, é uma característica universal da literatura.
- 5) Arquitextualidade – o conjunto de categorias gerais ou transcendentais das quais cada texto emerge. É a relação mais abstrata e implícita de todas, de natureza taxonômica.

Genette (1997), ao descrever os tipos de transtextualidade/transcendência textual, propositadamente colocou a hipertextualidade como o último item, apesar de considerá-la o quarto tipo, porque *Palimpsests* a tem como foco. Comenta que o termo “enxerto” não o agrada por completo, mas penso que ele é apropriado ao contexto de transcendência textual. Em botânica, o enxerto modifica as qualidades de uma planta: surgirá uma flor de cor diferente, um fruto com novo sabor e nova aparência e/ou mais

¹⁸ <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/mc>

resistente a pragas e à ação de intempéries. Em síntese, a base é uma e estará sempre presente, mas o resultado será bem diverso. Assim, a peça *Richard III* (o hipertexto) se relaciona com os textos históricos da época em que Richard III, o rei, viveu e, principalmente, com aqueles produzidos depois de sua morte (os hipotextos), que serão abordados ao longo do Capítulo 2. A peça não existiria sem os textos históricos, que passaram por uma transformação, e tem sua alteridade: é um texto de outro gênero, voltado para outro público e o atinge de forma diversa. O termo transformação é escolha do próprio Genette para designar hipertexto.

2.1.2 – Transformação/Transposição

A transformação séria ou transposição é considerada por Genette “a mais importante de todas as práticas hipertextuais”¹⁹, pela importância histórica e pelo mérito estético de obras que pertencem a essa categoria. Além de afirmar que apenas a transposição pode dar origem a obras de grandes dimensões (p. 213), o autor não classifica as práticas de transposição, mas sim as organiza de acordo com seu impacto sobre o significado do hipotexto transformado. Distingue, então, duas categorias fundamentais: a formal, que afeta o significado acidentalmente ou por uma consequência perversa e não intencional (como é o caso da tradução), e a transposição temática, em que a transformação do significado é intencional.

No caso da peça *Richard III*, pode-se afirmar que este hipertexto não transforma o significado do hipotexto, apesar deste ser formado por crônicas históricas que passam a ser narradas sob a forma de peça teatral. As crônicas difamam Richard III. A peça faz o mesmo, mas adquire uma autoridade que chega a ser maior para o público geral do que aquela do hipotexto. Foi ela (a peça) que imortalizou Richard III como o vilão por excelência, que não se detinha diante de qualquer obstáculo para se tornar rei da Inglaterra, ainda que este fosse alguém de seu próprio sangue. Leitores ou espectadores da peça, ou dos filmes baseados nela, imediatamente se lembram da vilania de Richard, diante de qualquer menção de seu nome.

Genette (1997) afirma, ainda, que há dois tipos antitéticos de transformação: a redução e o acréscimo. Ambos acontecem todo o tempo, mas introduzem mudanças que alteram o texto de maneiras específicas. Porém, “da mesma forma que a redução de um texto não pode ser uma simples miniaturização, o acréscimo não pode ser um mero

¹⁹ [...] the most important of all hypertextual practices. (1997, p. 212)

prolongamento”.²⁰ Pode-se dizer que a peça *Richard III* opera esses dois tipos de transformação nos textos históricos. Os motivos de Shakespeare para reduzi-los e neles fazer acréscimos podem parecer óbvios, mas merecem ser mencionados. O primeiro deles é a finalidade do texto teatral: narrar uma história de maneira concisa, dividida em atos e cenas, de forma a entreter o público. Isso implica, necessariamente, uma escolha entre o mais e o menos eficaz em termos de efeitos dramáticos, além de estabelecer uma continuidade. Não se trata simplesmente de retirar ou acrescentar fatos transformados em cenas, mas de seguir critérios adequados ao gênero do hipertexto, o que também dependerá da época de sua produção e de aspectos ideológicos.

A transcendência textual, como abordada por Genette (1997), nos coloca diante de uma forma muito ampla de explorar as relações entre os textos. Um texto é enxertado em um hipotexto, tornando-se um hipertexto que, por sua vez, poderá se transformar em hipotexto para outros hipertextos. Minha abordagem para as relações entre o hipertexto *Richard III*, de William Shakespeare e os hipotexto constituído por crônicas históricas se dá no campo da transposição. A peça de Shakespeare é uma obra “de grandes proporções”, como diz Genette (1997), no sentido de ter atravessado quatro séculos sendo representada, adaptada e apreciada pelo público e ainda ser objeto de estudos acadêmicos. Mais do que os textos históricos, tornou-se a referência a respeito de Richard III, o último York a ocupar o trono da Inglaterra e o último rei inglês a morrer em campo de batalha. Porém, sua vilania foi tão bem transposta que é o detalhe mais lembrado sobre o personagem.

Neste capítulo, veremos como se deu, em parte, esta transposição, uma vez que não proponho, aqui, uma investigação minuciosa das fontes utilizadas por Shakespeare, mas sim verificar até que ponto o personagem histórico e o personagem teatral se assemelham.

Quanto ao termo “enxerto”, proponho me referir aos hipertextos como uma cadeia criativa infinita gerada pelo hipotexto. Uma obra, literária ou não, dá origem a outras que podem pertencer a qualquer âmbito das artes. Cada uma possui sua individualidade e, por sua vez, é capaz de dar continuidade à cadeia criativa gerando novas obras.

²⁰ Just as the reduction of a text cannot be a simple miniaturization, so the augmentation cannot be a simple enlargement. (1997, p. 254)

2.2 – As fontes de Shakespeare para criar *Richard III*

É de amplo conhecimento dos estudiosos de Shakespeare o fato de que ele adaptava, para suas peças, histórias já existentes. Apenas *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor* e *The Tempest* são tramas originais do autor. *The Taming of the Shrew*, por exemplo, foi baseada em *A Merry Jest of a Shrewede and Curste Wyfe*, balada anônima impressa em 1550, prática que, no século XX, foi chamada de transcendência textual por Genette. Evidentemente, as chamadas peças históricas, como é o caso de *Richard III*, foram baseadas nas crônicas da época em que viveram os reis ou posteriormente. São dez as *histories*, listadas abaixo:

King Henry IV Part 1
King Henry IV Part 2
King Henry V
King Henry VI Part 1
King Henry VI Part 2
King Henry VI Part 3
King Henry VIII
King John
Richard II
Richard III

Há duas obras indicadas como as fontes principais para a maioria dessas peças: *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York*, de Edward Hall (3rd ed., 1550) e *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed (2nd ed., 1587). No caso de *Richard III*, uma terceira obra é apontada: *History of King Richard the Thirde*, de Thomas More, (1543). Esta é considerada a responsável pela terrível descrição de Richard como um homem cujas deformidades físicas eram o reflexo de sua mente maligna. J. J. Norwich, na introdução ao seu livro *Shakespeare's Kings* (1999), afirma que Edward Hall foi funcionário do governo durante o reinado de Henry VIII e iniciou sua obra em torno de 1530. Esta foi publicada em 1548, um ano após sua morte. Quanto a Raphael Holinshed, o editor Reginald Wolfe, para quem ele trabalhava, encomendou-lhe o árduo trabalho de escrever uma história do mundo a partir do Dilúvio até a época da Rainha Elizabeth. Evidentemente a obra não foi concluída, mas em 1577 surgiu parte dela: *The firste volume of the chronicles of England, Scotlande and Irelande... conteyning the description and chronicles of England from first inhabiting unto the Conquest* (p. 4). Na

verdade, a história continua até os dias do autor. Segundo Norwich, a obra “constitui a primeira narrativa fidedigna, em língua inglesa, de toda a história do país.”²¹ Afirma, ainda, que Shakespeare utilizou a segunda edição, de 1587, ampliada e ligeiramente censurada, para suas peças históricas, além de usá-la também para *Macbeth*, *King Lear* e *Cymbeline*.

Shakespeare, ainda de acordo com Norwich (1999), foi fiel às suas fontes a maior parte do tempo, mas diverge delas muitas vezes, o que seria previsível. O autor pode ter tido que contornar objeções do censor ou a falta de atores. Isto o obrigaria a eliminar personagens menores e atribuir suas ações a outro. E há também momentos em que simplesmente parece ter havido descuido. Entretanto, houve um motivo maior para Shakespeare não seguir à risca a história:

(Mas) na maioria das vezes em que Shakespeare deixou de lado a verdade histórica, ele o fez pelo melhor de todos os motivos: para escrever uma peça melhor. Afinal, ele era um dramaturgo, acima de tudo. Para ele, a causa do teatro era de importância infinitamente maior do que obedecer, como um escravo, a verdade histórica.²²

Esta afirmativa nos ajuda a compreender o que aconteceu no caso de *Richard III*. Quatorze anos de história são condensados de forma tal, que temos a impressão de que os acontecimentos se precipitaram logo após a batalha de Tewkesbury e que Richard se tornou rei em pouquíssimo tempo. Um excesso de detalhes tornaria a peça monótona, e era importante enfatizar as características negativas do rei York, vencido por Henry Tudor na batalha de Bosworth.

2.2.1 – A obra de Thomas More

Em relação à obra de Thomas More (1478 - 1535), *History of King Richard The Thirde*, Charles Ross (1999) afirma que ela não merece ser levada muito a sério, inclusive porque nunca foi concluída. Ela comenta em detalhes os acontecimentos entre os meses de abril e outubro de 1483 e termina abruptamente. Foi baseada em relatos orais, sendo o mais antigo deles o de seu pai, Sir John More. A perspectiva de John

²¹ (...) it constitutes the first authoritative account in English of the whole of the country's history. (p. 4-5)

²² (But) in the vast majority of instances when Shakespeare departed from historic truth he did so for the best of all reasons: to make a better play. He was, after all, a playwright – first, last and always. To him the cause of drama was of infinitely greater importance than the slavish observance of historical truth. (1997, p. 5)

Morton, em cuja casa Thomas More viveu durante a infância, também está presente na história. Morton foi Arcebispo de Canterbury durante o reinado de Henry VIII, filho de Henry VII, que venceu Richard III.

Ainda segundo Ross (1999), More fala de Richard como um vilão cruel, desprovido das sutilezas que a imaginação de Shakespeare lhe atribuiu. Ross afirma também que há um questionamento quanto ao fato de More estar escrevendo história seriamente, em termos modernos, em oposição ao sentido clássico da palavra, isto é, drama. Em 1768, o escritor Horace Walpole, um dos primeiros defensores de Richard, se referiu a More como “um historiador capaz de usar a verdade apenas como liga para construir ficção” (apud Ross, p. xl)²³.

History of King Richard The Thirde, de Thomas More, possui as características da história escrita durante a Renascença, que se diferencia das crônicas medievais pelo estilo dramático, preocupação maior que a exatidão dos fatos. A obra foi escrita e publicada em inglês e em latim, sendo que as duas versões foram escritas separadamente. Ross (1999, p. xliii) afirma que More fez alguns acréscimos “factuais” (aspas do autor) à Saga Tudor. O mais notável deles é a sugestão de que Richard já planejava se tornar rei antes da morte do irmão. Com a intenção de intensificar o efeito dramático, floreia a história e expressa hostilidade constante, “condenando Richard às vezes cruelmente, às vezes com sutis insinuações.”²⁴ Vemos, então, que a obra apontada como a principal fonte de Shakespeare para escrever *Richard III* é controversa e pouco confiável, mas ainda assim contribuiu para que a imagem do rei Richard III fosse associada a deformidades físicas e morais e a uma vilania difícil de igualar.

More nasceu em 1478, portanto tinha entre sete e oito anos de idade quando Henry Tudor venceu Richard na batalha de Bosworth e se tornou Henry VII. O autor trabalhou na corte de Henry VIII e, segundo Ross (1999) não pode ser acusado de ter inventado a “Saga Tudor”. Ele apenas enfatizou uma visão de Richard que já era aceita em sua época. Mas, ainda segundo Ross, foram a reputação e a habilidade literária de More que fixaram, na imaginação dos Tudor, a ideia de que Richard era de baixa estatura, tinha os membros desiguais e as costas tortas, sendo o ombro esquerdo bem mais alto que o direito.

²³ ‘An historian who is capable of employing truth only as cement in a fabric of fiction’.

²⁴ [...] condemning Richard sometimes blatantly, sometimes by subtle innuendo.

Entretanto, Norwich (1999) cita um trecho da história escrita por More que parece muito verossímil. O primeiro comenta que, em 1484, um ano antes de sua morte, O Rei Richard III era um homem muito preocupado, apesar de viver como um Príncipe da Renascença, em esplendor muito maior do que qualquer outro rei inglês que o precedera. Cita, então, Sir Thomas More:

Sua mente nunca estava em paz, ele nunca se sentia seguro. Quando saía, seus olhos observavam tudo ao seu redor, protegia o corpo com uma armadura disfarçada, sempre mantinha a mão sobre o punhal e o rosto e o corpo contraídos como o de alguém pronto a se defender. Não dormia bem: ficava deitado, pensando, exausto de preocupação e vigília; cochilava mais do que dormia, perturbado por sonhos assustadores: às vezes acordava de repente, sobressaltado, levantava-se da cama e corria pelo quarto.²⁵

Um rei que usurpara o trono teria inúmeros motivos para se sentir inseguro e temer a traição de algum aliado. Ele poderia ter algum sentimento de culpa em relação às mortes que provocara, o que justificaria os sonhos perturbadores. Desta forma, é com cautela que devemos avaliar o que Sir Thomas More escreveu sobre Richard III.

2.2.2 – A peça *Richard III*

A peça narra os anos finais da vida de Richard, Duke of Gloucester, o último York a ocupar o trono da Inglaterra. A trama se desenrola em um período de paz entre as batalhas de Tewkesbury e Bosworth, da Guerra das Rosas, entre as casas de York – cujo símbolo era a rosa branca – e de Lancaster – cujo símbolo era a rosa vermelha.

Durante parte desse período, Richard dedica-se ao objetivo de conquistar a coroa de seu irmão Edward IV, apesar de ser o quarto na linha de sucessão. É necessário, então, afastar os dois filhos do rei, ainda crianças, e seu irmão George, Duke of Clarence. Inicia-se uma série de intrigas, prisões e mortes, todas arquitetadas por Richard, que chega ao trono. Apesar disso, seu reinado é curto, de apenas 26 meses, e termina tragicamente na batalha de Bosworth, na qual é derrotado por Henry, Conde de Richmond, um Tudor, que se torna o rei Henry VII.

²⁵ He had never had quiet in his mind, he never thought himself sure. Where he went abroad, his eyes whirled about, his body secretly armoured, his hand ever on his dagger, his countenance and manner like one always ready to strike back. He took ill rest a-nights; lay long waking and musing, sore wearied with care and watch; rather slumbered than slept, troubled with fearful dreams – suddenly sometimes started up, leapt out of his bed and ran about his chamber. (p.343)

Assim resumida, a peça parece simples, mas, ao longo de cinco atos, o leitor/espectador se depara com uma história complexa e um grande número de personagens cujas vidas se entrelaçam e são manipuladas por Richard. Mais especificamente, a peça é composta de cinco atos e 23 cenas (ver Anexo I). *Richard III*, como pode ser observado, é uma peça longa, apenas superada por *Hamlet* neste aspecto. Sua complexidade se dá principalmente no que se refere às relações entre os membros da corte. Convivem no mesmo espaço membros da Casa de Lancaster, deposta do trono, e membros da Casa de York, que reina através de Edward IV. Além disso, há referências constantes a fatos anteriores que precisam ser compreendidos, como a longa Guerra das Rosas.

Por se tratar de uma peça histórica, a tendência do leitor/espectador é acreditar que os fatos tenham ocorrido de maneira bem próxima à que se vê no palco ou na tela. Entretanto, segundo os dados históricos, o tempo decorrido entre as batalhas de Tewkesbury e Bosworth foi de 14 anos. A primeira aconteceu em 1471 e, a segunda, em 1485. O tempo da peça parece muito mais curto. Os acontecimentos se precipitam de forma tal que o leitor/espectador tem a impressão de que Richard chegou rapidamente ao trono, tendo-o perdido pouco depois. Na verdade, torna-se rei 12 anos depois da batalha de Tewkesbury, após a morte do rei Edward IV. Essa agilidade da narrativa talvez tenha sido uma forma de o autor enfatizar a ambição e a vilania de Richard, um de seus personagens mais infames. A obra de Shakespeare fez Richard ser visto como um dos vilões mais abomináveis que já existiram, entre outros motivos por ter sido parcialmente inspirada em *The History of King Richard the Thirde* (c. 1513) escrita por Sir Thomas More. Essa obra é abordada em **2.2.1**.

2.3 – A Construção da Vilania de Richard III na Peça

Abordaremos agora, cena a cena do Ato I, como William Shakespeare começa a construir a vilania de Richard III.

Ato I

Cena 1 – Solilóquio de Richard, Duque de Gloucester, que fala sobre o fim da guerra e da alegria trazida pela paz. Critica o rei que passou a se dedicar aos prazeres do amor. Descreve-se como “deformado”, “enviado ao mundo antes do tempo e pela metade” e que se dedicará a ser um vilão já que não foi feito para o amor. Anuncia que já iniciou intrigas entre o rei e Clarence, que surge

escoltado a caminho da Torre, de onde Hastings, Lord Chamberlain, acaba de ser libertado. Confessa que vai agir como vilão e que já iniciou intrigas para que seu irmão George seja preso:

E agora o inverno de nosso desgosto
 Fez-se verão glorioso ao sol de York;
 E as nuvens que cobriam nossa casa
 'Stão todas enterradas no oceano. [...]
 Mas eu, sem jeito para o jogo erótico,
 Nem para cortejar o próprio espelho,
 Que sou rude, e a quem falta a majestade
 Do amor para mostrar-me ante uma ninfa;
 Eu, que não tenho belas proporções,
 Errado de feições pela malícia
 Da vida; inacabado, vindo ao mundo
 Antes do tempo, quase pelo meio,
 E tão fora de moda, meio coxo,
 Que os cães ladram, se deles me aproximo...
 Eu que nesses fraquíssimos momentos
 De paz, não tenho um doce passatempo
 Senão ver minha própria sombra ao sol
 E cantar minha própria enfermidade:
 Já que não sirvo como doce amante,
 Para entreter esses felizes dias,
 Determinei tornar-me um malfeitor
 E odiar os prazeres destes tempos. [...]
 Inda este dia Clarence será preso;
 Pois uma profecia diz que G
 Será o algoz dos filhos de Eduardo. [...] ²⁶ (p. 19-20)

Esta cena inicial é criação do autor. É uma forma de introduzir a história que será encenada. Como *Richard III* completa uma tetralogia formada por ela e pelas três partes de *Henry VI*, era necessário retomar os últimos acontecimentos. A batalha de Tewkesbury, da Guerra das Rosas, foi vencida pelos York. Edward IV é o rei, e Richard anuncia que pretende chegar ao trono através de atos vis. Quando descreve suas

²⁶ Now is the winter of our discontent/Made glorious summer by this son of York,/And all the clouds that loured upon our house/In the deep bosom of the ocean buried./[...] But I, that am not shaped for sportive tricks,/Nor made to court an amorous looking-glass;/I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty/To strut before a wanton ambling nymph;/I, that am curtail'd of this fair proportion,/Cheated of feature by dissembling nature,/Deformed, unfinish'd, sent before my time/ Into this breathing world, scarce half made up,/And that so lamely and unfashionable/that dogs bark at me as I halt by them;/ Why, I, in this weak piping time of peace,/Have no delight to pass away the time/Unless to spy my shadow in the sun/And descant on mine own deformity./And therefore, since I cannot prove a lover,/to entertain these fair well-spoken days/I am determined to prove a villain/and hate the idle pleasures of these days./[...] This day should Clarence closely be mew'd up./About a prophesy which says that "G"/of Edward's heirs the murderer shall be. SHAKESPEARE (I, 1, 1-4; 14-31; 38-40). (2008, p. 4-5).

deformidades físicas, podemos pensar que se trata de uma estratégia do autor de ligar a deformidade de caráter ao corpo disforme, a exemplo de Thomas More.

Cena 2 – Richard corteja Lady Anne que acompanha o caixão de Henry VI, seu sogro.

A princípio Anne o rejeita e insulta, porque matou seu marido durante a guerra e seu sogro posteriormente, mas é vencida pelos argumentos falsos de Richard. Este afirma, depois, que ela será sua, “mas não por muito tempo”.

Estamos, aqui, diante de um acréscimo feito por Shakespeare. Anne acompanha o caixão de seu sogro, Henry VI, na peça morto por Richard, também autor da morte de seu marido Edward, Príncipe de Gales. Em meio a seus lamentos, é abordada por Richard, que interrompe o cortejo fúnebre para se mostrar apaixonado. Ela o repele, cospe em seu rosto, mas acaba por aceitar um anel, convencida de que Richard se arrependera de seus crimes e hipnotizada por suas palavras e gestos envolventes. Edward foi morto durante a batalha de Tewkesbury, mas Henry VI foi aprisionado na Torre e não há registros precisos de como se deu sua morte.

Essa cena mostra não só a falta de compaixão de Richard, mas também o fato de ele planejar cada um de seus passos. Na fala seguinte à conquista, Richard diz:

Nesse tom, que mulher foi cortejada?
Nesse tom, que mulher foi conquistada?
Eu a terei; mas não por muito tempo.²⁷ (p. 32)

De fato, Anne se torna sua esposa, mas morre pouco depois de ele se tornar rei, muito provavelmente por envenenamento. Mas o que realmente chama a atenção na cena descrita acima é a habilidade de Richard para enganar e dominar quem o cerca. Exerce grande fascínio sobre quase todos, apesar de seu aspecto físico desagradável e de ser identificado como uma criatura do mal. A própria Lady Anne o chama de “demônio vil”, “assassino” e “porco espinho”, além de dizer que seu lugar seria uma masmorra. Parte do diálogo dessa cena ilustra o ódio que ela sente por Richard e a habilidade deste ao responder aos insultos:

Gloster²⁸ [Aqui] Por que me cospes?

²⁷ Was ever woman in this humor wooed?/Was ever woman in this humor won?/I'll have her, but I will not keep her long. (SHAKESPEARE, I, 2. 230-232), (2008, p. 26)

²⁸ Gloster é Richard, Duke of Gloucester, nome aclimatado pela tradutora. O personagem é assim chamado até o ato III. Após tornar-se rei, autor e tradutora passam a chamá-lo de Richard/Ricardo. Todas as citações seguem as indicações das obras.

Lady Anne Antes fosse pra ti mortal veneno!
 Gloster Veneno nunca teve tal doçura.
 Lady Anne Nunca caiu sobre animal tão sujo.
 Vai-te daqui. Teus olhos me infeccionam.
 Gloster Os teus, senhora, infectam mais os meus.
 Lady Anne Antes fossem serpentes e matassem!²⁹ (p. 29)

Para Richard, o casamento com Lady Anne lhe traria mais riqueza. Isabel, sua irmã mais velha, era esposa de Clarence e tentou impedir o casamento do cunhado com sua irmã para ter controle sobre sua herança. Ambas eram filhas de Richard Nevill, Conde de Warwick, chamado *the King-maker*, dono de imensa fortuna. Não existe um registro preciso de quando aconteceu ocorreram as bodas, realizadas sem a dispensa papal para um casamento entre primos. Sabe-se que Anne e Richard tiveram um único filho, Edward, que nasceu em 1476 e morreu em 1484, já tendo recebido o título de Príncipe de Gales.

É muito pouco provável que Anne tenha sido cortejada como Shakespeare escreveu. Entretanto, a cena é suficientemente longa para despertar a repulsa do público diante da absoluta falta de escrúpulos de Richard em relação a uma recém-viúva que também chora a morte do sogro.

Cena 3 – A rainha Elizabeth³⁰ manifesta a Lorde Rivers, seu irmão, e a Lorde Grey, seu filho do casamento anterior, sua preocupação com as consequências da possível morte do rei, que se encontra doente. O herdeiro do trono é muito jovem e ficaria sob a tutela de Richard. Este entra acompanhado de Hastings e de Dorset, também fruto do casamento anterior da rainha. Richard a acusa de fazer intrigas contra ele junto ao rei. Segue-se uma discussão observada por Margaret, viúva de Henry VI, que finalmente revela sua presença e amaldiçoa cada um dos presentes. Sir William Catesby, membro da corte, avisa que o rei chama a todos.

Não há como comprovar que tenha existido essa discussão, nem mesmo a presença de Margaret, conforme explicado adiante. Enquanto Richard se vangloria de

²⁹ Gloucester: [Here] Why dost thou spit at me?/Anne: Would it were mortal poison, for thy sake!/G: Never came poison from so sweet a place./A: Never hung poison on a fouler toad./Out of my sight! Thou dost infect my eyes./G: Thine eyes (sweet lady) have infected mine./A: Would they were basilisks, to strike thee dead! (Idem, I, 2. 148-153), (2008, p. 21-22)

³⁰ Elizabeth Woodville, viúva de John Grey, casada com o rei Edward IV.

ter sido o único a apoiar Edward IV durante a guerra e acusa Elizabeth e todos os outros de aproveitadores, as falas à parte da rainha deposta e banida são acusações e maldições como:

R. Margaret (*À parte*)
 Fora demônio! (Eu as recordo todas):
 Mataste meu marido, o rei Henrique
 E meu filho Eduardo em Tewkesbury. ³¹ (p. 37)

R. Margaret (*À parte*)
 Vai para o inferno, foge deste mundo,
 Gênio do mal! Pois o teu reino é lá. ³² (p. 38)

A discussão entre Richard, Rivers e Elizabeth irrita Margaret a tal ponto que esta revela sua presença:

R. Margaret: (*Avança*)
 Ouvi-me, maus piratas, que disputam
 O que de mim tirastes na pilhagem!
 Qual de vós ao fitar-me não se agita?
 Será por ser rainha que curvai-vos,
 Ou tremeis ante aquela que banistes?
 Gentil vilão, não vás embora ainda! ³³ (p. 39)

Parte da história anterior aos acontecimentos da peça é revelada nessa cena marcada por manifestações de ódio e ressentimento. São lembrados fatos da batalha de Wakefield, em 1460, na qual Margaret humilhou o pai de Richard, Duque de Gloucester, Richard Plantagenet, Duque de York, colocando-lhe na cabeça uma coroa de papel e lhe entregando um pano molhado com o sangue de seu jovem filho Rutland para enxugar as lágrimas. Esses acontecimentos se encontram na peça que precede *Richard III, Third Part of Henry VI*.

³¹ Margaret (*aside*) Out, devil! (I do remember them too well)./Thou killed my husband Henry in the Tower,/And Edward, my poor son, at Tewkesbury. (SHAKESPEARE, I, 3, 117-119) (2008, p. 35)

³² Margaret (*aside*) Hie thee to hell for shame, and leave this world,/Thou cacodemon, there thy kingdom is. (Idem, I, 3, 142-143) (2008, p. 36)

³³ MARGARET COMES FORWARD – Hear me, you wrangling pirates, that fall out/In sharing that which you have pilld from me!/Which of you trembles not that looks on me?/If not that I am queen, you bow like subjects,/Yet that, by you deposed, you quake like rebels?/(to Gloucester) Ah gentle villain, do not turn away! (Idem, I, 3, 157-162) (2008, p. 37)

Considero essa cena (I, 3) a mais violenta da peça, apesar de não haver derramamento de sangue. As palavras são mais contundentes que os inúmeros assassinatos cometidos ao longo dela. As maldições de Margaret amedrontam. O ódio que paira no ar é tão intenso que não encontra paralelo em qualquer outro momento:

R. Margaret: Rosnavam todos antes de eu chegar,
 Prontos a se esganarem uns aos outros,
 E agora voltam o ódio contra mim?
 Paira no céu a horrível maldição
 De York de modo tal que a própria morte
 de Henrique, a morte do meu belo Eduardo,
 A perda do meu reino, o meu exílio,
 São o resgate de um fedelho ousado?
 Se é dado às maldições entrar no céu,
 Abri-vos, nuvens, ao meu brado de ódio!³⁴ (p. 40)

O “fedelho ousado” a que Margaret se refere é Rutland, que tinha 17 anos, e cuja morte causou grande comoção entre os York. Margaret considera maior a sua dor e lança maldições sobre Elizabeth, a rainha que, de certa forma, usurpou seu lugar:

R. Margaret: Que o teu rei seja morto, não na guerra,
 Mas pelo excesso, como assassinado
 Morreu o nosso, pra fazê-lo rei!
 Teu filho Eduardo, príncipe de Gales,
 Pelo meu Eduardo, que era o príncipe,
 Morra jovem, também pela violência!
 Tu, rainha, por mim que fui rainha,
 Sobrevivas à glória, como eu mesma!
 Vivas muito a chorar pelos teus filhos!
 Vejas outra, como hoje eu vejo a ti,
 Coberta dos direitos que hoje gozas,
 Como estás instalada tu nos meus!
 Morra tua alegria antes que morras;
 E após as longas horas de tristeza
 Morras não sendo mais mãe nem esposa,
 Não sendo mais rainha da Inglaterra!³⁵ (p. 40)

³⁴ What? Were you snarling all before I came,/Ready to catch each other by the throat,/And turn you all your hatred now on me?/Did York's dread curse prevail so much with heaven,/That Henry's death, my lovely Edward's death,/Their kingdom's loss, my woeful banishment,/Could all but answer for that peevish brat?/Can curses pierce the clouds and enter heaven?/Why then give way dull clouds to my quick curses! (Idem, I, 3, 187-195) (2008, p. 38)

³⁵ (to Elizabeth) Though not by war, by surfeit die your king,/As ours by murder, to make him a king!/Edward thy son, which now is Prince of Wales,/For Edward my son, which was Prince of Wales, Die in his youth by like untimely violence!/Thyself a queen, for me that was a queen,/Outlive thy glory, like my wretched self!/Long mayst thou live to wail thy children's loss,/And see another, as I see thee now,/Decked in thy rights, as thou art stalled in mine!/Long die thy happy days before thy death,/And

Essas maldições se cumprem, exceto parte da última: o rei morre prematuramente; Edward, Príncipe de Gales, após ser coroado Edward V e seu irmão Richard, Duque de York, ainda meninos, são enviados para a torre, de onde nunca saíram. Elizabeth perde o trono e passa o resto da vida lamentando suas perdas. Além disso, Rivers, Dorset e Grey também são mortos. Resta-lhe apenas a filha Elizabeth, que se casará com Richmond após a derrota de Richard em Bosworth.

Em seguida, a ira de Margaret se volta contra Richard, a quem já havia se referido como demônio e gênio do mal, quando este ordena que pare com suas maldições:

[...]

R. Margaret: Eu não te esqueço, cão; espera e ouve:
 Se o céu possui alguma horrenda praga
 Que exceda estas que eu lanço sobre ti,
 Guarde-a até que sazonem teus pecados
 E então derrame a sua indignação
 Sobre ti, destruidor da paz do mundo!
 Que o verme dos remorsos te roa a alma!
 Que os inimigos suspeites de traidores,
 Só tomes vis traidores por amigos!
 Que o sono não te feche os olhos tristes
 Senão para algum sonho tormentoso
 Que te amedronte como diabo horrendo!³⁶ (p. 41)

Neste momento, profere os piores insultos que são dirigidos a Richard na peça, associando sua deformidade física à deformidade do seu caráter:

R. Margaret: Tu, cão maldito, assombração que ladra!
 Tu que foste marcado de nascença,
 Escravo ignóbil, filho dos infernos,
 Difamador do ventre em que pesaste,
 Fruto odioso da ilharga de teu pai!
 Trapo sem honra! Mais que abominável...³⁷ (p.41)

after many lengthened hours of grief/Die neither mother, wife, nor England's queen! (Idem, I, 3, 196-208) (2008, p. 38-39)

³⁶ Gloucester: Have done thy charm, thou hateful withered hag! (Esta fala foi omitida na tradução). Margaret: And leave out thee? Stay, dog, for thou shalt hear me./ If heaven have any grievous plague in store/Exceeding those that I can wish upon thee,/O let them keep it till thy sins be ripe,/And then hurl down their indignation/On thee, the troubler of the poor world's peace!/The worm of conscience still begnaw your soul!/Thou friends suspect for traitors while thy livest/And take deep traitors for thy dearest friends!/No sleep close up that deadly eye of thine,/Unless it be while some tormenting dream/Affrights thee with a hell of ugly devils! ! (Idem, I, 3, 214 -226) (2008, p. 39 - 40)

A personagem de Margaret na peça é criação de Shakespeare como recurso dramático. Sua presença, ainda que ela própria tenha causado sofrimento a muitos, dá força e intensidade à cena. É uma rainha deposta, com idade avançada, que perdera o marido e o filho e fora banida do convívio com outros membros da corte. A dor e o ódio que alimenta se tornam visíveis. É uma forma de lembrar ao leitor/espectador o contexto em que se dão os acontecimentos. Como *Richard III* é a última peça de uma tetralogia, mesmo à época em que foi escrita e encenada, seria fácil que os espectadores se confundissem ou se esquecessem de alguns detalhes. O autor dá lugar à imaginação mesmo ao escrever uma peça histórica. Tantas pragas lançadas sobre Richard reforçam o quanto ele é detestado por suas maldades. Os homens são seus aliados. Aqueles que não o são tomam atitudes diferentes, como fingir lealdade ou tramar contra ele à distância.

Em *Richard III* Shakespeare faz um belo jogo entre história e ficção, além de não se preocupar com a cronologia dos fatos. Em relação à cena I, 3, comentada acima, afirma John Julius Norwich (1999):

Datar a cena três é um grande problema; de fato, apenas se aceitarmos o aparecimento da velha Rainha Margaret de Anjou como fato histórico poderemos fazê-lo, e ainda assim nossas conclusões não poderão ser mais do que aproximadas. Margaret foi feita prisioneira depois de Tewkesbury e passou os quatro anos seguintes semiaprisionada, até seu resgate por Louis XI em 1475; esta, portanto, é a última data em que poderia, até mesmo teoricamente, ter aparecido na corte inglesa. Mas teriam permitido que ela o fizesse? Parece improvável.³⁸

Essa afirmativa reforça a ideia de que a presença de Margaret é um recurso dramático. As acusações que faz e as maldições que lança sobre todos, principalmente

³⁷ Thou elvish-marked, abortive, rooting hog!/Thou that was sealed in thy nativity/ The slave of nature and the son of hell!/ Thou slander of thy mother's heavy womb!/ Thou loathed issue of thy father's loins,/ Thou rag of honor, thou detested... (Idem, I, 3, 227-232) (2008, p. 40)

³⁸ The dating of scene iii poses a major problem; indeed, it is only if we accept the appearance of old Queen Margaret of Anjou as a historical fact that we can date it at all, and even then our conclusion can never be more than approximate. Margaret was taken prisoner after Tewkesbury and spent the next four years in semi-captivity, until her ransom by Louis XI in 1475; this is therefore the latest date at which she could, even theoretically, have shown herself at the English court. But would she ever have been permitted to do so? It seems unlikely. (p. 358)

sobre Richard, bem como o desprezo com que ele a trata, enfatizam sua perversidade e vilania.

Outra observação de J. J. Norwich (1999) é que o retorno de Margaret em IV, 4, após a morte dos príncipes, historicamente ocorre depois de sua morte, em 1482, o que confirma a ausência de preocupação com a verdade histórica por parte de Shakespeare.

Cena 4 – Clarence descreve a Brakenbury, o guardião da torre, um terrível pesadelo no qual se afogava e assume a culpa do mal que fez a outros. Enquanto dorme novamente, chegam os assassinos enviados por Richard que o apunham e afogam em um barril de vinho Madeira.

Apesar de tantos atos violentos e insultos presentes na peça, esta é uma cena extremamente poética, ainda que trágica. O pesadelo narrado acaba por ser premonitório. No sonho, ao atravessar o mar em direção à Borgonha, em companhia de Richard, cai do convés empurrado pelo irmão, que tropeçara e levava um tombo, e afunda nas águas. Clarence descreve assim sua agonia:

Meu Deus! Como é horrível afogar-se!
 Que ruído horrível de água em meus ouvidos!
 Que fantasmas de morte nos meus olhos!
 Julgava ver milhares de navios
 Homens aos mil comidos pelos peixes,
 Âncoras, barras de ouro, muitas pérolas,
 Pedras preciosas, valiosas joias,
 Espalhadas no fundo do oceano;
 Algumas sobre crânios; e em buracos,
 Que noutros tempos abrigavam olhos,
 Por ironia penetraram gemas
 Que brilham nas viscosas profundezas
 E zombam das ossadas espalhadas.³⁹ (p. 46)

O guarda lhe pergunta se não acordou durante tal agonia, e sua resposta é a seguinte:

Não, meu sonho estendeu-se além da vida,
 E veio então a tempestade da alma!

³⁹ O Lord, methought what pain it was to drown./What dreadful noise of waters in mine ears!/Who sat sights of ugly death within mine eyes./Methought I saw a thousand fearful wracks,/A thousand men that fishes gnawed upon,/Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,/Inestimable stones, unvalued jewels,/All scattered in the bottom of the sea./Some lay in dead men's skulls, and in those holes/Where eyes did once inhabit, there were crept./As 'twere in scorn of eyes, reflecting gems,/Which wooed the slimy bottom of the deep,/And mocked the dead bones that lay scattered by! (SHAKESPEARE, I, 4. 21-35), (2008, p. 49).

Co' o barqueiro fatal da poesia
 Parece que cruzei o triste rio
 E entrei no reino da perpétua noite.⁴⁰ (p.46-47)

Esse sonho precede seu assassinato por dois homens contratados por Richard, mas não é um fato histórico, e sim criação de Shakespeare. Constitui nova extensão que faz os sentimentos do leitor/espectador oscilarem entre pena do príncipe aprisionado e prestes a ser morto injustamente, e castigo merecido quando este narra que é recebido “no reino da perpétua noite” pelos espíritos de seu sogro Henry VI e de Edward, Príncipe de Gales, que o acusam de suas mortes. Clarence ouve clamores e pensa estar no inferno, mas acorda e se confessa culpado, pedindo a Deus que poupe sua mulher e seus filhos.

Segundo Charles Ross, (1999, p.32), foi o rei Edward IV quem acusou Clarence de traição e concordou que a sentença de morte fosse executada, o que levou à sua morte na Torre em fevereiro de 1478. Nenhuma fonte implica Richard. Novamente vê-se que o efeito buscado por Shakespeare foi o de fazê-lo parecer um homicida cruel, capaz de tramar e mandar executar a morte do próprio irmão.

Através da análise das cenas do Ato I, percebemos que Shakespeare se utilizou de extensão e de redução. Genette (1997, p. 229) afirma que textos são ampliados ou reduzidos todos os dias, mas que essa prática tem o custo de introduzir mudanças que afetam a estrutura e a substância do texto. Na verdade, outro texto é produzido, mais longo ou mais curto, porém com alterações específicas.

No caso de *Richard III*, afetar a substância do texto foi um ato intencional. Com a vitória de Richmond em Bosworth, ele se tornou o rei Henry VII e iniciou a dinastia Tudor. É comum na história o processo de destruição, por parte do vencedor, da imagem de quem foi vencido. Era importante que os Tudor fossem louvados como valorosos e de caráter irrepreensível, enquanto Richard, da casa de York, fosse visto como possuidor dos piores defeitos que se possam atribuir a um ser humano, o que justificaria sua morte sangrenta e o tratamento indigno dado ao seu corpo.

⁴⁰ No, no my dream was lengthened after life./O then began the tempest to my soul./I passed, methought, the melancholy flood,/With that sour ferryman which poets write of,/Unto the kingdom of perpetual night. (Idem, I, 4. 43-47), (2008, p. 50).

Durante a última década do século XVI, reinava Elizabeth I a quinta e última soberana da dinastia Tudor, reinado que se estendeu ao longo de 116 anos, iniciada com Henry VII, após vencer Richard III na batalha de Bosworth. Elizabeth reinou de 1558 a 1603, período áureo do teatro britânico, principalmente com Shakespeare e Marlowe. O primeiro se via na contingência de agradar a soberana com seus poemas e suas peças. Segundo Charles Ross (1999), o dramaturgo inglês transformou Richard em um vilão arquetípico, mas esta caracterização não foi inventada por ele. Procede de um século de escritos históricos nos quais seu nome fora insistentemente denegrido. Ross cita a obra de John Rous, *History of the Kings of England*, escrita durante o reinado de Richard III, tendo recebido acréscimos significativos enquanto Henry VII reinava. Rous afirma que Richard nasceu com dentes e com cabelos que chegavam aos ombros, após dois anos no ventre de sua mãe. Nascer com dentes e cabelos abundantes é possível, mas não o é uma gestação tão longa. J. J. Norwich (1999, p. 322) afirma que Richard não poderia ter sido corcunda, como sugere Shakespeare, nem ter tido o braço esquerdo atrofiado, já que era, sem dúvida, muito hábil no campo de batalha. Entretanto, os cronistas de sua época concordam que ele era franzino e, pelo menos, ligeiramente deformado, com o ombro direito mais alto que o esquerdo.

John Rous também descreve Richard como anticristo, nascido sob o signo de Escorpião, o que o tornava traiçoeiro como o aracnídeo. Acusa-o de ter assassinado os dois sobrinhos e Henry VI, envenenado sua esposa e mantido a mãe desta presa até a morte. Na verdade, seu signo era Libra e, até os dias atuais, não há comprovação de que ele foi o responsável pela morte dos dois meninos. Sobre estes, Thomas More afirma que foram sufocados enquanto dormiam e que Tyrell, ao vê-los mortos, ordenou que fossem enterrados ao pé da escadaria, sob uma pilha de pedras. Aproximadamente dois séculos depois, em 1674, trabalhadores que demoliam uma escada na Torre encontraram uma caixa de madeira com os ossos de duas crianças. Charles II ordenou que fossem transferidos para uma urna na Capela de Henry VII, em Westminster Abbey. Os ossos foram examinados em 1933 e concluiu-se que eram de pessoas do sexo masculino, com idade de 12 e 10 anos. (Norwich, 1999, p. 334- 35). Isso comprova que os meninos não tiveram morte natural e que seus corpos foram ocultados, mas não a autoria de suas mortes.

Charles Ross afirma que os escritores da era Tudor parecem dar mais informações sobre a vida e o reinado de Richard do que se pode encontrar nos comentários de seus contemporâneos. Faz, então, três perguntas fundamentais para a avaliação dos motivos da sua difamação contumaz pelos Tudor:

Que motivos estavam por trás da forte hostilidade dos Tudor no que diz respeito à reputação de Richard? Qual a confiabilidade de suas evidências até o ponto que podem ser verificadas? Até que ponto seu antagonismo está de acordo ou entra em conflito com as opiniões dos contemporâneos de Richard na medida em que podem, por sua vez, ser avaliadas?⁴¹

Tece, então, um raciocínio muito pertinente em relação à época violenta em que Richard viveu: aos oito anos, recebeu a notícia de que seu pai, Richard Duque de York, havia sido morto na guerra e que seu irmão, Edmund of Rutland, com 17 anos, fora brutalmente assassinado logo depois. Muitos homens que conhecera durante a juventude foram mortos na guerra ou condenados por traição, entre eles seu mentor Richard Nevill, Conde de Warwick, e seu irmão George, Duque de Clarence. O próprio Warwick ensinou Richard a matar seus oponentes sem julgamento. Edward IV também o ensinou a agir de forma impiedosa e arbitrária. Portanto, torna-se mais fácil entender as ações de Richard dentro deste contexto.

Norwich (2000, p. 355-6) afirma que Richard III foi o único soberano da Inglaterra, desde a Conquista Normanda, morto em uma batalha, tendo sido também o único a ser transformado em lenda. Essa lenda, graças a Thomas More e a Shakespeare, o retrata como um dos ogros da Renascença italiana, cujo exemplo mais óbvio foi Cesar Borgia, sendo de Maquiavel a voz mais forte. “Para eles, os fins invariavelmente justificavam os meios: para garantir a manutenção de sua autoridade de soberanos, nenhum crime era tão horrendo, nenhum ato traiçoeiro tão abominável”.⁴²

Mais recentemente, surgiu outra lenda, que já contribuiu muito para que a primeira seja suplantada. É a lenda de um homem bondoso e de físico normal, bom administrador e legislador de visão, que teria restaurado a paz em seu reino se tivesse

⁴¹ What motives lay behind the consistent Tudor hostility to Richard's reputation? How reliable was their evidence, so far as it can be checked? How far does their antagonism conform or conflict with the opinions of Richard's contemporaries, so far as these in turn can be evaluated? (1999, p.xxxv).

⁴² For all of them, ends invariably justified means: to ensure the proper maintenance of the ruler's authority, no crime was too unspeakable, no treachery too abhorrent.

sido rei por mais tempo. Ele foi, entretanto, vítima de uma das mais desprezíveis campanhas de difamação. Seu caráter foi deliberadamente maculado e os crimes mais terríveis lhe foram atribuídos. Passou, então, a ser o mais vil dos monarcas. Entre os proponentes dessa nova linha de pensamento encontram-se Horace Walpole e historiadores como Paul Murray Kendall. Para eles, o vilão foi Henry VII, ele próprio um usurpador. Transformar Richard III em vilão justificaria tê-lo deposto.

Para finalizar, vemos que Shakespeare, ao se basear nos documentos históricos existentes na época em que escreveu a peça, e principalmente por ser contemporâneo da rainha Elizabeth I, não teria outra alternativa senão dar continuidade ao processo de difamação de Richard III. Assim, atribuiu a ele crimes que não cometera, como a morte de seu irmão Clarence, além de um aspecto físico desagradável. Para compor o personagem, aproveitou-se também do fato de o javali ser o emblema de Richard. Ao invés de apresentá-lo como um corajoso caçador do animal, associou Richard às suas características, ou seja, o fato de ser selvagem, de fuçar a terra em busca de alimentos e de ter um impulso sexual violento quando comparado a outros animais.

A pergunta colocada no início deste capítulo em relação às semelhanças entre o Richard histórico e o personagem não pode ser respondida com exatidão a partir da peça de William Shakespeare. A maioria dos registros existentes não é totalmente confiável, devido ao fato de terem sido produzidos ou modificados durante o reinado de Henry VII. Pesquisas mais recentes realizadas por historiadores e estudiosos de literatura apontam contradições e até invenções, como a afirmativa de que Richard teria nascido após uma gestação de dois anos. Além disso, a preocupação maior de Shakespeare era escrever uma boa peça e proporcionar ao público um bom espetáculo.

A peça de Shakespeare imortalizou o personagem vil e cruel, mas chama a atenção o fato de Richard III ser honrado com a existência da Richard III Society. A instituição foi fundada em 1924 com a finalidade de promover estudos sobre o monarca inglês, por pessoas que já questionavam a veracidade do que fora escrito a seu respeito. De fato, a vilania de Richard III, o personagem, ultrapassa todos os limites imagináveis, ou até aceitáveis, mesmo considerando-se a época em que viveu. É natural que se queira fazer justiça e chegar, tão próximo quanto possível, do Richard III verdadeiro. É este o dever dos historiadores e de outros estudiosos.

Quanto aos caminhos de Shakespeare, vemos que não foram fáceis de trilhar. Seu objetivo era escrever uma peça que agradasse ao público e, principalmente, à rainha. Dispunha de documentos históricos que, sem um tratamento adequado, resultaria em um espetáculo fadado ao fracasso. Como, então, transformou a história em sucesso que atravessa os séculos? Vejamos como Genette (1997) pode lançar luz sobre esse fato. Retornando à transcendência textual, observamos que o autor considera a transposição a prática hipertextual mais importante. Isto ocorre porque ela dá origem a obras de grandes dimensões, como é o caso de *Richard III*.

Essa prática nos remete à tradução, em especial à transcrição, como denominada e praticada por Haroldo de Campos, quando se refere a textos criativos. Trata-se, aqui, de tradução intralingual e para outro gênero de texto, porém não menos criativa que a tradução interlingual de poemas. Os textos históricos traduzidos por Shakespeare para o teatro eram criativos no sentido de promoverem a difamação de Richard III, transformando-o em vilão. Eram, também, narrativas mais próximas da literatura. A transposição ou transcrição de Shakespeare encontra eco na definição de Campos (1967, p.24):

A tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta de recriação.

Da mesma forma, a definição de Campos nos remete à definição de transcendência citada em **2.1.1**: o estabelecimento de uma relação que não signifique unidade ou identidade de seus termos, mas que garanta sua alteridade. Nesse sentido, a transposição/transcrição da história de Richard III em peça teatral, exemplificada com as quatro cenas do Ato I, coloca o leitor/espectador diante de uma visão de Richard III, que, evidentemente, receberá interpretações diversas.

PARTE II – DO TEATRO PARA O CINEMA

A adaptação de peças teatrais para o cinema é prática antiga que se intensificou nas últimas décadas, com destaque para obras de William Shakespeare. Julie Sanders (2006), afirma que a adaptação e a apropriação dependem do cânone literário no que diz respeito a temas, personagens e ideias que permitam variações criativas. Chama o texto fonte de “trampolim criativo”, termo bastante apropriado quando consideramos as diversas adaptações de uma mesma obra, com abordagens diferentes, em épocas diferentes. No caso de Shakespeare, entre as mais adaptadas podemos citar *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Richard III*, mas a lista pode ser bem ampliada.

Diniz, em sua obra *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, aborda a adaptação como hipertexto e afirma que “o que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos.” (2005, p. 44). Não importa que termo seja usado para denominar o texto que dá origem às adaptações. O que podemos observar é que as duas autoras, e outras(os) que podem ser incluídas(os) aqui, fazem suas reflexões em torno das possibilidades criativas proporcionadas aos cineastas pelas obras literárias, principalmente as peças teatrais.

Ao analisar a representação da vilania do personagem Richard III em três filmes baseados na peça homônima de William Shakespeare, busco exatamente “as operações transformadoras” realizadas pelos cineastas. Em cada filme, o famoso vilão adquire uma face. Por quê? Porque adaptação não é cópia, porque a leitura e a interpretação dos leitores/adaptadores mudam com o passar do tempo; porque os espectadores são ávidos por novidades. Lars Elleström nos fornece um modelo para a análise das obras intermediáticas, como é o caso de filmes baseados em peças teatrais. Em minha análise, utilizo esse modelo, principalmente em relação aos aspectos qualificadores contextual e operacional das mídias, que proporcionam uma abordagem crítica e objetiva das obras sem qualquer julgamento de valor. Iniciemos, então, esta tarefa.

CAPÍTULO 3 - Um Shakespeare Clássico

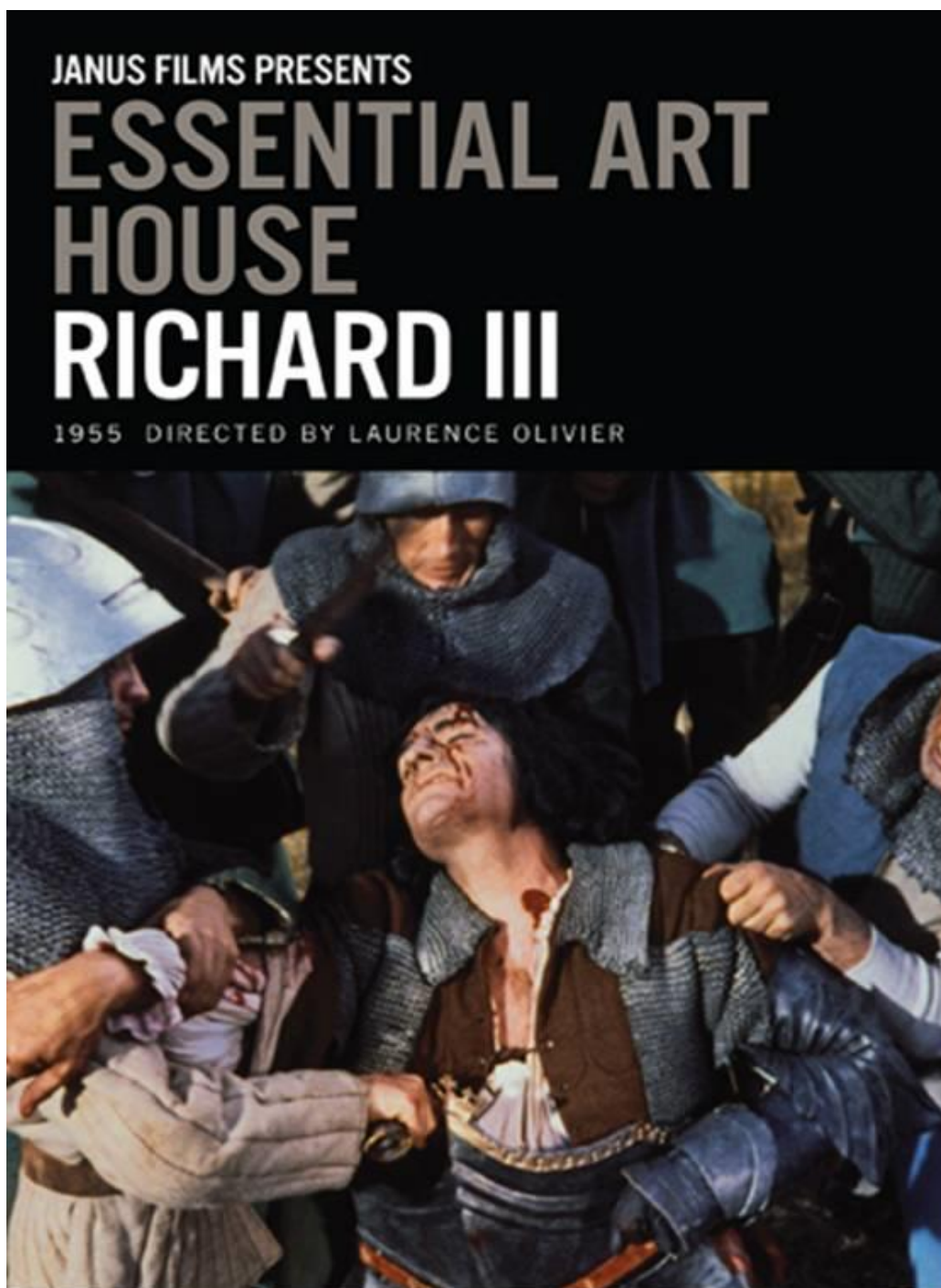


FIGURA 1 – Capa do DVD Richard III , 1955, dirigido por Laurence Olivier, Janus Films, Essential Art House, 2009 .

Este capítulo aborda o filme *Richard III*, 1955, Inglaterra, produzido e dirigido por Laurence Olivier, que também atua como protagonista, além de ser autor do roteiro juntamente com Alan Dent. Será feita uma análise do filme com base no modelo criado por Lars Elleström (2010), considerando, principalmente, o aspecto qualificador contextual e o aspecto operacional das mídias. Será analisado, também, o quadro de Salvador Dalí *Retrato de Laurence Olivier no papel de Richard III*, óleo sobre tela de 73,5 cm X 63 cm, 1955, a partir do conceito de referência intermediária, de Irina Rajewsky (2005), com ênfase na questão do apagamento de fronteiras entre as artes.

Por que chamar esta adaptação de *Richard III* de “um Shakespeare clássico”? É praticamente desnecessário dizer que as peças de William Shakespeare são obras clássicas, mas vejamos como os livros clássicos são definidos por Calvino (www.lumiarte.com): “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” Não há como negar tais qualidades à obra shakespeariana, e aqui quero dizer toda ela e não só *Richard III*. Quatro séculos após terem sido escritas, as peças continuam a ser estudadas, encenadas e adaptadas, “impondo-se como inesquecíveis”. No caso de *Richard III*, “mimetiza-se como inconsciente coletivo” quando o personagem é considerado o protótipo do vilão. Outra definição também de Calvino complementa a breve discussão aqui tecida: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” Ao adaptar a peça *Richard III* para o cinema, Olivier apresenta o que ela lhe diz como ator e cineasta e deixa o público descobrir o que ela pode lhe dizer. Além disso, há outras adaptações realizadas em épocas diferentes, cada uma com nova roupagem, mostrando que cada adaptador encontrou mais um aspecto a ser explorado e o faz de forma renovada.

Assim, Olivier parte de uma obra clássica e a aborda de forma clássica. Neste caso, o termo “clássico” utilizado em relação ao filme se refere à sua concepção, à forma como a peça de William Shakespeare foi adaptada para o cinema. O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986, p. 416) define assim o termo: “que segue os cânones pré-estabelecidos; acorde com eles; diz-se da obra ou autor que, pela originalidade, pureza de língua e forma perfeita se tornou modelo digno de imitação”. É evidente que, ao falar de pureza de língua, a segunda definição se refere a obras literárias, mas penso que podemos estendê-la a uma obra cinematográfica, o que será

discutido a seguir. Vejamos a primeira parte da definição: “que segue os cânones pré-estabelecidos; acorde com eles”. Toda a ambientação do filme, do cenário ao guarda-roupa, remete à época medieval, quando viveu Richard III, que dá nome à peça que, por sua vez, dá origem ao filme. Além disso, as inflexões dos atores ao dizerem o texto em pentâmetro jâmbico conferem a ele um tom teatral, como se a sua fonte devesse ser lembrada a todo o momento, ou seja, o padrão shakespeariano de interpretação, posteriormente adotado pela Royal Shakespeare Company quando de sua criação em 1959. Podemos dizer que este é o modelo seguido por Olivier, que pode ser considerado como referência intermediária: o cinema realizado como teatro, seu antepassado.

Quanto à segunda parte da definição, “diz-se da obra ou autor que, pela originalidade, [pureza de língua e forma perfeita] se tornou modelo digno de imitação”, a adaptação de Olivier tem um importante toque de originalidade. Esta surge, em termos de texto, através da interpolação de falas da peça *Richard III* adaptada por Colley Cibber em 1699, que estreou em 1700, com David Garrick no papel principal, além de falas da peça *Third Part of King Henry VI*, também de William Shakespeare.

Além disso, segundo Russel Jackson (2007, p. 18), “o modo estilizado do *Richard III* de Olivier abrange não só os *sets* abertamente artificiais do estúdio, bem como o posicionamento emblemático, quase teatral dos atores, notadamente nas cenas das duas coroações.”⁴³ Isso aponta para uma atitude ao mesmo tempo conservadora e ousada de Olivier, que acumulou as tarefas de produtor, roteirista, diretor e protagonista: ele não se ateve apenas ao texto de Shakespeare, mas acrescentou e retirou detalhes, além de criar uma estética intencionalmente teatral dentro do filme, utilizando também as técnicas cinematográficas mais avançadas da época para criar efeitos até hoje admirados por críticos e estudiosos de cinema, como o uso das sombras ao longo de todo o filme e de efeitos especiais na cena em que Richard vê, em sonho, os fantasmas daqueles cujas mortes provocara. Assim, pode-se dizer que o filme é clássico em sua concepção no sentido de ter procurado manter uma tradição de interpretação teatral, mesclada aos avanços tecnológicos da época, o que o tornou uma referência para obras cinematográficas posteriores.

⁴³ The stylised mode of Olivier’s *Richard III* encompasses not only the frankly artificial studio sets but also the emblematic and quasi-theatrical placing of figures within them, notably in the two coronations.

3.1 – O Filme *Richard III* de Laurence Olivier

A adaptação de *Richard III* para o cinema, feita por Laurence Olivier, é uma obra que chama atenção pelo fato de mesclar técnicas teatrais e cinematográficas para obter um resultado que surpreende pelo fato de dar certa leveza a uma história trágica. A caracterização da vilania de Richard nesse filme será o foco da análise aqui proposta. Nos capítulos 4 e 5 serão analisadas as caracterizações nos filmes de Richard Loncraine, 1995, e de Al Pacino, 1996, sendo as três consideradas como um processo criativo desencadeado pela peça *Richard III*, de William Shakespeare.

Vamos, então, iniciar nossa análise pela apresentação do filme, que é evidentemente inspirada em livros medievais com iluminuras. Sobre fundo bege rosado, o título, o texto de apresentação e os nomes dos atores que compõem o elenco surgem em letras góticas – alfabeto manuscrito que surgiu na Idade Média, a partir do alfabeto grego – à exceção das palavras *VistaVision e Technicolor*, que chamam a atenção do espectador para a tecnologia moderna utilizada. Imagens de ramos de flores, cenas de guerra, as rosas das casas de Lancaster e York, castelos com predominância das cores azul e vermelha adornam e intercalam o texto reproduzido abaixo em destaque. Além de contextualizar a história, esse texto expõe ao espectador a concepção do filme:

A história da Inglaterra, como a de muitos outros países, é um emaranhado de história e lenda. A história do mundo, como letras sem poesia, flores sem perfume ou pensamentos sem imaginação, seria realmente árida sem suas lendas. Apesar de cem vezes refutadas por provas, muitas delas merecem ser preservadas por serem tão conhecidas. A que se segue tem início na segunda metade do século XV, na Inglaterra, ao final de um longo período de lutas pelo trono inglês, entre facções rivais, conhecidas como a Guerra das Rosas. A Rosa Vermelha era o emblema da Casa de Lancaster. A Rosa Branca, o da Casa de York. A Rosa Branca de York estava em sua última floração no início da História que inspirou Shakespeare.⁴⁴

⁴⁴ The history of England like that of many another land is an interwoven pattern of history and legend. The history of the world, like letters without poetry, flowers without perfume or thought without imagination would be a dry matter indeed without its legends, and many of these though scorned by proof a hundred times seem worth preserving for their own familiar sakes. The following begins in the latter half of the 15th Century in England, at the end of a long period of strife set about by rival factions for the English crown known as the Wars of the Roses. The Red Rose being the emblem for The House of Lancaster. The White for The House of York. This White Rose of York was in its final flowering at the beginning of the Story as it inspired Shakespeare.

Surge então a lista de personagens, separados pelas casas a que pertenciam: primeiramente a de York e, em seguida, a de Lancaster. Logo abaixo o texto de apresentação é concluído:

Aqui se inicia uma das mais famosas e, ao mesmo tempo, a mais infame das lendas ligadas à Coroa da Inglaterra.⁴⁵

O filme pretende tratar a história de Richard III como lenda, o que lhe confere um tom de conto de fadas. Mas ela é “uma das mais famosas e a mais infame ligada à Coroa da Inglaterra”. Famosa, porque até hoje desperta curiosidade de estudiosos de literatura e de história, além de ser uma das peças de Shakespeare mais encenadas ao longo do tempo. Infame, porque Richard é mostrado como o responsável por inúmeras mortes de pessoas inocentes para alcançar seu objetivo, que é reinar sobre a Inglaterra. A maldade e a violência estão presentes ao longo de toda a história, constituindo uma tragédia única.

Richard é personagem da história da Inglaterra recriado por Shakespeare em sua peça, mas a abordagem desta como lenda amplia a liberdade do seu adaptador para o cinema. Não há um compromisso com fidelidade a fatos e personagens, muito menos uma obrigação de reproduzir, em filme, a peça como foi escrita. Segundo Davies (1991, p.4):

Um cineasta fará a adaptação fílmica mais eficiente de uma peça de Shakespeare se for fiel à própria visão do que pode ser chamada a força vital da peça. É mais importante assegurar que Shakespeare não seja relegado a um museu de textos clássicos do que proteger as peças de apresentações experimentais.⁴⁶

O que seria a força vital da peça para Laurence Olivier? A resposta deve ser encontrada no próprio filme. Sua primeira imagem é uma enorme coroa suspensa sobre o trono em que Edward IV, irmão mais velho de Richard, é coroado rei da Inglaterra após ter vencido a batalha de Tewkesbury, durante a Guerra das Rosas. Tal imagem surge imediatamente após as últimas palavras do texto de abertura: “a coroa da

⁴⁵ Here now begins one of the most famous and at the same time the most infamous of the legends that are attached to The Crown of England.

⁴⁶ A film maker will make the most effective film adaptation of a Shakespeare play if he is faithful to his own vision of what may be called the play's life force. It would seem more important to ensure that Shakespeare is not relegated to a museum of classic texts than to protect the plays from experimental presentation.

Inglaterra”. Quando a coroa verdadeira é colocada na cabeça de Edward, vemos Richard em primeiro plano, de costas, colocando uma coroa na própria cabeça, da mesma forma que o fazem outros membros da corte, como parte do ritual. Em seguida, o olhar do ator diretamente para a câmera deixa muito claro que Richard quer ocupar o trono da Inglaterra, representado pela coroa, que recebe destaque em outras cenas e encerra o filme. Na cena final do filme, em que se comemora a morte de Richard e a ascensão de Richmond ao trono, esta fica subentendida no gesto de Stanley ao elevar a coroa que ele encontra presa a um arbusto. Ela deixa de pertencer à casa de York. Richmond se tornará o rei Henry VII, que inicia a dinastia Tudor. Entretanto, como o filme trata a história como uma lenda da coroa inglesa, é coerente que a sua imagem no alto inicie e termine a narrativa fílmica. A coroa era o objetivo de Richard, que lutou por ela, conseguiu-a de forma ilegítima e a perdeu. Ela permanece como símbolo do poder nas mãos de Stanley. Aí está a força vital da peça para Olivier: a ambição sem limites de Richard pela coroa, que o leva a eliminar seus herdeiros legítimos e membros da corte considerados inimigos, até conseguir seu intento.

Retomando o início do filme, somente após o ritual da coroação de Edward IV e de o cortejo real percorrer as ruas de Londres, Richard chega à sala do trono, vazia, que se vê através da porta entreaberta e diz o solilóquio inicial da peça *Richard III*. A fala é, porém, entremeada com parte do mesmo solilóquio da adaptação de Colley Cibber⁴⁷ e de outro do Ato V, 2 de *Third Part of King Henry VI*. Richard descreve mais detalhadamente as deformidades de seu corpo e revela as atrocidades que será capaz de cometer para conseguir a coroa, ao invés de simplesmente dizer que vai agir como um vilão, como no solilóquio mais curto que abre a peça *Richard III*. O resultado dessa mescla é uma cena em que Richard afirma que o mundo será para ele um inferno enquanto o tronco deformado que sustenta sua cabeça não estiver encimado por uma coroa. O espectador já percebe, a partir daí, que a vilania de Richard será um meio para atingir um fim a partir daquele momento. Ele se coloca como “exceção”, merecedor do trono porque a vida lhe negou a beleza que têm seus irmãos. Na verdade, ele confia ao público que já iniciara intrigas para que seus irmãos, o rei Edward IV e

⁴⁷ Colley Cibber (1671-1757), ator, dramaturgo e poeta laureado inglês que escreveu uma versão de *Richard III* em 1699, com diversas mudanças para adaptá-la à época. Foi censurada quando de sua primeira apresentação e produzida por Edwin Booth em 1872. Booth foi um famoso ator norte americano que excursionou pelos E.U.A e pelas principais capitais europeias encenando peças de Shakespeare

Clarence passassem a se odiar. Richard premedita suas ações e as executa friamente. Afirma que é capaz de derramar lágrimas falsas e trazer no rosto expressões para qualquer ocasião. O público identifica o vilão e já sabe o que esperar do personagem.

3.1.1 – Os Aspectos Qualificadores

Segundo o modelo criado por Lars Elleström (2010) para a análise dos fenômenos intermediáticos, como é o caso da adaptação fílmica, todas as mídias possuem quatro modalidades: a material, a sensorial, a espaciotemporal e a semiótica. O autor aponta, ainda, dois aspectos qualificadores das mídias que devem ser levados em conta em sua análise: o aspecto qualificador contextual, que considera as circunstâncias históricas, sociais e culturais em que a mídia foi produzida, e o aspecto qualificador operacional, que abrange as suas características estéticas e comunicativas. Considero desnecessário abordar cada uma das modalidades separadamente uma vez que, além de sua denominação ser autoexplicativa, entendo-as como uma forma de sistematizar nossa compreensão das mídias. Aqui, ao abordar os dois aspectos qualificadores, as modalidades se farão presentes e seus conceitos serão integrados à discussão.

3.1.1.1 – O Aspecto qualificador contextual

Incluem-se no aspecto qualificador contextual o momento histórico e o momento que o cinema atravessava. A década de 1950 é chamada de “anos dourados”. Foi marcada por grandes avanços científicos, tecnológicos e mudanças culturais e comportamentais. Foi a década em que começaram as transmissões de televisão, o que revolucionou os meios de comunicação. No campo da política internacional, em plena Guerra Fria (1955) foi assinado o Pacto de Varsóvia, tratado de defesa militar que envolvia os países do leste europeu comandados pela União Soviética.

Segundo Hattaway (2005, p. 183), o filme foi lançado dois anos após a coroação da Rainha Elizabeth II. Um filme que apresenta um monarca inglês como um monstro não poderia ter sido exibido durante a Segunda Guerra Mundial. *Henry V* (1944), também obra de Olivier, fez imenso sucesso e foi usado como incentivo para as tropas inglesas naquela ocasião.

Contudo, o momento que o mundo vivia com a Guerra Fria era bem semelhante ao ambiente de falsa paz entre os York e os Lancaster: a guerra poderia recomençar a qualquer instante. Além disso, como Hitler fora um tirano em busca de

poder a qualquer preço, durante a Segunda Guerra Mundial, *Richard III* pode ser considerado como crítica a essa postura.

O filme de Laurence Olivier pertence ao período 1946 – 1959, denominado cinema do pós-guerra (Bergan, 2010, p. 86), época do neorealismo italiano, dos musicais e dos *westerns*. Em 1955, na Europa, dez anos após o término da Segunda Guerra Mundial, a indústria como um todo ainda se recuperava dos danos sofridos durante o conflito. Nos Estados Unidos da América, que não participaram diretamente da guerra, o panorama era de progresso. O cinema avançava em termos de tecnologia de filmagem e projeção com o objetivo de impedir que a televisão destruísse a indústria cinematográfica. O fascínio exercido pela TV, cujo desenvolvimento passou por um *boom* nos anos 1950, reduzira o público das grandes salas de projeção. Duas das novas tecnologias do cinema foram o CinemaScope e a VistaVision. A primeira, utilizada entre 1953 e 1967, foi criada pela Twentieth Century Fox para a gravação de filmes *widescreen* que, como indica o nome, eram projetados em telas mais largas que as até então existentes e utilizava a lente anamórfica, que expande a imagem quase duas vezes, tanto horizontal quanto verticalmente. A VistaVision foi criada pelos engenheiros da Paramount Pictures em 1954. O negativo de 35mm era colocado horizontalmente na câmera, o que permitia filmar uma área mais ampla, com melhor resolução. Após sete anos, a Paramount abandonou a VistaVision em consequência do surgimento de película de melhor qualidade. Segundo Barbara Freedman (2007, p. 56), as telas imensas e envolventes, as cores vibrantes e o som estereofônico foram as armas que os estúdios cinematográficos norte-americanos utilizaram para evitar a perda de público para a televisão. Até o surgimento desta, o teatro e o cinema eram as formas preferidas de diversão.

A época em que a peça *Richard III* foi adaptada para o cinema por Laurence Olivier era, portanto, de grande ebulição na indústria cinematográfica. Freedman (2007, p. 56) afirma que este grande ator shakespeariano de renome nos palcos estava fascinado pelo cinema, ou melhor, apaixonado por ele, após o sucesso de seus filmes *Henry V*, (1944, Reino Unido) e *Hamlet* (1948, Reino Unido). Este último foi muito aclamado pela crítica e recebeu inúmeros prêmios em 1949, entre os quais o Oscar (E.U.A.) de melhor ator para Laurence Olivier e melhor filme, o BAFTA (Reino Unido) de melhor filme de qualquer origem, o Leão de Ouro (Itália) de melhor filme e o Bodil (Dinamarca) de melhor filme europeu. Poucos anos depois, Olivier decide filmar

Richard III, tendo em vista o sucesso alcançado com sua encenação no palco. Esta teve grande influência sobre o filme, que foi também o primeiro no mundo a estrear na televisão, nos E.U.A., antes de ser exibido nos cinemas, em 1956.

Portanto, o advento de uma nova mídia, a televisão, foi determinante para que as técnicas cinematográficas de cor, som e exibição fossem aprimoradas a fim de conservar seu público, o que resultou também em melhor qualidade dos filmes. Olivier, ao fazer uso dessas novas técnicas, além de oferecer aos espectadores um espetáculo grandioso em comparação com os outros encenados anteriormente, criou novo padrão de qualidade para os filmes através de uma obra que se transformou em referência no mundo do cinema, principalmente no que tange a adaptações de obras shakespearianas.

3.1.1.2 – Aspecto qualificador operacional

A discussão sobre o aspecto qualificador operacional do filme, ou seja, suas características técnicas e comunicativas, que será abordado agora, também pode se iniciar a partir de uma afirmativa de Freedman (2007):

É de conhecimento de todos que [o filme] se equilibra desconfortavelmente sobre a linha tênue entre o palco e a tela e pende mais para o lado de uma produção teatral anterior do que qualquer um de seus outros filmes.⁴⁸

Essa afirmativa aponta para o que a mesma autora chama de “limitações de *Richard III*” e pode explicar o tom teatral com que o texto é falado, detalhe já mencionado, além do aspecto ostensivamente falso do cenário e das marcações de cena que podem ser praticamente observadas como quadros. Alguns exemplos dessas marcações de cena são: Lady Anne rezando ao pé do túmulo do marido; Edward IV em seu leito de morte; a rainha Elizabeth e a duquesa de York bordando junto à lareira, à espera da chegada do príncipe Edward e a vista que este tem de Londres sob a neve, quando se aproxima da cidade para assumir o trono após a morte de seu pai, “uma cena de cartão de Natal”, segundo Hattaway (2005, p.180).

Quanto ao cenário, à exceção da torre, os ambientes do castelo parecem recém-construídos: as paredes são claras e os tijolos de cor viva, os salões são

⁴⁸ That it [the film] sits uneasily on the cusp of stage and screen, and leans far more heavily on a prior stage production than any of his other films is common knowledge. (2007, p. 56)

extremamente limpos, ao contrário do que a história registra a respeito dos hábitos medievais e do que outros filmes revelam. *O leão no Inverno*, 1968 (Reino Unido), dirigido por Anthony Harvey, e *Macbeth*, 1971 (Reino Unido/E.U.A.), dirigido por Roman Polanski, podem ser citados como exemplos de ambientação medieval. O primeiro não é uma adaptação de peça shakespeariana, mas narra a história de Henry II, rei da Inglaterra entre 1154 e 1189, e de sua esposa Eleanor of Aquitaine. Nesses filmes, os ambientes são escuros, iluminados por tochas ou velas, cuja fumaça evidentemente escureceria as paredes de pedra, e animais circulam pelos salões enquanto as pessoas fazem suas refeições usando as mãos.

Mesmo que os aspectos comentados acima lembrem mais um espetáculo teatral do que um filme, há efeitos que só poderiam ter sido criados no cinema. Um exemplo são as cenas vistas através de janelas e de portas entreabertas, em geral de um plano mais elevado, principalmente sendo Richard o observador. É através de janelas que ele observa Lady Anne seguindo o cortejo fúnebre do marido, o rei Edward IV dando a ordem para que Clarence seja preso e a longa fala deste, narrando seu pesadelo ao guardião da torre.

Outro recurso cinematográfico é o das sombras que, inúmeras vezes, precedem a entrada de Richard e, outras vezes, encerram uma cena. Por exemplo, após cortejar Lady Anne, por duas vezes surgem as sombras. Richard decide que precisa se vestir melhor e, para tanto, vai contratar muitos alfaiates. Ao dizer isso, sua sombra é projetada no chão até atingir a barra do vestido de Lady Anne, com quem pretende se casar. É uma referência ao poder que já exerce sobre ela e à ameaça que representa à sua vida. Em seguida, ao dizer “Sol, brilha até que eu compre um espelho de aço/E veja a minha sombra quando eu passo” (I, 2) (1993, p. 33)⁴⁹, a sombra precede sua saída de cena em alusão às linhas 24–27 do solilóquio inicial em que diz:

Eu, que nesses fraquíssimos momentos
De paz não tenho um doce passatempo
Senão ver minha própria sombra ao sol
E cantar minha deformidade. (1993, p. 19)⁵⁰

⁴⁹ Shine out, fair sun, till I have bought a glass,/That I may see my shadow as I pass” (2008, p. 28)

⁵⁰Why I, in this weak piping time of peace,/Have no delight to pass away the time,/Unless to see my shadow in the sun/And descant on mine own deformity. (2008, p.5)

Esse uso das sombras é, evidentemente, inspirado no texto de Shakespeare, mas as imagens acentuam as ações furtivas e traiçoeiras de Richard. Ele é silencioso, envolvente e sorrateiro como uma sombra. Outro exemplo marcante ocorre quando Richard dá o primeiro passo para eliminar o irmão. Após cortejar Lady Anne, diz que Clarence ainda respira, Edward ainda vive e reina e que não terá tranquilidade enquanto o poder não for seu. Diz, então, parte de outra fala tomada de empréstimo de *Third Part of King Henry VI* (V, 6), em que se refere ao irmão fazendo sombra a ele no sentido de estar à sua frente na linha de sucessão de Edward IV.

Clarence, cuidado, cobres-me a luz:
 Mas criarei um negro dia para ti,
 Pois espalharei profecias tais
 Que Edward temerá por sua vida,
 E p'ra expurgar esse temor, serei tua morte.⁵¹ / ⁵²

A sombra de Richard é, então, vista de costas sobre o chão do pátio do castelo e ampliada até preencher toda a tela. Ao se dirigir à sala do trono, ele é precedido por uma sombra comprida e delgada que depois é vista falando ao ouvido do rei. Só então vemos os dois atores para observarmos a expressão de seus rostos: a de maldade no rosto de Richard e a de espanto e terror no de Edward IV.

As sombras, portanto, constituem um elemento importante da narrativa fílmica no sentido de criar uma atmosfera de desconfiança e de mistério em relação a Richard. Ele se faz presente em toda parte, ainda que não seja visto por outros personagens, como no momento em que observa Clarence na torre. Vê-se a sombra do chapéu de Richard contra a pequena abertura com grades, como quem vigia para garantir que sua vítima seja morta.

Depois de fazer Edward IV acreditar que Clarence é uma ameaça à vida de seus filhos, Richard beija a mão do rei ao deixá-lo, e a câmera mostra o medalhão com o javali no seu peito, o que será comentado em 3.2.3.1. Já fora da sala do trono, retoma algumas linhas do solilóquio inicial da peça:

Armei conspirações, graves perigos,
 Profecias de bêbados, libelos,
 Para pôr meu irmão Clarence e o rei

⁵¹ Clarence, beware; thou keeps't me from the light:/But I will sort a pitchy day for thee;/For I will buzz abroad such prophecies/That Edward shall be fearful of his life,/And then, to purge his fear, I'll be thy death. (1970, p.560)

⁵² Tradução minha.

Dentro de ódio mortal, um contra o outro (...) I, 1 (p. 20)⁵³

Deslocar as falas de Richard de onde foram escritas por Shakespeare e entremeá-las com as de *Third Part of King Henry VI*, peça que precede *Richard III*, é outro recurso importante a que Olivier recorreu em sua adaptação desta. É uma estratégia comunicativa que ele julga necessária para que o espectador acompanhe trama tão complicada. A peça é uma das mais longas escritas por Shakespeare e conta com trinta e cinco personagens, muitos dos quais com participação mínima. Olivier ainda inclui Mrs. Shore, amante do rei Edward IV, apenas mencionada na peça, mas presente em todo o filme, apesar de não lhe ser atribuída uma fala sequer. A complexidade da vida na corte fica mais acessível ao público de cinema de meados do séc. XX. É um público mais numeroso e variado que o do teatro, composto de muitas pessoas que não conhecem a peça e que, provavelmente, teriam dificuldade de entendê-la sem a contextualização feita no texto de abertura e sem uma narrativa linear. É também diferente do público que assistia às peças de Shakespeare em sua época, conhecedor da história do próprio país.

3.1.1.2.1 – O uso da câmera

O uso da câmera é outro aspecto fundamental na concepção e execução do filme. Muitas cenas se iniciam com tomadas à distância, como se o ator, principalmente Olivier, estivesse sobre um palco. A cena mais frequentemente mencionada pela crítica é a do solilóquio inicial. O ator se encontra próximo ao trono, única peça de mobília na sala imensa, bem ao fundo desta. Ele se movimenta pouco e a cena é longa, uma vez que as falas da peça *Richard III* são interpoladas com falas de *Third Part of King Henry VI* e da peça de Colley Cibber (ver nota 45). Ele se dirige diretamente para a câmera, uma característica do filme que será discutida a seguir, e o efeito da cena é mais teatral que cinematográfico. Sobre o uso da câmera, afirma Freedman (2007, p. 58-9):

Quando Olivier usa a câmera como *voyeur*, para que o público veja os personagens de longe através dos olhos de Richard, o efeito é cinematográfico. Além disso, foi brilhante o plano de Olivier de flertar com a câmera como se fosse a plateia sentada: ‘Richard flertava com a câmera – às vezes a poucos centímetros de seus olhos – e deitaria a cabeça em seu peito se pudesse’. Mas para Olivier, flertar com a

⁵³ Plots have I laid, inductions dangerous,/By drunken prophecies, libels and dreams,/ To set my brother Clarence and the King/In deadly hate the one against the other. (2008, p. 5)

câmera incluía uma boa distância, e é neste aspecto que a atuação teatral não se traduz em estratégia cinematográfica de sucesso. Ao identificar a câmera com a plateia sentada, insistindo em marcações de palco em que Richard está sempre muito longe da câmera, como no solilóquio inicial, o efeito é estranho e teatral. E é aí, evidentemente, que se encontra o problema (...): Olivier estava atuando para o cinema ou para o teatro?⁵⁴

Tal afirmativa e, principalmente, a pergunta que é colocada por Freedman confirmam que o filme é clássico em sua concepção, no sentido de preservar a tradição de atuação shakespeariana a que Olivier pertencia. A autora também aponta, indiretamente, para as dificuldades que um ator de teatro encontra para se adaptar ao cinema, principalmente quando as novas tecnologias traduzidas em telas imensas e cores vivas revelam mais os detalhes e pedem uma atuação mais comedida, que produziria efeitos mais naturais. Entretanto, como a história é tratada como lenda, essa crítica talvez possa ser mais branda uma vez que as lendas são permeadas pela fantasia.

Observamos que teatro e cinema se misturam no filme, o que pode ser interpretado de duas formas. A primeira é que essa mistura seria inevitável, já que o cinema, principalmente em seus primórdios, pode ser considerado como um desdobramento do teatro. A segunda é que cada um possui particularidades que não podem ser esquecidas para que o resultado da encenação seja positivo. No teatro o texto precisa ser dito de forma que todos o ouçam, e os gestos precisam ser mais amplos para que sejam vistos à distância. No cinema, à época de *Richard III*, de Oliver, já com som, cor e *widescreen*, seria de se esperar uma influência menos conspícua do teatro, principalmente se levarmos em consideração a experiência com cinema que o ator/diretor já possuía. Ao longo do filme, o público pode sentir um desconforto no que diz respeito à sua realização, apesar do extremo cuidado que se percebe com a escolha do elenco, com o guarda-roupa e com cenas como a da coroação de Edward IV e a da

⁵⁴ When Olivier used the camera voyeuristically, so that audiences see characters at a distance through Richard's eyes, the effect is cinematic. Moreover, Olivier's plan to flirt with the camera as a seated audience was a brilliant move: 'Richard would be flirting with the camera – sometimes only inches from his eyes – and would lay his head on the camera's bosom if he could.' But for Olivier, flirting included a good deal of distance, and here stage performance does not translate into a successful cinematic strategy. When he identified the camera's look with a seated audience, and insists on a form of stage blocking whereby Richard is often at great distances from the camera, as in his opening soliloquy, the effect is peculiar and theatrical. And here, of course, is the problem (...) was Olivier acting for the cinema or the stage?

batalha de Bosworth. Nelas, a presença de tantos figurantes dá ao filme uma grandiosidade que somente pode ser alcançada na tela do cinema.

3.1.3 – A Caracterização do Vilão

A referência mais frequente dos personagens da peça em relação a Richard III é a de que ele é um vilão, imediatamente associado à figura do javali, seu emblema. De fato a figura do animal está presente em estandartes e, principalmente, nas roupas e adornos de Richard: encontra-se no medalhão que usa e nas luvas vermelhas dos trajes que manda fazer para tornar-se atraente, além de alguns personagens se referirem a ele como “o javali”.

De Ornellas (2005, p. 139) inicia da seguinte maneira um ensaio a este respeito:

No texto da peça de Shakespeare, a associação de Richard com o javali é inclemente. O javali é um porco selvagem, macho e não castrado. Ser um javali é ser másculo e potente. Mas Richard é ligado a qualidades porcinas menos elogiosas. Como um porco, Richard é visto como subumano, um suíno associado aos impulsos mais baixos dos mamíferos. (...) Richard não é como um porco apenas porque se parece com um animal, mas porque age assim.⁵⁵

Que características do javali são visíveis no Richard interpretado por Olivier? Em primeiro lugar, vejamos sua aparência. A partir do solilóquio inicial, somos informados de que Richard manca, tem um braço atrofiado e é corcunda, mas Olivier não torna seu personagem tão repulsivo quanto os dos filmes de Richard Loncraine e de Al Pacino. No seu caso as deformidades são menos evidenciadas. Seu nariz é radicalmente transformado, tornando-se aquilino, como o da maioria dos personagens chamados de maus, a exemplo das bruxas dos contos de fadas. A corcunda é pouco visível, e a mão esquerda deformada só é percebida quando a câmera se aproxima. Ele manca, mas a postura é ereta, e a perna mais curta não impede que suba escadas com rapidez. Somente ao se preparar para a batalha, a desproporção de seu corpo fica mais

⁵⁵ In the text of Shakespeare's play Richard's association with the boar is irredeemably unflattering. A boar is an uncastrated wild male pig. To be a boar is to be masculine and potent. But Richard is also associated with less flattering porcine qualities. Swine-like, Richard is seen as sub-human, a pig, a hog associated with the most base mammalian drives. (...) Richard is not just pig-like because he looks like an animal, but because he acts like one.

evidenciada: a armadura não tem o aspecto regular que vemos nas dos outros soldados. É adaptada para abrigar a corcunda e o tronco deformado que as roupas de tecido disfarçam.

Porém, é seu modo de agir que mais o aproxima do animal: é violento, traiçoeiro e cruel. Mentira e finge sorrindo, como na cena em que encontra seu irmão Clarence sendo conduzido para a torre. Aparece surpresa, afirma que o libertará ou trocará de lugar com ele, para, em seguida, revelar ao público o pensamento de que o ama tanto que logo enviará sua alma para o céu (I, 1, 117-121) (2008, p. 10-11).

Quanto aos “impulsos mais baixos dos mamíferos”, a cena em que corteja Lady Anne é a que melhor os ilustra. Para convencê-la de seus falsos sentimentos, Richard a abraça fortemente por trás, com a mão sobre seu seio, logo após ter interrompido a oração da jovem junto ao túmulo do marido.

O javali também faz parte do vestuário de Richard. Pende de seu pescoço em um medalhão e adorna suas luvas, além de ser visto em estandartes. Um pequeno acréscimo cômico feito por Olivier na cena seguinte à da coroação de Edward IV mostra um lado de sua perversidade: ele também se diverte com pequenas maldades. Um pajem carrega um estandarte com o javali e traz na mão uma almofada sobre a qual Richard coloca a coroa que usava. Ao colocar sobre a almofada o colar com o medalhão do javali, ele o faz de tal forma que o jovem deixa ambos caírem, atrapalhado com o estandarte e a almofada. Richard sorri e olha para o chão, afastando-se.

A morte de Richard também se assemelha à de um animal caçado. A pé, porque seu cavalo fora morto, mata vários soldados inimigos até se ver isolado, já ferido e sem parte da armadura. É quando grita que dará seu reino por um cavalo. Stanley, e não Richmond, luta com ele, que é cercado por vários soldados e mortalmente ferido. Os soldados se afastam e Richard se contorce em agonia, elevando a espada no ar como uma cruz, cena muito utilizada na divulgação do filme. No entanto, esse último gesto me parece descabido. É excessivamente melodramático, como se Richard se arrependesse, após cometer tantas crueldades e voltasse os olhos para o céu.

3.1.3.1 – O vilão cinematográfico

Olivier tira partido de técnicas cinematográficas para compor seu vilão. Na peça, Richard se dirige ao público com frequência para lhe anunciar seus planos e torná-lo seu cúmplice. No filme, o ator fala diretamente para a câmera. A proximidade assim

estabelecida cria um vínculo mais forte com a plateia do que a distância do palco permitiria. A expressão irônica de seu rosto também pode ser vista quando abraça o rei Edward IV, por exemplo, ou quando se afasta dele após beijar sua mão com falso respeito.

É nos detalhes que sua vilania nos é enfatizada. Na cena em que encomenda a Tyrell a morte dos sobrinhos presos na torre, pega uma almofada e a aperta contra o rosto do assassino para dizer como deseja que os meninos sejam mortos. Tyrell fica visivelmente sem ar, mas outra faceta se torna mais evidente, porque foi demonstrada antes: Richard corrompe as pessoas para que cometam os assassinatos em seu lugar. Pagou os matadores de Clarence e paga Tyrell para matar os meninos.

O único momento, tanto na peça quanto no filme, em que Richard demonstra características mais humanas é após a cena em que é visitado em sonho por suas vítimas. Durante a noite que precede a batalha de Bosworth, vê o acampamento envolto em névoa, e vultos avançam em direção à sua tenda. Cada vulto é sobreposto por uma luz branca. Apenas os contornos dos rostos se tornam visíveis para Richard, e lágrimas de luz escorrem dos olhos de Anne. Um a um, todos aqueles cujas vidas Richard tirou lhe dizem que se arrependa e morra, como prenúncio de que uma punição por seus crimes se aproxima. É neste momento que a cumplicidade com o público se desfaz. Richard acorda aterrorizado, já sem a arrogância que marcara seus atos ao longo da história, e confessa a Ratcliff, que atende a seus gritos, temer por sua vida no campo de batalha. Chamam a atenção nessa cena os efeitos especiais, ainda incipientes na época. É criada uma atmosfera fantasmagórica e misteriosa, os vultos surgem em preto e branco e as luzes reforçam o ar sobrenatural.

Concluo que o filme de Olivier leva ao público uma caracterização da vilania de Richard que depende muito do texto para ser convincente. Há momentos em que este se torna mais importante do que a imagem, principalmente no solilóquio inicial e na cena em que surge a rainha Margaret (I, 3), que reforça a ideia de que o filme e a interpretação de Olivier oscilam entre o teatro e o cinema. Na cena da morte de Richard percebem-se traços dos gestos exagerados do cinema mudo, necessários naquela época por causa da ausência de som e pela má definição da imagem.

Uma hipótese para que isso tenha acontecido é o desconhecimento dos efeitos da tecnologia VistaVision no momento da exibição. É evidente que a ampliação das imagens tornou mais visíveis falhas que passariam despercebidas em telas de

proporções menores. Neste caso, falar diretamente para a câmera produziu um resultado ambíguo: a intenção de obter a cumplicidade do público acaba por revelar uma interpretação exagerada de Olivier. O recurso cinematográfico mais eficaz para caracterizar o vilão é o das sombras. As imagens projetadas no chão ou nas paredes fazem eco ao texto e reforçam as atitudes sorrateiras e a quase onipresença de Richard.

Talvez Olivier tenha sido vaidoso em excesso em relação à sua aparência. Shakespeare criou um vilão cujas deformidades físicas refletem a deformidade de seu caráter. O ator, em sua caracterização, atenua essas características com uma corcunda pequena, manca, mas isso não o impede de fazer movimentos rápidos e a mão esquerda defeituosa é pouco visível. Mesmo as lendas e contos de fadas têm monstros. Neste caso, o monstro é o personagem principal e o ator deveria ter-se despedido da vaidade para representá-lo de maneira convincente.

3.2 – Salvador Dali, Novo Elo na Cadeia Criativa

O óleo sobre tela de Salvador Dali, 1955, intitulado *Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III* (Retrato de Laurence Olivier no Papel de Richard III), de 73,5 X 63 cm, pertencente ao acervo da Fundació Gala – Salvador Dali em Figueras, Espanha talvez seja pouco conhecido do grande público por não ser, aparentemente, um “típico Dali”. Entretanto, como veremos adiante, a pintura traz detalhes presentes em muitas obras do pintor catalão. Sua data coincide com a do lançamento do filme *Richard III* dirigido e protagonizado por Laurence Olivier. O retrato nos revela não apenas o ator caracterizado como Richard III, mas a sua transformação em personagem, bem como detalhes que remetem a cenas do filme, o que nos leva a considerá-lo como referência intermediária, de acordo com a definição de Rajewsky (2005)

As referências intermediárias devem (então) ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: **este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...]** ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, (“referência a um sistema”). (Ênfase minha)

No caso do quadro de Salvador Dali, ele será tratado como “apenas *uma* mídia que está presente em sua própria materialidade (...) que é convencionalmente percebida como distinta, através de seus próprios meios específicos.” (Rajewsky, 2005) Assim, a mídia pintura – o retrato de Laurence Olivier – faz referência à obra *Richard III* produzida em filme.

Geralmente nos deparamos com estudos sobre uma obra literária e sua transposição para outra mídia e vice-versa. Neste caso, vemo-nos diante de três obras: a peça de William Shakespeare, o filme dirigido e protagonizado por Laurence Olivier e a tela de Salvador Dali, em uma cadeia criativa não necessariamente concluída, passível de ser continuada por outros artistas. Além disso, a tela nos leva a fazer considerações sobre o trabalho do ator, uma vez que o rosto duplo – Olivier/Richard III é uma alusão clara à arte dramática.

Rajewsky (2005) define a intermedialidade como um cruzar de fronteiras entre mídias. Portanto, uma tela que se propõe a mostrar a metamorfose criativa que constitui parte fundamental do trabalho do ator, através de um rosto duplo, pode ser pensada como a fronteira difusa entre ator e personagem, o que nos remete a outras fronteiras tão tênues quanto esta, transpostas por outras artes, criando assim uma representação da Intermedialidade. Isto se dá porque a tela também inclui elementos de outras mídias, o que será discutido durante a análise da mesma.

A adaptação de uma peça teatral para o cinema é uma obra intermediática coletiva, uma convergência de leituras, porque muitas mentes, inúmeros profissionais, como os atores, o roteirista, o compositor da música, o responsável pela criação do guarda-roupa e o editor, por exemplo, estão envolvidos nesse trabalho reconhecido pelo público e por autoridades do mundo do cinema. O diretor não é o único responsável por tudo. Segundo Hutcheon (2006, p. 83):

[...] não importa quanto ele seja o mago e o controlador, o diretor é também o gerente, aquele que organiza os outros artistas em quem tem de confiar para produzir a nova obra. De fato, as artes dramáticas, como o cinema, são decisivamente um trabalho de colaboração: como na construção de uma catedral gótica, há múltiplos construtores e, inegavelmente, múltiplos adaptadores.⁵⁶

O trabalho do pintor é solitário, mas no caso da tela aqui analisada, Dali transpõe para outra mídia, através de sua percepção, o resultado do trabalho de inúmeros adaptadores.

⁵⁶[...] no matter how much he or she is the magus and controller, the director is also a manager, an organizer or other artists upon whom he or she must rely to produce that new work. Performance arts like film are, in fact, resolutely collaborative: as in the building of a Gothic cathedral, there are multiple makers and therefore arguably multiple adapters.

Desta forma, o óleo sobre tela *Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III* será analisado em busca das relações intermediáticas entre a tela, o filme *Richard III* dirigido e protagonizado por Laurence Olivier, que adapta a peça de mesmo título, e a caracterização do ator. Além disso, procuraremos observar como as limitações da mídia pintura – chamada a arte do espaço – são contornadas para proporcionar ao observador da tela uma leitura das obras de Shakespeare/Olivier, artes do tempo.

3.2.1 – O Retrato de Laurence Olivier



FIGURA 2 – Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III – óleo sobre tela 73,5 cm X 63 cm, 1955, Fundació Gala – Salvador Dalí, Figueras, Espanha.

Segundo Coelho,

o retrato pertence a um dos mais antigos e ao mesmo tempo renovados gêneros da arte. Provém de um período histórico anterior mesmo à própria ideia de arte tal como hoje entendida, um conceito que remonta apenas ao início da primeira modernidade ocidental, localizada, com alguma flexibilidade, ao redor do final do século XIV. (2011, p. 7)

Estamos, assim, diante de uma forma artística ancestral que adquiriu, ao longo do tempo, funções diferentes daquela de registrar as feições humanas antes da invenção da fotografia. No caso em questão, o retrato foi pintado para promover o filme de Laurence Olivier. Salvador Dalí, pintor e escultor catalão (1904-1989), pertenceu à

primeira geração que cresceu lado a lado com o cinema e se inspirou nele para suas práticas artísticas, segundo afirma Vicente Todolí (2008, p. 8). As décadas pós-guerra foram as mais prolíficas da carreira de Dalí, e o retrato de Olivier é considerado emblemático de sua relação com a indústria cinematográfica, de acordo com Elliott H. King (2008, p. 215). Dalí cresceu durante a era de ouro do cinema mudo, que veio a passar por grandes transformações com o advento do som e da cor, entre outros avanços tecnológicos. São famosas sua colaboração com Luis Buñuel nos filmes *Un chien andalou* (1929) e *L'age d'or* (1930) e a sequência do sonho em *Spellbound* (1945), de Alfred Hitchcock. O pintor fez diversos projetos para o cinema que nunca chegaram a ser realizados, muito provavelmente porque a pintura era, de fato, seu metiê.

A obra em questão pode ser configurada como uma retomada da prática de retratos renascentistas – frontais ou de perfil – mesclada com a tradição barroca de posar o retratado com o rosto em diagonal. A tela, portanto, apresenta duas tradições do retrato na sua construção formal. Predominam as características do Renascimento, o que estabelece mais um diálogo com a peça de Shakespeare, autor de transição entre os dois estilos.

Porém, pode-se dizer que o retrato tem referências ao clássico, dentro da abordagem surrealista. O desenho beira o hiper-realismo e perpassa a harmonia cromática já que não há grandes contrastes de cor. A predominância é de tons escuros. Seu equilíbrio formal se dá através de enormes linhas horizontais e verticais que dividem o quadro em parcelas semelhantes. Sabe-se exatamente onde começa cada elemento. Além disso, a luz é frontal: não há exercício de claro-escuro, além de haver fragmentos com vida própria, como os cavaleiros.

Diante do quadro, o olhar do observador é imediatamente atraído pelo rosto duplo de Olivier/Richard III, a despeito da existência de muitos outros detalhes. A face direita de Olivier surge solta no espaço como se penetrasse no rosto de Richard ou dele emergisse. Ator e personagem são diferentes, mas a existência de um depende da existência do outro, e ocorre uma aparente fusão sobre o palco ou na tela do cinema. O lado esquerdo do rosto de Richard/Olivier é mais visível do que o direito. Chamam a atenção o nariz transformado por uma prótese, que o torna longo e adunco, os cabelos semilongos e a cabeça coberta por um chapéu que se estende para cobrir também a cabeça de Olivier, em nova referência à fusão ator-personagem que só ocorre, de fato, na imaginação do espectador. A cabeça completa faz parte do corpo do personagem,

com roupas escuras e pesadas, próprias da época em que a peça e a adaptação fílmica são ambientadas, a Idade Média, com pequenas modificações em relação ao figurino do filme.

Outro aspecto marcante do retrato é a diluição da figura de Richard na paisagem. Seu corpo parece surgir da escuridão, como uma criatura das trevas, e apenas seu lado esquerdo é definido. Seu braço descansa sobre blocos empilhados, o que destaca a mão com os dedos tortos e os anéis, e a corcunda parece fazer parte das montanhas ao fundo. Vê-se, ainda, o cinturão preto bordado e decorado com filete dourado hachurado, onde é presa a espada. Ambos ficam soltos sobre o fundo escuro à medida que atingem o lado direito. Pende do seu pescoço um colar formado por medalhões com guerreiros a cavalo, sendo que o do mesmo lado, abaixo do rosto de Olivier, parece descer do medalhão, juntando-se aos cavaleiros que representam a Batalha de Bosworth. Sendo as falas “Cavalo! Meu reino por um cavalo!” e “Quero um cavalo em troca do meu reino!”⁵⁷ aquelas imediatamente associadas à peça por demonstrar a derrota iminente de Richard e o desespero de um rei por não ter como escapar do inimigo, podemos pensar em uma alusão a ela: o cavalo abandona Richard. O medalhão do centro do colar traz o javali, emblema de Richard, que recebe destaque no filme, tanto no colar quanto nas luvas e nos estandartes. De cada medalhão pende uma pérola em gota, a mesma que se observa no brasão que orna o seu chapéu no retrato reproduzido na Figura 3.

A tela também destaca um plano recortado e mais claro, como se estivesse iluminado pelo sol, com guerreiros montados em cavalos brancos translúcidos como se fossem cristais de rocha lavrados, representando a batalha de Bosworth em que Richard foi derrotado e morto. O céu é escuro e as nuvens são avermelhadas, com um espaço que deixa passar a luz. No entanto, essa luz se assemelha à de um *spotlight* sobre o palco, conduzindo o olhar do público para uma cena. O único detalhe em cor viva na pintura é o triângulo vermelho, cor das elites, que preenche a abertura da túnica negra. Podemos pensar nos tons avermelhados das nuvens e neste triângulo de duas maneiras: o triângulo como uma representação, sob a forma de presságio, do sangue que será derramado na batalha ou simplesmente um diálogo estabelecido com o retrato histórico da Fig. 4; as nuvens que se abrem para deixar o sol iluminar o campo de batalha podem,

⁵⁷ A horse, a horse, my kingdom for a horse! (V, 4, 7 e 13)

igualmente, remeter ao sangue derramado, mas também aos tons do amanhecer, neste caso a aurora de um novo tempo, sem a tirania de Richard III.

Restam dois detalhes para serem apontados na tela: o primeiro, as formigas que sobem nos blocos onde repousa o braço de Richard e, o segundo, o pentágono com a assinatura do autor e a data da obra. Os insetos estão presentes em outros quadros de Dalí, notadamente em *A Persistência da Memória* (1931), na qual se acumulam sobre o relógio fechado e não deformado como os outros. As formigas, nas obras de Dalí, são interpretadas, por muitos, como símbolo da decadência e da morte, o que justifica sua presença junto ao braço de Richard que conquistou a coroa da Inglaterra com sucessivos assassinatos e intrigas e a perdeu em pouco tempo.

Quanto ao pentágono com a assinatura DALI 1955, localizado no canto inferior direito do quadro, é um detalhe que não se encontra na pintura por acaso. É mais uma peça do diálogo com os retratos clássicos renascentistas. Dührer, artista da época, inseria sua assinatura em uma cartela. Além disso, o pentagrama lembra uma pedra tumular abandonada há muito tempo, meio afundada no solo escuro. É outra referência direta à morte e às trevas, tão presentes em toda a peça e no filme *Richard III*.

Pode-se concluir, portanto, que cada detalhe que compõe o *Retrato de Laurence Olivier no Papel de Richard III* busca os significados presentes na peça e no filme *Richard III* e é capaz de gerar inúmeros outros, todos eles levando a uma percepção da complexidade do personagem encarnado pelo ator Laurence Olivier.



FIGURA 3 – Laurence Olivier posa para Salvador Dalí

Imagens do *set* de filmagem de *Richard III*, de Laurence Olivier, que mostram uma visita de Salvador Dalí (a quem o produtor Alexander Korda encomendou o retrato de Olivier caracterizado).⁵⁸

3.2.2 – As Relações Intermidiáticas

Como procuramos tecer reflexões sobre intermedialidade, penso caber também aqui uma observação sobre a referência intertextual, considerando retrato e personagem como textos. Um retrato de Richard III, rei da Inglaterra entre 1483 e 1485, cujo breve reinado inspirou a trama da peça de W. Shakespeare, aponta para o fato de que pelo menos parte da composição visual do personagem para o filme possa ter tido origem no documento histórico reproduzido abaixo:



FIGURA 4 – Retrato de Richard III, c. 1510, óleo sobre madeira (40 cm x 28 cm), autor desconhecido.⁵⁹

⁵⁸ Images from the set of Laurence Olivier's *Richard III*, which show a visit from Salvador Dalí (commissioned by producer Alexander Korda to paint Olivier's portrait in character).

⁵⁹ . Portrait of Richard III – c. 1510, oil on panel (40 x 28cms), unknown artist

O rosto de Richard é magro, pálido, inexpressivo, seu olhar não se dirige a quem o observa e seus traços não são bem proporcionados: o nariz é grande, o queixo é muito protuberante, a boca é pequena, os cabelos não têm brilho. Trata-se do retrato de uma pessoa desprovida de beleza e de qualquer encanto que pudesse compensar tal característica.

Voltando nosso olhar para a pintura de Dalí, podemos reconhecer algumas semelhanças entre os dois retratos. Em primeiro lugar, a posição do modelo é a mesma, com a face esquerda em primeiro plano. Os anéis estão na mão esquerda, a chemise sob a túnica é vermelha, um colar cinge seus ombros e a pérola que pende de cada medalhão tem a forma de gota.

Desta forma, podemos considerar que esse retrato também tenha sido fonte de inspiração para a caracterização externa de Laurence Olivier, cujo nariz se torna adunco através de uma prótese, e cujos cabelos são cobertos por uma peruca semelhante ao penteado de Richard no retrato. Seu rosto caracterizado tem o mesmo olhar perdido, que não se dirige a quem o observa, ao contrário do olhar firme do ator.

Entretanto, precisamos levar em consideração o que a peça oferece para a criação do personagem. Shakespeare, ao contrário do que se observa em peças teatrais modernas e contemporâneas, não descrevia seus personagens, apenas listava seus nomes com alguma referência de parentesco. Ao lado do nome de Richard lê-se: Duque de Gloucester (irmão mais novo do rei, depois rei Ricardo III).⁶⁰ São as falas de Richard e a maneira como outras personagens se dirigem a ele que deixam claras suas características físicas já mencionadas.

Richard afirma ser deformado, desprovido de beleza, feito pela metade, nascido antes do tempo, mas a única deformidade mencionada no texto do solilóquio inicial é ser manco. Não há referências à corcunda nem a outros traços que o tornem tão repulsivo quanto indica sua fala. Em outros trechos da peça são mencionados um braço “seco” e uma corcunda que, na caracterização de Olivier para o filme, são do lado esquerdo. De fato, “ser feito pela metade” justifica concentrar as deformidades em um lado, o esquerdo, considerado de mau agouro, em oposição ao direito, considerado de bom agouro, segundo a tradição ocidental.

⁶⁰ Duke of Gloucester (the King's youngest brother, later King Richard III.). (SHAKESPEARE, 2008, p.2).

Surge, porém, uma pergunta: como uma tela de menos de 1m² pode reunir tal riqueza de detalhes a respeito da peça e do filme e ainda suscitar reflexões sobre intermedialidade?

Irina Rajewsky define três tipos de intermedialidade: a transposição intermidiática, a combinação de mídias e a referência intermidiática. Na transposição intermidiática, caso, por exemplo, do filme, uma obra em um sistema semiótico (o teatro, por exemplo) é transposto para outro sistema (o cinema), como é o caso da transposição da peça de Shakespeare para o cinema. Uma obra se traduz em outra. No caso da combinação de mídias, uma obra apresenta a fusão de duas ou mais mídias. É o que acontece, por exemplo, nas histórias em quadrinhos. A referência intermidiática ocorre, como no quadro de Dalí, quando a obra pertence a uma única mídia, no caso a pintura, mas evoca outra mídia. Esta obra pertence à pintura, mas evoca o cinema quando sugere um movimento, semelhante ao de um filme. É como se o ator, Laurence Olivier, estivesse se transformando no personagem Richard. Neste sentido, podemos classificar a pintura de Dalí como um exemplo de referência intermidiática, já que é como se o retrato estivesse em movimento, como se a pintura estivesse se transformando em filme.

Segundo Elleström, (2010):

As pinturas e as fotografias na verdade possuem apenas duas dimensões, largura e altura, mas, com frequência, por meio de semelhanças com certas qualidades visuais na percepção do mundo, dão a ilusão de uma terceira, a profundidade, que cria um espaço virtual na mente do observador.⁶¹

Esse espaço virtual é criado por Dalí também com o intuito de inserir a narrativa em sua tela. As montanhas e os cavaleiros montados ao fundo são uma referência clara à batalha de Bosworth, sendo que o cinturão com a espada também sugerem que esteja pronto para guerrear. Fica, portanto, evidente que as técnicas empregadas por Dalí criaram não só a ilusão da profundidade, bem como foram capazes de incluir uma dimensão temporal: Richard III é apresentado com vida, antes da batalha, como se fosse o presente, mas a cena dos cavaleiros e o pentagrama que lembra uma pedra tumular são alusões ao seu futuro. A área iluminada pelo sol anuncia um novo

⁶¹ paintings and photographs actually have only two dimensions, width and height, but often, by means of resemblances of certain visual qualities in the perceived world they give the illusion of a third, depth, which creates a virtual space in the mind of the beholder. (p. 20)

tempo, como as linhas finais de Richmond na peça: Curada a chaga, a paz é o nosso bem;/ Pra quem a preservar, Deus diga “Amém”!⁶² As características da pintura de Dalí, comentadas acima, constituem o que Elleström (2010) chama de modalidade espaciotemporal das mídias.

O retrato reúne possibilidades intermediárias entre texto verbal – a peça de William Shakespeare – a pintura, o cinema e a caracterização do ator. Dalí o pintou sob encomenda para a divulgação do filme, mas a obra, que atualmente é pouco conhecida, acabou por se transformar no símbolo de sua relação com o cinema. Laurence Olivier, em 1955, já construíra uma brilhante carreira como ator e diretor de teatro e cinema. O pintor, por sua vez, é lembrado principalmente por sua parceria com Luis Buñuel. Permaneceu em contato com o cinema, mas a pintura foi sua opção.⁶³

Tal intimidade de Dalí com a chamada sétima arte talvez tenha sido determinante para que sua tela pudesse reunir tantas facetas. A peça, através das falas dos personagens, indica a ação. No palco ela ganha vida, mas com as limitações do espaço, que permite apenas sugestões de certos fatos. Na tela do cinema, cenários mais sofisticados ou reais são possíveis, o diretor pode selecionar as cenas que considera imprescindíveis para a compreensão da história e descartar outras que tornariam o filme longo demais ou enfadonho. Ele pode, ainda, acrescentar detalhes que esclareçam aspectos do passado ou atualizar a história, o que também é possível no palco. O ator empresta seu rosto, seu corpo e sua voz às personagens que representa, sendo também um adaptador da obra. Tudo isso se depreende do quadro de Dalí que, ao pintá-lo, também fez a própria leitura da peça, do filme e do trabalho do ator ao pintá-lo.

3.2.3 – As Fronteiras

A questão das fronteiras entre as mídias é amplamente discutida por Rajewsky no ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. Esta é considerada como “uma categoria crítica para a análise concreta de configurações midiáticas individuais”. (p. 5). A fim de se empregar a intermedialidade como “categoria descritiva e analítica de

⁶² Now civil wounds are stopped, peace lives again./That she may long live here, God say amen!” (V, 5, 40-41), (2008: 191).

⁶³ Para mais detalhes, ver GALE, Mathew, ed. *Dalí & Film*. New York: The museum of modern art, 2008.

certos fenômenos”, faz-se necessário “discriminar grupos de fenômenos, cada qual exibidor de uma qualidade intermediária preeminente e – o que é mais significativo no contexto presente – de um modo particular de cruzar fronteiras entre mídias.” (p. 5)

A pintura de Salvador Dalí possui seu modo particular de cruzar fronteiras, inclusive pelo fato de mostrá-las, como vimos na descrição que fizemos. O observador do retrato de Laurence Olivier no papel de Richard III se vê diante da fronteira ator/personagem; da fronteira peça teatral/filme; da fronteira filme/pintura e, finalmente, da fronteira realidade/criação artística.

Segundo Elleström (2010), “por causa de condições cognitivas, todas as mídias, em algum aspecto, necessariamente recebem qualidades tanto espaciais quanto temporais”.⁶⁴ O que chama a atenção na pintura de Dalí são exatamente a criação do espaço virtual, através de sua apurada técnica da perspectiva, e a criação de um tempo que é o da narrativa da história de Richard, contada na peça e no filme, incluída na tela sob a forma de detalhes como os cavaleiros no campo de batalha, o pentagrama e as formigas, já mencionados.

Quanto à caracterização do ator, ainda há um cuidado que merece ser citado: é muito visível a modificação do nariz, através de uma prótese, bem como a costura do enchimento que forma a corcunda e da manga que cobre o braço deformado. São apêndices que o ator permite que lhe sejam colocados, despojando-se de seus traços naturais para criar a ilusão de ser outro, para transpor a fronteira *persona/dramatis persona*.

A “qualidade intermediária preeminente” da obra aqui analisada encontra-se na sua capacidade de gerar significados – a modalidade semiótica, segundo Elleström (2010) – em relação à peça de William Shakespeare, ao filme dirigido e protagonizado por Laurence Olivier e ao trabalho do ator. Seu “modo particular de cruzar fronteiras entre mídias” é exatamente constituir sua representação, já que as fronteiras estão presentes na pintura e constituem seu principal traço.

A partir do que foi discutido neste capítulo, a adaptação fílmica de *Richard III*, de William Shakespeare, dirigida e protagonizada por Laurence Olivier em 1955, pode ser considerada “um envolvimento intertextual ampliado com a obra adaptada”⁶⁵

⁶⁴ Because of cognitive conditions, all media necessarily in some respect receive both spatial and temporal qualities. (p. 18).

⁶⁵ An extended intertextual engagement with the adapted work.

(Hutcheon, 2006, p. 8). Olivier transpõe a peça para o cinema sem se ater apenas a ela. Busca na obra do próprio Shakespeare, especificamente em *Third Part of King Henry VI*, e na adaptação de Colley Cibber, elementos que tornam a história mais acessível ao público do século XX que, provavelmente em sua maioria, não entenderia uma trama tão complicada sem a contextualização da mesma. Introduce a presença de Mistress Shore, apenas mencionada na peça, talvez para mostrar que o rei Edward IV, cujo trono cobiçava, não era um homem tão virtuoso, e evidentemente omite detalhes que tornariam o filme longo demais. A esse respeito, a duração de 158 minutos, que é o caso de *Richard III*, já é considerada longa. O filme de Richard Loncraine tem a duração de 104 minutos, e o de Al Pacino 112 minutos.

Apesar disso, o resultado é uma narrativa cinematográfica fluente, ainda que algumas cenas possam ser consideradas demasiadamente longas para um filme, como o solilóquio inicial e o pesadelo narrado por Clarence ao guardião da torre.

Devemos ainda lembrar que o filme oscila perigosamente entre a representação para o teatro e para o cinema, o que hoje provavelmente redundaria em fracasso, mas foi considerado um sucesso em sua época. A utilização das recém-surgidas tecnologias VistaVision e Technicolor possibilitou a realização de uma obra mais atraente para o público que, na época, começara a trocar as grandes salas de exibição de filmes pelo aconchego proporcionado pela TV.

O retrato de Laurence Olivier, pintado por Salvador Dalí, acrescenta um elo à cadeia criativa iniciada pela peça *Richard III*, enriquecendo as reflexões a respeito da intermedialidade, no sentido de reunir em uma mídia, a pintura, referências ao cinema, ao teatro e ao trabalho de ator.

A caracterização da vilania de Richard se dá através da aparência (os defeitos físicos, as roupas escuras, o olhar às vezes malicioso, às vezes cruel), de atos cruéis feitos sem culpa aparente e até com prazer, de se dirigir à câmera para criar cumplicidade com o público, além de apresentar um humor instável, típico do ególatra que não pode ser contrariado. Porém, o texto é o grande apoio para a caracterização da vilania de Richard III. Como o enfoque dado à história é o de lenda, se o espectador não der muita atenção ao texto, o cenário impecável e as cores vivas podem fazer com que tudo pareça leve, ainda que haja as cenas dos assassinatos e execuções, com destaque para a mulher que limpa o sangue de Hastings após sua decapitação.

Nos próximos capítulos serão abordadas duas outras adaptações de *Richard III* para o cinema, realizadas 40 anos após o filme de Olivier, o que nos proporcionará uma base interessante de comparação entre eles.

CAPÍTULO 4 - Encontro de Dois Tiranos

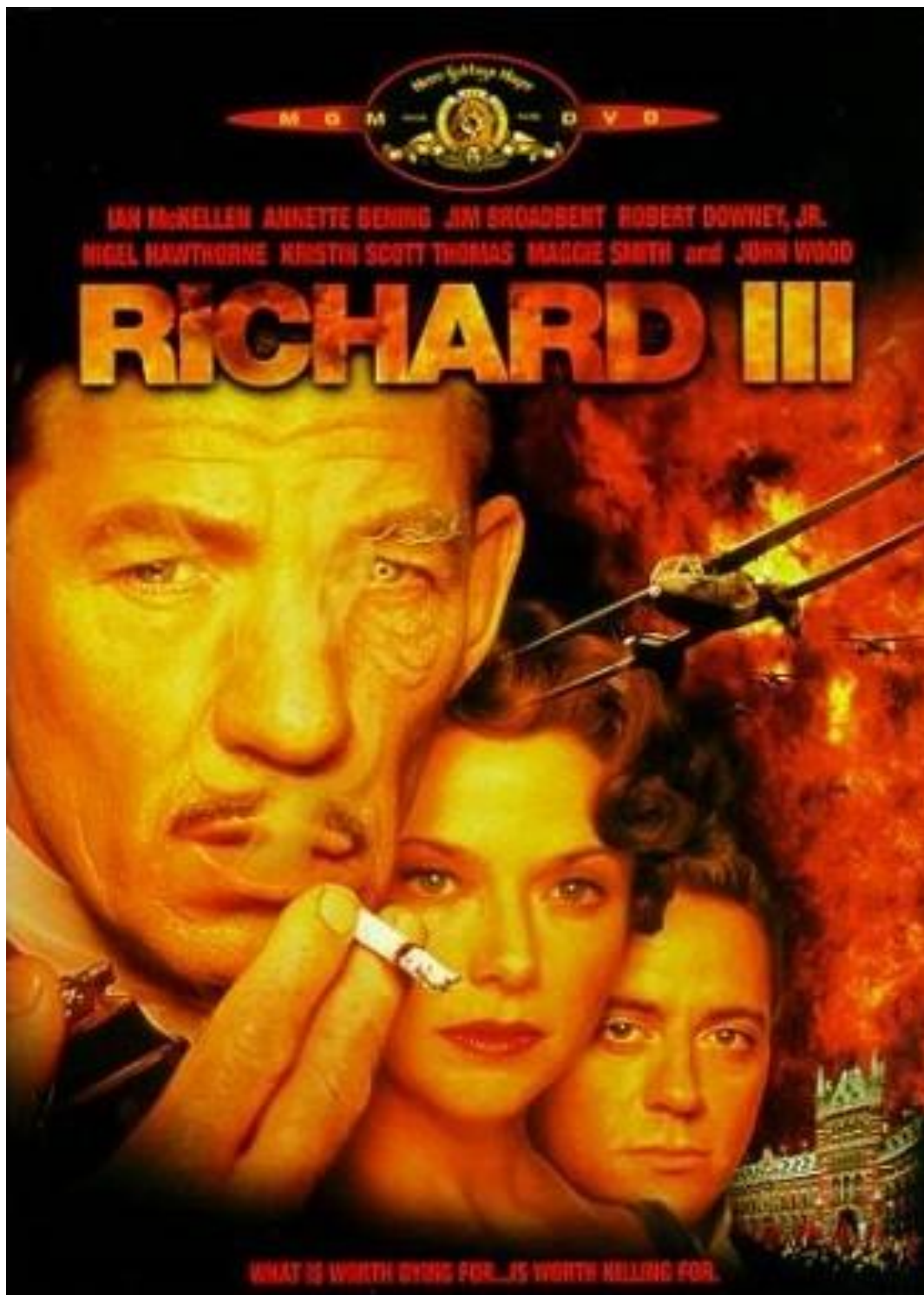


FIGURA 5. Capa do DVD Richard III. 1995. Dirigido por Richard Loncraine. MGM,1995

Quarenta anos após o filme de Laurence Olivier, Richard Loncraine e Ian McKellen assinaram o roteiro de *Richard III*, 1995, E.U.A., produção cinematográfica dirigida pelo primeiro e protagonizada pelo segundo. Sua origem foi uma montagem teatral de grande sucesso apresentada em diversos países, dirigida por Richard Eyre, em 1990, o que vem a confirmar a ideia de que cineastas sempre desejaram traduzir para o cinema as obras de Shakespeare.

O filme é uma adaptação ousada da peça de Shakespeare por deslocar a história para a década de 1330, em uma Inglaterra que atravessa uma guerra civil fictícia. Tal deslocamento implica muito mais que a mudança da ambientação, do cenário e do figurino. Enquanto na peça a trama se passa em tempo de paz, no filme a guerra civil está em curso. A maioria dos personagens masculinos usa fardas e o palácio abriga um quartel general. Seu ritmo é mais rápido que o da peça; os acontecimentos entre a ascensão dos York ao poder e a derrota de Richard III para Richmond se desenrolam de forma tal que o período de 14 anos coberto pela peça parece se reduzir a alguns meses.

Desde a abertura do filme, o tom bélico se impõe. Um texto em letras vermelhas introduz a história para os espectadores:

Uma guerra civil divide a nação:
o Rei se encontra sob ataque da rebelde
família York, que luta para colocar
seu filho mais velho, Edward, no trono.
O exército de Edward avança
comandado por seu irmão mais novo (pausa)
Richard of Gloucester.⁶⁶

Um aparelho de telégrafo recebe a seguinte mensagem: Richard Gloucester se aproxima e mantém sua trajetória em direção a Tewkesbury.⁶⁷ Um soldado destaca a fita do telégrafo. Em letras vermelhas, surge nova informação para o público:

Quartel General avançado do
Exército Real, em Tewkesbury.⁶⁸

⁶⁶ Civil War divides the nation:/The King is under attack from the rebel/York family, who are fighting to place/their eldest son, Edward, on the throne. Edward's army advances/ led by his youngest brother/Richard of Gloucester. (As traduções para o português são de minha autoria, a menos que especificadas de outra forma.)

⁶⁷ Richard Gloucester is at hand he holds his course toward Tewkesbury.

⁶⁸ The field Headquarters of/ The King's army, at Tewkesbury.

O soldado entrega a mensagem a outro militar, dirigindo-se a ele como “Sua Alteza”, que a lê juntamente com outro mais velho. Os dois se retiram da sala do telégrafo e se despedem, momento em que o público percebe que são pai e filho. Depreende-se que são o rei Henry VI e seu único filho Edward, Príncipe de Gales, da casa de Lancaster. Começam a surgir na tela, também em letras vermelhas, os nomes dos atores. Enquanto isso, a cena continua. O rei vai para seu quarto, e uma refeição é servida ao príncipe em sua mesa de trabalho. Um osso é atirado a um cachorro que se encontra no aposento. Ao lado da mesa, um retrato que o público identificará mais tarde como sendo de Lady Anne, sua esposa. Ouve-se um leve trepidar, que vai aumentando a ponto de o cão latir e o príncipe interromper sua refeição. De repente, um tanque invade a sala e o príncipe é alvejado no peito, sendo que um soldado desce do tanque e o acerta no meio da testa com um tiro de revólver. O soldado que dá o tiro usa máscara anti-gás e avança ofegante para o quarto onde se encontra o rei, em oração, e o mata, enquanto outros soldados destroem as instalações do quartel general. A máscara é retirada e vê-se o rosto do ator Ian McKellen, que desempenha o papel de Richard. Ouvem-se mais tiros e, ao som de cada um surge, letra a letra, o título do filme, RICHARD III, que ocupa toda a tela. São mostradas, então, cenas de Londres e de preparativos no palácio para a coroação do novo rei. É apresentada uma família como qualquer outra, não fosse o local suntuoso onde vive. Em seguida, surge na tela a seguinte informação sobre o filme:

Roteiro de Richard Loncraine e Ian McKellen
Baseado em uma produção teatral de
Richard Eyre
da peça de
William Shakespeare⁶⁹

Uma foto da família é tirada pelo ator que, como o espectador vê mais tarde, interpreta Clarence, e surgem três outras linhas de texto:

Edward se torna Rei.
A família York comemora sua vitória
e espera que este seja o início de uma felicidade duradoura.⁷⁰

⁶⁹ Screenplay by Richard Loncraine and Ian McKellen/Based on a stage production by/Richard Eyre/ from the play by/William Shakespeare.

⁷⁰ Edward is King/The York family celebrate their victory./Now, they hope, begins their lasting joy.

Esta sequência, da mesma forma que a apresentação da obra de Olivier, estabelece o tom do filme. Seu início é tenso e violento, e o título escrito em vermelho, ao som de tiros, prenuncia mais violência e derramamento de sangue. Isso dá lugar à festa que comemora a ascensão de Edward IV, da casa de York, ao trono, colocando em foco uma família feliz e unida que dança e se diverte.

As cenas iniciais tratam das mortes do rei Henry VI e de seu filho Edward, que não fazem parte da peça *Richard III* e sim de *Third Part of Henry VI*, que a precede. *Richard III* é a última peça da tetralogia iniciada pelas partes 1, 2 e 3 de *Henry VI*. Essas mortes são apenas mencionadas e lamentadas ao longo da peça, além de servirem de pano de fundo para a cena da sedução de Lady Anne (I, 2). Desta forma, é apresentada ao público uma recriação do que ocorreu imediatamente antes de se iniciarem o reinado de Edward IV e a busca incessante de Richard pelo poder.

Loncraine contextualiza a história de forma bem diferente de Olivier. Os dois diretores percebem que iniciar o filme com a primeira cena da peça de Shakespeare dificultaria sua compreensão pela maior parte dos espectadores. O solilóquio inicial faz alusões a fatos anteriores que, de alguma forma, precisam ser esclarecidos. Olivier, antes do texto de abertura, introduz a cena da coroação de Edward IV, que não faz parte da peça. Loncraine acrescenta a cena das mortes de Henry VI e do príncipe Edward, que dão início a uma adaptação que se anuncia mais violenta do que as outras pela presença do tanque de guerra e pelo ruído dos tiros.

4.1 – Sobre a Adaptação Loncraine/McKellen

O processo de adaptação da peça é revelado de forma quase didática nesse início do filme: o texto de abertura introduz a história; além disso, a frase “roteiro de Richard Loncraine e Ian McKellen baseado em uma produção teatral de Richard Eyre da peça de William Shakespeare” mostra que o filme constitui o segundo elo de mais uma cadeia criativa iniciada pela peça de William Shakespeare: W.S. ⇔ Richard Eyre ⇔ Loncraine/McKellen.

A este respeito, Linda Hutcheon (2006) afirma que adaptação é uma obra completamente diferente do texto adaptado e deve ser analisada como tal. Ainda segundo a autora, “adaptação é uma forma de repetição, porém sem replicação”⁷¹.

⁷¹ Adaptation is a form of repetition, but without replication. (p. 7)

Shakespeare é repetido por Richard Eyre, que é repetido por Loncraine/McKellen, mas o resultado de cada “repetição” é diferente. Nesse sentido, a definição de Hutcheon também aponta para a natureza palimpséstica dos hipertextos. Aproximadamente quatro séculos separam essas duas últimas obras da primeira, o que naturalmente faz com que a leitura desta leve a interpretações associadas à realidade da última década do século XX.

Hutcheon (2006), ao tecer sua teoria da adaptação a partir das perguntas *o que?*; *quem?*; *por que?*; *como?*; *onde?* e *quando?*, as mesmas que orientam os jornalistas ao escreverem suas reportagens, proporciona aos estudiosos um método de análise muito eficaz porque toca nos pontos fundamentais a serem considerados. Agrupa, ainda, as perguntas “quem? e por que?” e “onde? e quando?” que, para serem respondidas, vão demandar a análise dos motivos e do contexto cultural e social das adaptações. Essa abordagem vai ao encontro do que Lars Elleström (2010) denomina “aspecto qualificador contextual” e de “aspecto qualificador operacional” das mídias, conceitos que utilizarei para a análise do filme, como o fiz no capítulo anterior e farei no próximo.

Uma afirmativa de Julie Sanders (2008, p. 48) reforça a ideia de diferença nas adaptações, principalmente no caso de uma obra de Shakespeare: “se a peça teatral inclui, em suas convenções de gênero, um convite à reinterpretação, ocorre que o movimento para outro gênero pode incentivar uma leitura do texto shakespeariano a partir de um ponto de vista novo ou revisto”.⁷²

Nesse sentido, a análise dos aspectos qualificadores buscará uma compreensão do novo ponto de vista a partir do qual a peça é tratada em sua adaptação fílmica.

4.2. – O Aspecto Qualificador Contextual

Antes da realização do filme, McKellen havia interpretado Richard III no palco, com a mesma ambientação. Uma entrevista com o ator, publicada no *site* da Richard III Society,⁷³ lança luz sobre os motivos da escolha da peça para ser transformada em filme e sobre sua visão de Shakespeare, que serão considerados aqui.

⁷² If drama embodies within its generic conventions an invitation to reinterpretation, so the movement into a new generic mode can encourage a reading of the Shakespearean text from a new or revised point of view.

⁷³ A entrevista completa se encontra em <http://www.r3.org/onstage/FILM/mckell1.html>

McKellen aponta um motivo muito simples para a escolha de *Richard III*: Richard Eyre, diretor do Royal National Theatre, da Inglaterra, lhe pediu para reunir um elenco para duas peças a fim de realizar uma *tournee* pelo Reino Unido e pela Europa, que acabou também indo aos E.U.A. Decidiu-se, primeiro, por *King Lear*. Como os mesmos atores deveriam atuar nas duas produções, escolheu *Richard III* porque o elenco era adequado para ambas. Porém, acrescenta: “eu não podia imaginar como seria significativo para minha vida esse acaso que me levou a representar o Rei Ricardo.”⁷⁴ Mas um detalhe chama a atenção: por que não *King Lear* e sim *Richard III* para a adaptação cinematográfica?

Ao final de 1989, o mundo assistiu à queda do Muro de Berlim, construído em 1961 para separar a Alemanha Oriental da Alemanha Ocidental, formalmente reunificada em 1990. A União Soviética atravessava as mudanças provocadas por Mikhail Gorbachev com a Perestroika e a Glasnost e foi dissolvida no final de 1991. Houve também a série de violentos conflitos bélicos no território da antiga República Socialista da Iugoslávia entre 1991 e 2001, com imenso número de mortes, para promover “limpezas étnicas”. O mundo não estava em guerra. A rigor, seria tempo de paz, mas alguns países passavam por guerras terríveis. A luta interna que ocorria na casa de York seria o equivalente a uma guerra civil em um país ou a guerras em determinados países: eram localizadas, mas afetavam muitos.

Além disso, o mundo se preparava para celebrar 50 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, data muito significativa para a Inglaterra por ter tido participação decisiva na derrota de Hitler. A tirania de Richard III e a do líder do III Reich são comparáveis porque nenhum deles se deteve diante de obstáculos para a realização de seus objetivos. Richard foi responsável por inúmeras mortes durante a Guerra das Rosas. Matou, inclusive, membros de sua família para chegar ao trono da Inglaterra. Hitler cometeu um genocídio e mais de 70 milhões de pessoas morreram em todo o mundo durante os anos da guerra. São fatos que o mundo não deseja que se repitam. O Richard tirano da peça e do filme, à frente de uma guerra civil, faz o espectador se lembrar da Segunda Grande Guerra e de que os tiranos se manifestam em qualquer época. Assim, como afirma Thomas Leitch (2007, p. 103):

⁷⁴ I couldn't have guessed how significant for my life would be the rather casual way in which I came to play King Richard.

O filme utiliza esta ambientação ficcional para esclarecer a história complicada de intrigas e traição contada por Shakespeare, fazendo uso do Richard assassino e carismático interpretado por Ian McKellan (sic) para lançar luz sobre a ascensão de Hitler ao poder. [...] Cria uma zona ficcional que, como a Guerra das Rosas de Shakespeare, vai através da especificidade histórica até o geral.⁷⁵

Uma cena, em especial, ilustra a afirmativa de Leitch. Após ser aclamado rei, Richard é saudado pelo povo, de maneira semelhante às multidões que saudavam Hitler. Os gritos “RICHARD! RICHARD!” lembram a saudação nazista. Imensos estandartes vermelhos com o javali estampado em preto remetem o público imediatamente aos estandartes com a suástica. Esta, por sua vez, também era chamada de “aranha negra” por diversos povos da Europa Ocidental, o que leva a uma associação com o fato de Richard ser chamado pela cunhada Elizabeth de *bottled spider*⁷⁶ (IV, 4, p.81). É também uma aranha, que desce pelo rosto imóvel de Anne, o anúncio de sua morte.



FIGURA 6 – Richard III acena para a multidão após se tornar rei. Ao fundo, o estandarte com o javali.

A possibilidade de fazer essa analogia entre os dois tiranos – ou vilões – talvez responda a pergunta feita em 4.3, a respeito da escolha de *Richard III* e não de *King Lear*.

4.3 – O Aspecto Qualificador Operacional

⁷⁵ The film uses this fictional setting to illuminate Shakespeare’s tangled story of scheming and betrayal even as it uses Ian McKellan’s (sic) murderous, charismatic Richard to illuminate Hitler’s rise to power. [...] [It] creates a fictional zone that, like Shakespeare’s Wars of the Roses, works through historical specificity to generality.

⁷⁶ Asquerosa aranha (trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça, 1993, p. 117)

O filme chama a atenção por ser ambientado na década de 1930. McKellen, na entrevista já citada em 4.3, afirma que a existência de um “período autêntico” para a encenação das peças de Shakespeare foi uma invenção dos interesses dos vitorianos no medievalismo, que se refletia em produções excessivamente elaboradas. O próprio Shakespeare estava interessado nos fatos históricos para esclarecer o presente. Em suas palavras:

Ele [Shakespeare] estava mais preocupado com a política em geral do que com a exatidão dos acontecimentos históricos, que alegremente reconstruía para se ajustarem à narrativa da história. Se as peças são reimaginadas em figurinos modernos, a modernidade dos dramas de Shakespeare é enfatizada para o público. Afinal, nós não encenamos as peças porque elas são antigas, e sim porque podem ser vistas como perenes. Um clássico é definido por sua relevância, não por sua idade.⁷⁷ (1995, p. 1).

A partir dessa afirmativa, vemos que tanto a peça dirigida por Richard Eyre quanto o filme de Loncraine/ McKellen são uma leitura da modernidade que há nas peças de Shakespeare. Considerá-las clássicas aponta para sua importância como obras que permanecem atuais e permitem recriações.

4.3.1 – A construção do vilão

O Richard III de Loncraine/McKellen é o mais repulsivo dos três vilões estudados nesta tese. Sua caracterização como militar impiedoso e a exacerbação de seus defeitos físicos provocam rejeição: ao contrário do rosto liso de Olivier, o de Loncraine é marcado por rugas profundas, a mão esquerda permanece escondida dentro do bolso da calça e ele utiliza os dentes para retirar e calçar a luva da mão direita, que usa com destreza para tudo. Quando a mão esquerda é exposta uma única vez durante o filme, na cena do conselho (III,4), para acusar a rainha Elizabeth e Shore de o terem amaldiçoado, a deformação se apresenta mais acentuada do que as dos personagens de Olivier e de Pacino. Sua corcunda é, na verdade, uma coluna toda arqueada, perceptível quando Richard é visto de costas, muito semelhante ao dorso do javali.

Segundo Anthony Davies, (2005, p.222):

⁷⁷ He [Shakespeare] was much more concerned with politics generally than the accuracy of historical events, which he happily reconstructed to fit the story-telling. If the plays are re-imagined in modern dress, the modernity of Shakespeare’s dramas is underlined for the audience. We don’t after all do the plays because they are old — rather because they can seem ever-new. A classic is defined by its relevance, not by its age.

Para criar o aspecto físico de Richard, Mc Kellen se baseou no próprio reconhecimento de Richard de que é ‘feito pela metade’ (1.1.21), o que se expressa no fato de o seu lado direito ser perfeito e, o esquerdo, deformado.⁷⁸

Davies continua a descrição, citando o próprio McKellen, ao dizer que ele manca com a perna esquerda, e que o braço inútil fica escondido. O rosto reflete a mesma composição do físico: o lado esquerdo é caído. Isto é bem visível nas figuras 5 e 6.

Richard fuma compulsivamente, a ponto de acender um cigarro no outro. Na década de 1930, esse hábito era até apreciado socialmente como sinal de glamour. Outros personagens, como a própria rainha Elizabeth e Lady Anne, sem contar a maioria dos homens, também o cultivam. Mas a compulsão de Richard é enfatizada. Na década de 1990, o fumo já era abertamente combatido. Sendo assim, funciona de maneira negativa para o personagem, cujos dentes escurecidos pelo tártaro são mostrados em um *close-up* quando diz as primeiras linhas do solilóquio inicial, como se fosse um discurso para os convidados da festa de coroação de Edward. Ainda assim, é impecável o corte de suas fardas e de outros trajes que usa, como convém a um príncipe, e depois rei. Apesar de suas costas não serem eretas e de mancar da perna esquerda, visto de frente Richard apresenta um porte elegante.

Ele finge bons sentimentos quando lhe convém, como na cena em que se despede de Clarence, que é conduzido à Torre. Aparenta surpresa com o fato, apesar de ter sido o responsável por ele e acena com um lenço branco enquanto o barco se afasta. Mas seu rosto, neste momento, reflete a satisfação que sente porque vai “enviá-lo para o céu”. Ele se alegra com a tristeza do outro e considera um ganho a morte do irmão, traços explícitos de vilania, segundo Shukla (2011).

Como as mortes de quem se encontra no caminho de Richard para o trono são uma tônica na peça e, conseqüentemente, no filme, o prazer proporcionado a Richard por uma, em especial, expõe sua mente doentia. Quando ordena a morte de Hastings, diz que não fará a ceia antes de ver sua cabeça. Esta lhe é entregue sob a forma de fotografias que olha com gosto e desprezo, reclinado em um sofá, ao som de

⁷⁸ McKellen took as a basis for the modeling of Richard’s physique, Richard’s own admission that he is ‘half made up’ (1.1.21), expressed in making Richard’s right side unimpaired, his left malformed.

uma música cujo ritmo acompanha com a perna. Hastings foi enforcado e uma fotografia que mostra a corda em torno de seu pescoço se torna visível.

A egolatria de Richard é representada de maneira muito forte na cena em que assiste a filmagem da própria coroação em uma sala de projeção no palácio. Enquanto vê sua imagem, come bombons, e seu rosto manifesta imenso orgulho e satisfação. Buckingham está ao seu lado e aplaude no momento em que a coroa é colocada na cabeça de Richard. Este quer a aprovação de Buckingham para que mande matar os filhos de Edward IV, que se encontram na torre. O amigo, até então fiel, pede uma pausa e se retira. O filme da coroação continua e Richard chama Tyrrel para tratar da morte dos meninos.

O filme é uma sucessão de representações da maldade e da vilania de Richard, que continuarão a ser discutidas a seguir.

4.3.1.1 – O javali

A referência ao javali, que enfatiza os aspectos animais do comportamento de Richard, vai além da presença de tal emblema em estandartes. Há um porco (javali) no palácio, mascote do exército, acréscimo de Loncraigne/McLellen. Na única cena em que ele é mostrado, James Tyrrel (que se torna, posteriormente, o carrasco contratado por Richard) alimenta o animal, e Richard se detém ao passar por ele. No filme, é o primeiro contato entre os dois. Tyrrel lhe entrega uma maçã e ele a atira contra o porco. De Ornellas (2005, p. 151) faz o seguinte comentário sobre a cena:

Richard demonstra pouca afeição pelo porco. Na verdade, atira violentamente uma maçã contra ele, atingindo-o e o fazendo grunhir. [...] Isto pode parecer um caso trivial de crueldade. Ele não machuca o porco. Mas jogar qualquer objeto “com maldade” em um animal é, no mínimo, um desrespeito em relação a ele. [...] Richard manifesta desprezo por um animal, apesar de ele ser mascote de seu exército e seu símbolo pessoal. Ele não tem consideração pelas pessoas nem pelos animais.⁷⁹

⁷⁹ Richard shows little affection for the pig. In fact, he throws an apple violently towards the pig, hitting it, and causing it to squeal. [...] This may seem like a trivial instance of cruelty. The pig is uninjured. But to throw any object ‘with some venom’ at an animal has to be at least disrespectful to the beast. [...] Richard shows only contempt for an animal, even though it is his army’s mascot and his personal symbol. Richard cares for neither person nor beast.

O meio sorriso sarcástico ao ouvir o grunhido do animal é revelador de sua maldade: o sofrimento alheio lhe causa prazer. Não há diferença em sua maneira de tratar as pessoas ou os animais. Trata mal a ambos. Ironicamente, um cavalo poderia ter salvado sua vida na batalha de Bosworth.

A ira de Richard também se manifesta como a reação que teria um animal feroz a algum ataque. A cena que melhor ilustra esse traço de sua personalidade se dá quando o príncipe Edward chega a Londres, de trem, para assumir o trono (III,1). Seu irmão menor brinca com o tio e o derruba ao tentar subir em seus ombros. É evidente o descontrole de Richard, provocado pela dor e pelo incidente. Ele rosna para Stanley, que procura ajudá-lo a se levantar.

Ainda sobre o javali, há no filme uma cena que, na peça, é apenas descrita.



FIGURA 7 – Richard como javali no sonho de Stanley.

Quando Hastings é acordado de madrugada para ir ao conselho que vai definir a data da coroação do príncipe Edward, o mensageiro de Stanley diz que este sonhou com um javali. No filme, vemos o sonho de Stanley, em que Richard aparece com o focinho e as presas do javali. Ele é o animal que perturba até o sono de quem o cerca.

4.3.1.2 – O solilóquio inicial

Como nos outros filmes analisados, e já descrito na introdução a este capítulo, esta não é a primeira cena do filme, como o é na peça. Ocorre durante a festa de coroação de Edward IV. O rei e a rainha abrem o baile como um casal apaixonado. Há uma banda típica da década de 1930 e uma cantora.⁸⁰ Muitos pares dançam, e Richard vai ao microfone. Inicia sua fala, que é recebida com risos e alguns aplausos, uma vez que seu tom é leve e bem humorado, como discurso de festa, para saudar “o filho de York”, que faz um gesto de agradecimento. Entretanto, há um corte na cena quando a fala atinge a linha 11 do solilóquio. É quando se iniciam as críticas ao rei, e Richard continua sua fala no banheiro, urinando. Enquanto lava a mão direita, o espelho reflete seu rosto como se falasse diretamente com os espectadores. Ao sair do banheiro, usa o indicador convidando os espectadores/a câmera a segui-lo. A cena seguinte é a de Clarence sendo levado do salão.

Desde o início da festa, Richard circula pelo salão com o meio sorriso sarcástico que o caracteriza e troca olhares e cochichos com Buckingham. Clarence fotografa tudo com alegria e se surpreende quando é abordado pelos homens que vão levá-lo para a torre.

Toda essa sequência mostra a sutileza da adaptação de Loncraine/McKellen, também revelada através de mais um detalhe: as estantes das partituras que ficam em frente aos músicos são decoradas com um pequeno estandarte branco que traz um monograma dourado com as iniciais de William Shakespeare.

⁸⁰ Os versos da canção remetem imediatamente ao poema de Marlowe: *Come live with me and be my love*.



FIGURA 8 – Solilóquio inicial com detalhe da banda W.S.

Esse e outros detalhes, como a presença dos meninos e sua proximidade com o tio, o Conde Rivers, além de Elizabeth, também filha de Edward IV, contribuem para a atualização da história, inclusive no que diz respeito às relações familiares.

Ainda sobre o solilóquio, sua encenação dividida em duas partes mostra as duas faces de Richard. Ele é afável quando lhe convém, mas está sempre agindo sorrateiramente. Em público, faz uma saudação ao rei, mas suas críticas e planos são manifestados na intimidade do banheiro, enquanto elimina impurezas do corpo. Seu desrespeito pelo outro não tem limites.

Há outras considerações que devem ser feitas a respeito da adaptação fílmica feita por Loncraine/McKellen, que serão apresentadas a seguir.

4.3.2 – Outros aspectos da adaptação fílmica

A ambientação do filme na década de 1930 implicou adaptações que vão muito além de cenário e figurino. Não faria sentido, por exemplo, afogar Clarence em um barril de vinho, na torre. A realeza certamente teria uma adega no palácio. As cenas de Clarence narrando seu terrível pesadelo ao guarda da torre e, posteriormente, a de sua morte, receberam um tratamento que dialoga com a peça em vários aspectos. Clarence

começa a contar seu sonho ao se encaminhar para um pátio externo no alto da torre.⁸¹ Ouve-se um trovão e cai uma chuva torrencial. O guarda se protege, mas Clarence permanece sob a chuva, contando como afundava no mar, o que via e o que sentia. Quando se aproxima o fim da fala, a câmera sobe e faz uma tomada do alto: Clarence está sob a água. Já quando chegam seus algozes, ele se encontra sozinho em uma imensa sala de banho, dentro de uma banheira, lendo um jornal. A conversa entre eles é a mesma da peça, que se mostra atemporal, exceto pelo estilo. Clarence é apunhalado no pescoço, como no filme de Olivier, mas é afogado na própria banheira, nu e indefeso. A forma de matar não foi alterada, mas atualizada. Como afirma Hutcheon (2006, p.142), ao falar sobre a adaptação como produto, [ela] “tem um tipo de estrutura formal de ‘tema e variação’ ou repetição com diferença.”⁸² Com isso, quer dizer que é inevitável haver mudança e que haverá inúmeros motivos para isso. Esses motivos surgirão durante o processo de adaptação, a partir do próprio adaptador, do tipo de público para a qual é dirigida e também dos contextos de recepção e criação.

O fato de a adaptação ser para o cinema já determina mudanças em relação à abordagem da peça, porque será exibida em outra mídia que, inclusive, atinge público muito maior e mais diversificado do que o de teatro. Há limitações impostas pela própria mídia, como a duração. Por outro lado, a filmagem oferece recursos impossíveis no palco, como a cena da torre descrita acima. A mobilidade da câmera e a montagem proporcionam recursos narrativos e de imagem possíveis apenas nos filmes. Um exemplo que o filme em questão nos oferece é a sequência em que Rivers é morto, Edward chega a Londres e seu irmão mais novo brinca no palácio. Rivers é morto quando está na cama com uma mulher. O grito desta ao ver a lâmina, vinda de sob a cama, que atravessa o corpo do amante, se confunde com o apito do trem que traz Edward, enquanto Richard, seu irmão, brinca com um trenzinho elétrico. É uma linguagem tipicamente cinematográfica que dá agilidade à narrativa, além de ampliar seu efeito estético.

⁸¹ O cenário é a usina elétrica abandonada de Bankside, no rio Tâmesa.

⁸² [adaptation] has a kind of “theme and variation” formal structure or repetition with difference.

4.3.2.1 – Personagens e cenas

Como dito em 4.4.2, não basta mudar cenário e figurino para que a mudança de época se concretize. Essa mudança acaba por ampliar as possibilidades de criação do adaptador. E já que podemos pensar a adaptação/transposição como transcrição (ver Conclusão do cap. 2), observamos que a rainha Margaret, por exemplo, não faz parte da cena I,3, que neste filme ocorre em torno de uma mesa em que é servida uma refeição. Em contrapartida, a princesa Elizabeth está presente, da mesma forma que Lady Anne, que chega com Richard. Nos filmes de Olivier e de Pacino, ela não é vista ao lado do marido.

A rainha Elizabeth, por sua vez, é caracterizada como uma mulher moderna para sua época, a começar pelos vestidos sem mangas e decotados nas costas, como era a moda na década de 1930. Até hoje, observa-se que a realeza se veste de maneira mais discreta. Além disso, no texto de Shakespeare ela é descrita como [...] “entrada em anos,/ É formosa e serena, não ciumenta.”⁸³ (1993, p. 21). Loncraine/McKellen fazem de Elizabeth uma mulher bela e jovem, apaixonada pelo marido. Seus filhos do casamento anterior não fazem parte do enredo, apenas seu irmão Rivers. Assim, ela é mãe apenas de Elizabeth, uma adolescente, e dos meninos, o que acentua sua juventude. Ao mesmo tempo, a fala que a descreve como “entrada em anos” permanece. Ainda sobre a rainha, sua maneira de evitar que a filha se case com Richard, como é o desejo deste, é enfrentá-lo, dentro de um trem militar, quando o conflito final está em curso. Ela discute com Richard e depois consente que a filha se case com Richmond. O casamento é realizado em sua presença. Desta forma, no dia da batalha de Bosworth, Richmond acorda ao lado da esposa, e é ela quem lhe pergunta como dormiu, ao invés de seus lordes. Na fala final da peça, Richmond diz que ele e Elizabeth receberam o sacramento e que as casas de Lancaster e York estão unidas, mas não se sabe quando se deu o casamento.

São muitas as mudanças feitas nesta adaptação de Loncraine/McKellen, mas em momento algum a história é distorcida. Seu cerne permanece, ou seja, a trajetória sangrenta de Richard até o trono e sua morte trágica.

⁸³ Well struck in years, fair, and not jealous. (2008, p.9. I,1)

4.3.2.2 – A batalha final

Como seria de se esperar, a batalha de Bosworth se assemelha a cenas da Segunda Guerra Mundial. O filme é ambientado nos anos que a precederam, portanto as armas seriam as mesmas. O próprio Richard dispara com um fuzil antiaéreo. Catesby o chama para fugir em um jipe quando o inimigo avança. Um pouco adiante, Catesby é atingido por um tiro. Richard o empurra para fora e tenta continuar dirigindo, mas o veículo atola. Neste momento, diz a frase imediatamente associada à peça: “Meu reino por um cavalo!”⁸⁴(1993, p. 150). Desce do jipe e foge a pé, seguido por Richmond. Entra em um prédio para tentar escapar, sobe muitos andares até que, ao abrir uma porta, se depara apenas com vigas. Tenta andar sobre uma delas, vê que Richmond se aproxima e que não há para onde ir. Diz a Richmond uma fala de V,3, que precede seu discurso aos soldados na hora da batalha: “Marchemos juntos para o fado incerto;/se não p’ro céu, p’ro inferno que está perto.”⁸⁵ (1993, p. 148). Richmond atira, e Richard cai nas chamas de um enorme incêndio: no inferno.

Ao longo de toda a peça, Richard é chamado de demônio e mandado para o inferno por personagens como Lady Anne e a rainha Margaret. Nos filmes de Olivier e de Pacino, o inferno é a maneira como é morto no campo de batalha. Loncraine/McKellen o fazem morrer, literalmente, nas chamas que simbolizam o inferno.

Concluindo, podemos afirmar que a vilania de Richard, no filme de Loncraine/McKellen, difere daquela representada no filme de Olivier principalmente por causa da transposição da trama para a década de 1930. Isto, evidentemente, obriga os adaptadores a tornar os personagens pessoas de sua época. Richard, por exemplo, apresenta-se fardado a maior parte do tempo. Isso seria impossível no filme de Olivier, porque a armadura, extremamente desconfortável, era a proteção usada pelos soldados na Idade Média, apenas durante as batalhas. O Richard de Olivier não age como um militar o tempo todo, mas como um membro da realeza. Não parece existir um mundo exterior ao do palácio. Então, suas ações sorrateiras ocorrem em ambientes fechados, ele espiona através de janelas e de portas entreabertas. Já o Richard de Loncraine age

⁸⁴ A horse, a horse, my kingdom for a horse! (2008, p. 189)

⁸⁵ [...] let us to't pell-mell,/If not to heaven, then hand in hand to hell. (2008, p. 186)

como um homem rico e poderoso, que usufrui daquilo que há de mais moderno em sua época: carros confortáveis, toca-discos, fotografias. Na verdade, toda a família real o faz. Rivers, por exemplo, chega de avião para a festa da coroação de Edward IV.

Os sentimentos que movem o personagem a agir com tanta maldade são os mesmos: a egolatria, considerar que os fins justificam os meios, ainda que cruéis, e o prazer diante do sofrimento alheio. Entretanto, a caracterização física do Richard de Loncraigne lhe dá um ar que inspira mais desconfiança, medo e repulsa. Essa diferença também pode ser atribuída à abordagem da história. A de Olivier é como se fosse uma lenda. A de Loncraigne torna o vilão Richard semelhante ao tirano Hitler. Um vilão de lenda é “o homem mau”, ainda que o texto revele muito mais que isso. O vilão que faz lembrar o responsável pela Segunda Guerra Mundial e pelo extermínio de judeus, em nome de uma limpeza étnica, é a encarnação do mal.

Davies (2005, p. 225) faz uma crítica a Richard Loncraigne ao dizer que este não desenvolveu uma sensibilidade em relação a Shakespeare, nem como poeta nem como dramaturgo. O diretor usa Shakespeare como matéria prima para o tipo de filme que se acostumou a dirigir, com truques cinematográficos inteligentes, ritmo forte e impacto. Assim, afirma:

Colocar Richard nos anos 1930, como uma figura de *führer*, torna suas ações e reações previsíveis. Manter os personagens fardados durante todo o filme sugere que, longe de estar em ‘fracíssimos momentos de paz’ (I,1), o reino está em constante estado de guerra(...)⁸⁶

Ao fazer essa crítica, Davies parece querer exigir fidelidade do adaptador à peça de Shakespeare, no sentido de manter sua ambientação, de contar a história exatamente como o autor a contou, como se esta fosse a única forma possível de narrar a triste trajetória de Richard III até o trono da Inglaterra, e deste até a morte. O crítico se esquece de que a adaptação, como afirma Hutcheon, (2006, p. 100) “é uma apropriação da história que resulta em uma obra radicalmente diferente”.⁸⁷ Mais adiante (p. 111), a autora também argumenta que:

⁸⁶ Placing Richard in the 1930’s, as a *führer* figure makes his actions and his reactions predictable. Keeping characters in uniform through the film suggests that far from being in a ‘weak and piping time of peace’ (1.1.24), the kingdom is in a constant state of war.

⁸⁷ (...) an appropriation of the story that results in a radically different work.

As adaptações, por sua própria existência, nos lembram de que não há um texto autônomo ou um talento original que possa transcender a história, seja ela pública ou privada.⁸⁸

Assim, vemos que Davies faz uma crítica equivocada, inclusive porque a marca do adaptador estará presente em qualquer obra em que haja uma transposição, seja ela adaptação, tradução ou qualquer outro caso de transcendência textual. E, como afirma Sanders (2008, p. 20) “em geral, é exatamente na infidelidade que ocorrem os atos mais criativos de adaptação e apropriação”.⁸⁹

Sobre a “falta de sensibilidade em relação à obra de Shakespeare”, também vejo um equívoco de Davies. O texto da cena de Clarence narrando seu pesadelo é extremamente poético. No filme de Olivier, Clarence é interpretado por Sir John Gielgud, ainda jovem. O efeito poético da cena é atingido através do talento e da técnica do ator que, praticamente estático, diz o texto enfatizando suas nuances e sem tornar cansativo um solilóquio tão longo, dentro do ambiente fechado da torre. O tratamento que essa cena recebeu no filme de Loncraine/McKellen, sob uma tempestade, é um tributo a esse texto.

É, portanto, natural que a vilania de Richard III no filme de Loncraine/McKellen se expresse de forma diferente daquela do filme de Olivier. As adaptações fílmicas foram realizadas em épocas diferentes, por pessoas diferentes e com finalidades diferentes. Cada uma acrescentou um elo à cadeia criativa iniciada pela peça de William Shakespeare.

⁸⁸ By their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius that can transcend history, either public or private.

⁸⁹ It is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place.

CAPÍTULO 5 - Aprendendo a Ler e Traduzir Shakespeare

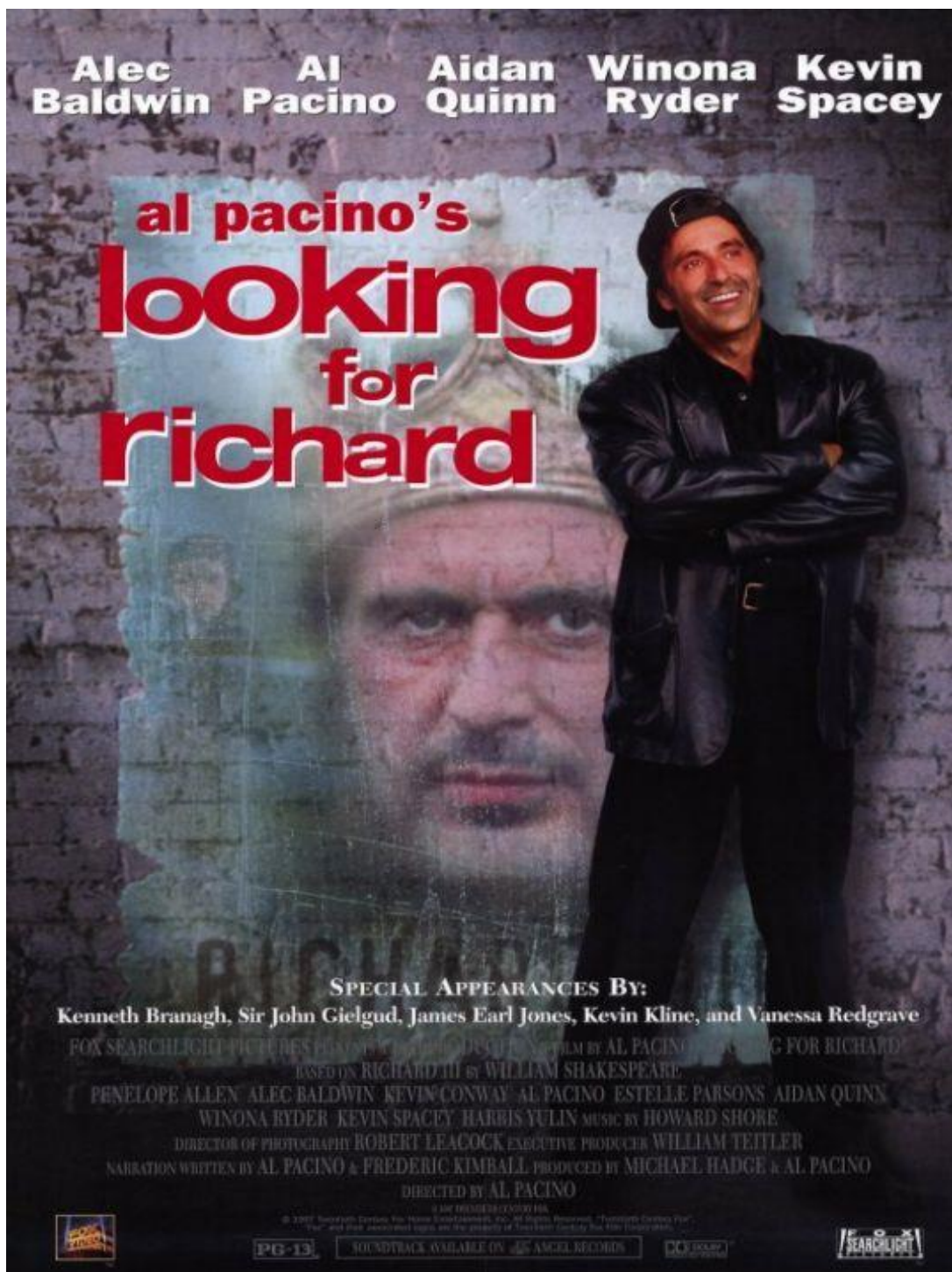


FIGURA 9. Capa do DVD LOOKING FOR RICHARD. Dirigido por Al Pacino.

Fox/Searchlight, 1996.

O filme *Looking for Richard*, 1996, (Ricardo III o Ensaio) dirigido e protagonizado por Al Pacino, é definido como *docudrama* – um misto de documentário e drama, por revelar quase todo o processo de criação do filme. Como diz seu título original, é uma busca. Essa busca se torna complexa porque o diretor e seu assistente discutem e analisam a peça de William Shakespeare aproximadamente quatro séculos após ter sido escrita e planejam o filme, principalmente para o público norte-americano, que não possui a tradição cultural do povo inglês. Entrevistam os mais variados tipos de pessoas nas ruas, acadêmicos e atores shakespearianos de renome como Sir John Gielgud, Vanessa Redgrave, James Earl Jones, Kenneth Branagh e Kevin Kline. Mostram também a escolha do local para as filmagens, a escolha do elenco, alguns ensaios e cenas prontas que atingem a finalidade de encontrar e mostrar ao público um Richard III baseado naquele criado por Shakespeare.

Entretanto, a cena inicial do filme, que poderia até ser esquecida, deve ser comentada: ouve-se o barulho do vento, o toque de um sino e surge a imagem de um céu cinzento de inverno e dos galhos sem folhas de uma árvore. Em tom solene, em *voice over*, ouve-se a fala de Prospero em *The Tempest* (A Tempestade) (IV, 1):

[...]nossos festejos terminaram. Como vos preveni,
eram espíritos todos esses atores; dissiparam-se no ar,
sim, no ar impalpável. E tal como o grosseiro substrato desta vista,
as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos,
as igrejas majestosas, o próprio globo imenso
com tudo o que contém, hão de sumir-se,
como se deu com essa visão tênue,
sem deixarem vestígio.
Somos feitos da matéria dos sonhos;
Nossa vida pequenina é cercada pelo sono.⁹⁰
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html#tmpt41>

Enquanto se ouve a voz, são mostradas, em câmera lenta, cenas da cidade de Nova Iorque que contrastam com o texto, entre as quais mãos que folheiam um livro com a peça (a herança deixada pelo autor); um prédio pequeno e mal conservado quando se ouve “as igrejas majestosas” (*the solemn temples*); um menino brinca sozinho em uma quadra pública de basquete; Al Pacino entra na quadra e brinca com ele. Surge,

⁹⁰ 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. (Shakespeare, 1970, p. 16).

inevitavelmente, a pergunta: por que especificamente aquela fala de Prospero em *The Tempest* dá início a uma adaptação de *Richard III*?

5.1 – Em Busca da Resposta

Prospero diz as palavras citadas acima, após a cena da mascarada, em que deusas e outros espíritos estavam presentes, ao se lembrar de que há uma conspiração de Caliban e de seus aliados contra sua vida. Tais palavras se encontram no centro de uma fala mais longa que revela uma agitação de Prospero. Entretanto Al Pacino, diretor e roteirista do filme, escolhe apenas as linhas que se referem aos atores.

Penso que Al Pacino inicia o filme com sua reflexão final. Recorre a uma cena de outra peça de Shakespeare porque acaba de fazer, de forma renovada, o que o autor fez inúmeras vezes ao colocar uma peça dentro de outra, como em *Hamlet* e em *A Midsummer Night's Dream*. Neste caso, revela o processo de filmagem, desde o trabalho que o precede, e deixa o público diante dos atores como pessoas e, em seguida, caracterizados e atuando. O filme se caracteriza, o tempo todo, como um diálogo entre presente e passado, diretor, assistente e atores, cineasta e obra, demonstrando seriedade com o trabalho e reverência diante da obra de Shakespeare, com um humor sempre presente. A história de Richard III pertence ao passado. Foi exaustivamente estudada e entregue ao público. Terminou a busca. Terminou o espetáculo. As palavras do próprio Shakespeare dizem que o teatro é ilusão, que o trabalho do ator começa e termina com cada apresentação e costuma ser esquecido, como acontece conosco ao fim de nossa vida insignificante.

Ocorre um corte brusco e a cena é transferida para o ambiente fechado dos bastidores de um teatro. Ouve-se a voz de Al Pacino perguntando quem vai dizer “ação”. De uma cena externa, em câmara lenta, em cores pálidas, o expectador é transportado para a agitação que precede o início de uma filmagem, em cores sombrias, com pouca iluminação, e com a expectativa de se começar um trabalho. Vamos, então, iniciar nossa discussão.

Julie Sanders (2006, p. 17) define a adaptação como subseção da importante prática da intertextualidade. Ao analisarmos um filme baseado em uma peça teatral estamos, evidentemente, diante de uma adaptação que, ainda segundo Sanders (id. p. 18, 19) pode comentar um texto de partida e oferecer um ponto de vista renovado. Penso ser este o caso de *Looking for Richard*, inclusive pelo que este título sugere: séculos após a

peça *Richard III* ter sido escrita por Shakespeare, transformá-la em filme, quando já foram feitos outros⁹¹, requer reflexão e inovação. O próprio diretor narra uma cena em que conversa com Frederic Kimball, com quem divide o roteiro e que está presente em todo o filme: enquanto folheia um livro de bolso com a peça, diz que ambos queriam fazer um filme em que, a partir da análise da peça, pudessem mostrar ao público sua paixão por Shakespeare e como o compreendem.

Porém, a paixão por um autor ou por uma obra não basta para que ela seja compreendida, muito menos adaptada. Entrevistas nas ruas com pessoas de todos os tipos comprovaram que um grupo significativo de norte-americanos já ouviu falar de Shakespeare, mas nunca o leu ou assistiu a uma de suas peças. Outros tiveram contato com sua obra na escola e se sentiram intimidados pela linguagem. Entre os que assistiram a algum espetáculo, principalmente quando são jovens, há o comentário de que é monótono. O filme, então, revela a busca por maneiras de mostrar que a obra do autor inglês é atual e pode ser compreendida e apreciada na última década do século XX. Essa busca, como dito anteriormente, passa por entrevistas com atores shakespearianos que explicam o contexto em que se dá a história de Richard III, a estrutura do pentâmetro jâmbico, detalhes técnicos que precisam ser levados em conta.

O processo de adaptação revelado pelo filme também constitui uma aula sobre como ler uma obra para compreendê-la, traduzi-la ou adaptá-la. Afinal, adaptar é uma forma de traduzir. Pacino entremeia ensaios e cenas prontas de forma tal que o público acaba por entender a história de Richard III, tão intrincada e cheia de personagens, através de uma seleção cuidadosa de cenas que revelam a trama de mortes e traições executadas por Richard e seus seguidores com o intuito de obter a coroa da Inglaterra.

Porém, não se entende apenas a história, mas sua profundidade ao tratar de sentimentos humanos como a ambição, a autopiedade que se transforma em atos de vilania, a manipulação dos fatos e das pessoas. É uma leitura atual da peça e uma forma de mostrar o passado: trajes e músicas medievais (a época em que Richard viveu), o texto de William Shakespeare (a linguagem que amedronta), totalmente compreensível

⁹¹ Por exemplo, *Richard III*, 1912, dir. James Keane, E.U.A.; *Richard III*, 1955, dir. Laurence Olivier, Inglaterra; *Richard III*, 1995, dirigido por Richard Loncraine, E.U.A.

pelo público jovem ou não, já apreciador de Shakespeare ou que tem com ele o primeiro contato através do filme.

Retornamos à pergunta inicial: por que especificamente aquela fala de Prospero em *The Tempest* dá início a uma adaptação de *Richard III*, já que são peças tão diferentes? Posso apenas cometer a ousadia de respondê-la com minha interpretação à luz da intertextualidade. Al Pacino desenvolve seu filme como uma prática semelhante à utilizada por Shakespeare, de colocar o teatro dentro do teatro, como já citado. Coloca o cinema dentro do cinema, como já vimos, por exemplo, em *A Noite Americana*, 1973, França, dir. François Truffaut e em *A Mulher do Tenente Francês*, 1981, Reino Unido, dir. Karel Reisz, roteiro de Harold Pinter, adaptado do romance de John Fowles. Inicia seu filme com a fala de Prospero após um “espetáculo” cheio de magia. *Looking for Richard* realiza magia semelhante: mostra os dilemas do diretor e do produtor de um filme baseado em obra com 400 anos de existência, revela o processo de busca de solução para tais dilemas e as tentativas de solucioná-los e termina com uma reflexão oferecida pelo próprio Shakespeare, também ator como Al Pacino. Não importa quem foi Richard. Importa que o público assista a um grande espetáculo e se envolva com a trama da peça transformada em filme. Importa que o público talvez tenha aprendido algumas coisas. Importa que as horas passadas diante da tela tenham sido de magia.

Mas a magia se desfaz com o acender das luzes do cinema ou com o ato de retirar o DVD do aparelho. Tudo se dissolve. O filme tem vida enquanto é assistido. Al Pacino tem consciência de que o ator tem vida enquanto está sobre o palco ou na tela, como diz *Macbeth* em V, 5, 24-26:

[...] A vida é uma sobra que caminha
um pobre ator que se agita e se exhibe sobre o palco,
para nunca mais ser ouvido [...] ⁹² (tradução minha)

Concluo que a cena inicial de *Looking for Richard* é, na verdade, a cena final, propositalmente colocada no início para ser “esquecida”: a realidade da vida em Nova Iorque no final do século XX, ou em qualquer outra cidade ou país, é diferente daquela mostrada no filme. É a ela que o espectador vai retornar.

⁹² (...) life is but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more. (...) Shakespeare, 1970, p. 942.

5.2 – O filme *Looking for Richard*

Após a cena inicial, Pacino, sem qualquer caracterização, se dirige para o palco de um pequeno teatro, diz que se encaminha para sua entrada, passa pela cortina e chega ao proscênio. Apenas um espectador está sentado ao fundo: um ator caracterizado como Shakespeare. Pacino se volta para a câmera e diz um palavrão. O “fantasma” de Shakespeare se encontra no teatro, na sua vida e na vida de todos os envolvidos na produção do filme. É hora de enfrentar o célebre autor inglês que os norte americanos aprenderam a temer. O desafio de entendê-lo e interpretá-lo está posto.

Seguem-se cenas filmadas nas ruas de Nova Iorque e na Inglaterra, com rápidos depoimentos de pessoas que passam e de atores. Dois homens com aparência de andarilhos ou moradores de rua, um na Inglaterra e outro em Nova Iorque, surpreendem com suas palavras: o primeiro, pergunta o que eles sabem sobre Shakespeare; o segundo, fala de maneira inflamada que o autor deveria ser ensinado nas escolas, para que as pessoas aprendam a ter sentimentos porque, sem eles, as pessoas matam umas às outras. O britânico manifesta o que a maioria pensa, isto é, que os norte americanos não são capazes de compreender o grande Shakespeare. O norte americano deixa claro que já leu ou estudou o autor inglês e compreendeu o significado de sua obra. É um contraste imenso com os jovens entrevistados que, se leram ou assistiram a alguma peça de Shakespeare, não gostaram ou nem se lembram do que diziam. Alguns se lembram da fala “meu reino por um cavalo”, como a maioria das pessoas se lembra da famosa fala “ser ou não ser, eis a questão...”, de *Hamlet*, sem a menor conexão com seu contexto ou significado. O próprio ator Kenneth Branagh, intérprete famoso de Shakespeare, confessa que, da maneira como estudou Shakespeare na escola, não compreendia as falas empoladas.

Quatro séculos literalmente distanciam o autor inglês do público do final do século XX por dois motivos, partindo-se dos depoimentos mostrados no filme: a linguagem, levando em conta o inglês da época, e a maneira como é representado, se for de forma tradicional. Em seguida ao depoimento de Kenneth Branagh, citado acima, Al Pacino diz por que está fazendo o filme:

Sempre tive o sonho de comunicar como me sinto em relação a Shakespeare às pessoas (sic). Então, convidei meu amigo Frederic Kimball, que é ator e escritor, e também nossos colegas Michael Hadge e James Bulleit para se juntarem a mim e, ao pegarmos a peça

Richard III, analisá-la, abordá-la por ângulos diferentes, vestir o figurino, representar cenas, podermos comunicar nossa paixão por ela, a compreensão a que chegamos e, ao fazer isso, comunicar um Shakespeare que é como nos sentimos e pensamos atualmente. Este é o trabalho que vamos oferecer a vocês.⁹³

A maneira coloquial como é dito o texto revela como se deu a criação do filme, o respeito em relação à obra shakespeariana e uma compreensão da mesma que se aprofunda durante a filmagem. Pacino considera e aborda Shakespeare como um autor que se mantém atual. Reconhece que *Richard III* é uma peça difícil, que “ninguém a conhece”, pergunta a Kimball se ele consegue seguir a trama, começa a explicar a cena I, 3 e se confessa confuso. O título do filme, inclusive, é revelador: surgem na tela as palavras *King Richard*, transformadas em *Looking for Richard*: Em busca de Richard.

O filme prossegue alternando entrevistas com atores e especialistas em Shakespeare, o museu chamado The Cloisters, em Nova Iorque, é escolhido como cenário por sua ambientação medieval. A cena do solilóquio inicial é ensaiada por Pacino, primeiro sem caracterização, depois com os trajes de Richard quando menciona suas deformidades. Apenas o lado esquerdo do seu rosto é iluminado, e surge sua sombra contra a parede quando diz que os cães ladram à sua passagem. Neste aspecto, vemos como a menção às sombras no texto de Shakespeare leva os cineastas, principalmente Olivier, a utilizá-las como recurso para a caracterização sombria de Richard e de seu modo sorrateiro de agir.

5.2.1 – A escolha das cenas

A estrutura de docudrama que é dada ao filme evidentemente não permite uma narrativa linear. Isto obrigou Pacino a escolher as cenas essenciais para a compreensão da história, pelo menos sob seu ponto de vista, uma vez que a preocupação que manifesta é a de mostrar ao público sua paixão por Shakespeare e a sua atualidade. Um dos recursos utilizados pelo diretor e por seu assistente foi dividir o filme em partes, com entretítulos, como no cinema mudo, anunciando os passos seguidos por

⁹³ It has always been a dream of mine to communicate how I feel about Shakespeare to other people (sic). So I asked my friend Frederic Kimball who's an actor and writer, and also our colleagues Michael Hadge and James Bulleit to join me and, by taking this one play *Richard III*, analyzing it, approaching it from different angles, putting on costumes, playing out scenes we could communicate both our passion for it, our understanding that we've come to and, in doing that, communicate a Shakespeare that is about how we feel and how we think today. Now that's the effort we're gonna give to you.

eles. O primeiro que surge, e confirma o título é: *The question*, transformado em *The quest*: A pergunta – A busca. Nesse momento a discussão ainda é sobre que forma dar ao filme, e Kimball fala sobre cenários, locais para filmagem e diz que é “uma busca”. É quando Pacino diz o texto transcrito em 5.2.

Quando é feita a escolha da locação principal, The Cloisters, Pacino e Kimball discutem a saúde fraca do rei Edward IV, que Kimball representa, apesar de não ser ele o ator que desempenhará o papel. A partir daí, é ensaiado e discutido o solilóquio inicial que Pacino representa, primeiro sem caracterização, buscando o sentido das palavras, e depois caracterizado. Há uma interrupção para discutir se deve dizer G ou C, ao mencionar a profecia que inventou para o rei a respeito de Clarence ser uma ameaça à vida de seus filhos.

Neste ponto, vemos o cuidado com os detalhes, visando à compreensão da história pelo público: G é a inicial do nome George, mas ele é chamado de Clarence, por ser George, Duke of Clarence. Na verdade, Richard também é chamado de Gloucester, por ser Duke of Gloucester. Fica uma sutileza para ser resolvida. G de George ou G de Gloucester? Pacino prefere C, quando diz o texto, o que tiraria qualquer suspeita de seus ombros.

Ao representar o solilóquio, já caracterizado com um traje preto adornado com a flor de lis em branco, um *close-up* revela os dois lados da personalidade de Richard: a metade esquerda do rosto é iluminada, enquanto a direita é escondida pela sombra.



FIGURA 10 – (acima) O rosto de Pacino/Richard III entre sombra e luz.

Além de nos remeter ao uso das sombras nos filmes de Olivier e de Loncraine/McKellen, outro detalhe chama a atenção nessa cena: Richard está usando a coroa, prerrogativa do rei. Como duque de Gloucester, não poderia usá-la. Pode-se interpretar a coroa em sua cabeça como a certeza de que ela será sua, de que seu objetivo será alcançado.

Os outros entretítulos que surgem ao longo do filme são:

- *Casting de actors* (a escolha dos atores)
- *Margaret*
- *Getting in deeper* (aprofundando a busca)
- *Lady Anne*
- *The Murderers* (os assassinos)
- *Now to take the crown* (investida para tomar a coroa)
- *Buckingham*
- *Hastings*
- *The council meeting* (a reunião do conselho)
- *Richard is King* (Richard se torna rei)
- *The last act* (o último ato)
- *Richmond*
- *The Battle* (a batalha)

Esses entretítulos revelam o plano da obra, as treze cenas que resumirão a história de Richard III. A escolha dos atores também é fundamental para o sucesso de um filme, seja pelo *physique du rôle*, seja pela qualidade de seu trabalho ou ambos. Até nesse aspecto Pacino e Kimball inovam: convidam diversos atores e decidem iniciar uma leitura da peça para que atores e personagens se encontrem. Em geral, os atores são escolhidos e convidados previamente.

A cada nova etapa do filme, Pacino explica o seu contexto. Como Olivier, encena a aparição da rainha Margaret, porém com cortes estratégicos, já que se trata de cena muito longa. Vemos também que, nessa escolha de cenas, o produtor e diretor buscou as partes essenciais da peça e os personagens mais relevantes, já que são muito numerosos. Evitou muitos figurantes nas cenas do palácio, contando com pessoas nas ruas, com os atores shakespearianos consultados e alunos reunidos em um pequeno teatro. Até na cena da batalha de Bosworth, dispensa a multidão de soldados.

Resta um comentário a ser feito sobre a escolha das cenas. É ela que constitui o cerne da “aula de leitura e tradução” que Al Pacino nos dá com seu filme. É

aí que se evidencia todo o trabalho de buscar o que o texto tem a nos dizer, como o diz e como dizer o mesmo em outra língua ou em outra mídia. Ler e traduzir é o que fazemos o tempo todo, em relação a pessoas, fatos ou obras de arte. A diferença entre as mídias peça teatral e filme conduz o cineasta, naturalmente, a uma adaptação/tradução, que depende de uma leitura extremamente cuidadosa.

5.3 – Os aspectos qualificadores

5.3.1 – O aspecto qualificador contextual

Como *Looking for Richard* foi lançado em 1996, apenas um ano após o filme de Loncraine/McKellen, o aspecto qualificador contextual deveria ser o mesmo para ambos. Entretanto, no caso de *Richard III*, de Loncraine/McKellen, percebemos que a escolha da peça a ser adaptada e de sua ambientação na década de 1930, aponta para o contexto sócio político da década de 1990 na Europa no século XX. Já *Looking for Richard*, filmado na mesma década, porém nos Estados Unidos da América, tem uma motivação diferente: o desejo de mostrar que os norte-americanos são capazes de encenar uma peça de William Shakespeare. Foi incutida nos ex colonos da Inglaterra, “sem tradição cultural”, a ideia de que não sabem representar Shakespeare, como se até seu sotaque fosse um entrave. Além disso, Pacino declara abertamente sua paixão pelo autor e a compreensão de que ele é atual. Busca, portanto, mostrar tudo isso ao público norte americano e desfazer seu complexo de inferioridade em relação aos britânicos. E há outra busca: mostrar aos jovens que o inglês da época de Shakespeare não é incompreensível e tentar acabar com um preconceito em relação a ele.

Decorre disso tudo a consulta aos “verdadeiros” atores shakespearianos a respeito do pentâmetro jâmbico e de como dizer um texto escrito dentro desse ritmo. Vanessa Redgrave é quem melhor o explica: o ritmo é o do coração, dos sentimentos. Quando se descobre isso, o caminho está aberto para uma boa atuação.

Assim, vemos os atores dizer o texto com naturalidade, como diriam o de qualquer outro autor, inclusive se divertindo com as cenas. É importante que Al Pacino tenha trazido esse tema para o grande público do cinema e, ao mesmo tempo, se misturando a ele nas ruas, como um “vendedor ambulante de Shakespeare”. É assim que fala, brincando, com dois meninos, que obviamente não conhecem o autor e passeiam

pela rua com os pais. Em outras palavras, o aspecto qualificador contextual de *Looking for Richard* é a tentativa de desmitificar a obra de William Shakespeare e torná-la acessível a um público resistente a ela.

5.3.2 – O aspecto qualificador operacional

Em 5.1 são citadas as palavras de Al Pacino a respeito de sua intenção em relação ao filme. É inegável que essa intenção determina como ele é conduzido. Não se pretende modernizar a obra de Shakespeare, e sim mostrar que ela é atual, ainda que escrita há 400 anos. Justifica-se, portanto, manter a ambientação e os trajes medievais, alternando-os com trajes de hoje, com leituras da peça, com entrevistas nas ruas e entrevistas com autoridades em Shakespeare.

A trilha sonora composta por Howard Shore, que também rege a Orquestra Filarmônica de Londres em sua execução, tem o tom sombrio da Idade Média e é responsável por envolver o público na trama e fazê-lo perceber sua dramaticidade. Segundo Royal S. Brown, que assina a apresentação do CD com a trilha sonora *Suite for Richard*, a partitura realiza, na música, o que *Looking for Richard* realiza no filme e faz o ouvinte e espectador se envolver com a paixão de não parar de buscar ou de ouvir.

As cenas listadas em 5.2.1 refletem uma preocupação com os personagens, que na verdade conduzem a história. A atriz para representar Lady Anne é escolhida de maneira especial. Pacino manifesta a Kimball que quer uma atriz jovem para o papel, contrariando a tendência da escolha de atrizes com mais experiência para representar personagens shakespearianas. Pacino quer uma atriz com o aspecto suficientemente jovem para cair na armadilha de Richard. Kimball argumenta sobre a capacidade de projetar a voz, mas o argumento é rebatido por Pacino e por outro ator. No cinema, com um microfone escondido na roupa, é possível falar baixo e obter o efeito desejado. Winona Ryder é a atriz escolhida para representar a jovem viúva que, desta vez, acompanha o enterro do sogro e é conquistada por Richard, que matara seu marido.

Esta cena, bem como a do conselho e, antes delas, o solilóquio inicial, parecem ser as únicas em que a vilania de Richard é enfatizada ou até mesmo mostrada. Ao intercalar a cena da sedução propriamente dita, em que Pacino e Ryder estão caracterizados, e o esquife de Henry VI está presente, com o ator sem caracterização dizendo quais são as intenções de Richard, o vilão é revelado. Ao dizer “Ha!” depois

que a conquistou, está vestido com as próprias roupas e faz o que faria qualquer homem mal intencionado em qualquer época: comemora seu feito.

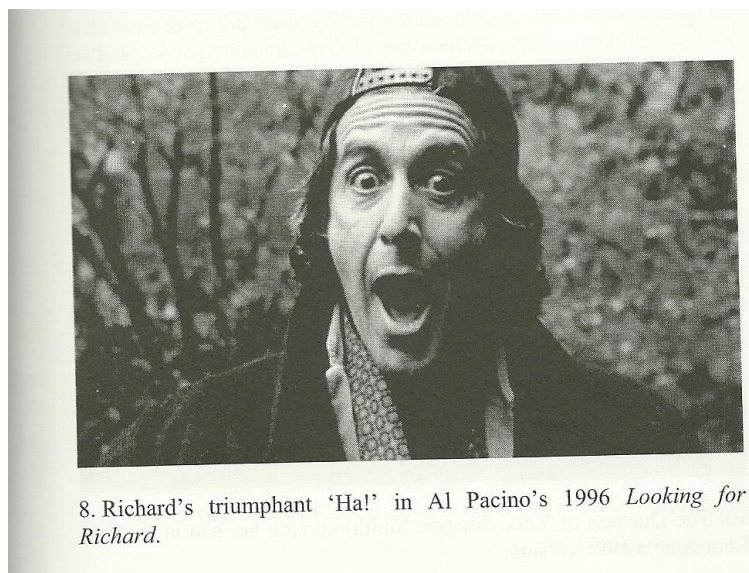


FIGURA 11 – Richard depois de conquistar Lady Anne

5.3.2.1 – Quem é Richard no filme?

Sébastien Lefait (2005, p. 42) afirma que o objeto da busca de Pacino pode ser Richard, o personagem da peça, não o Richard histórico, e faz as seguintes perguntas: “quem é Richard na peça? É a encarnação do mal absoluto? Ele representa o maquiavelismo dos monarcas? Ou ele incorpora o poder generalizado de manipulação, ilusão e falsidade?”⁹⁴ Lefait termina por responder que Pacino busca, como ator, uma *interpretação* de Richard (ênfase do autor), tanto no sentido literário quanto no sentido teatral da palavra.

É por este motivo que considero o filme uma aula de leitura e tradução. Essa busca se dá através da leitura atenta do texto, e não só para compreender Richard, mas as circunstâncias em que ocorre sua história, o contexto, e como ele interage com os outros personagens. O trabalho do ator e o do tradutor são surpreendentemente semelhantes.

⁹⁴ Who is Richard in the play? Is he the incarnation of absolute evil? Does he represent the Machiavellianism of monarchs? Or does he embody the overall power of manipulation, illusion and deceit?

As entrevistas com os atores shakespearianos acabam por mostrar que a peça *Richard III* é difícil de compreender se considerada isoladamente. É preciso conhecer os fatos históricos anteriores a ela, já que se trata de uma das peças históricas. Em *Looking for Richard*, o rei não é exatamente um vilão. É apenas um rei de seu tempo. Seus atos de maldade são bem atenuados principalmente porque as cenas da peça são intercaladas com as cenas de documentário. A história em si perde importância para o trabalho de mostrar ao público que atores norte-americanos podem interpretar Shakespeare com qualidade, que apropriar-se de sua obra demanda estudo e esforço, que Shakespeare não é propriedade dos britânicos.

5.3.2.2 – A batalha

Em contraste com os outros filmes analisados, a cena da batalha é de uma simplicidade quase inesperada. Digo “quase”, porque o filme não tem as características de uma grande produção, como os de Olivier e de Loncraine/McKellen. Não há legiões de soldados. Os fantasmas perturbam Richard durante o sono e ele, ao acordar, reconhece o mal que fez.

A ideia do sangue derramado na batalha é transmitida através de um filtro vermelho usado durante parte da cena. Richard faz seu discurso aos soldados em traje contemporâneo, como em outras cenas, e só ele aparece em sua fúria. Richmond é mostrado sozinho, em oração. Durante a batalha, Richard perde seu cavalo e, enquanto vaga pelo campo, é atingido pelas costas por uma flecha. Ao se virar, é atingido novamente por Richmond que se aproxima. Richard ainda se defende com a espada, mesmo de joelhos. Richmond o empurra com o pé e crava a espada no abdômen.

A batalha de Bosworth não marca o final do filme. Pacino ainda ensaia sua morte nos braços de Kimball, a figura de Shakespeare aparece reprovando o que vê. Há um retorno à cena inicial, discutida em 5.1 e 5.1.1. Novamente a imagem da quadra de basquete, o menino e Pacino surgem ao som da mesma fala de Prospero. Terminou a aventura de buscar Richard, terminou o trabalho feito com paixão e esforço, também temperado com muito bom humor. Não é o vilão que Pacino procurou, mas o caminho para interpretar *Richard III*, como um tributo ao autor da peça. Foi nela que se baseou para criar o personagem corcunda, manco e com um braço atrofiado. As deformidades, como nos filmes de Olivier e de Loncraine/McKellen, também se encontram do lado esquerdo. Afinal, ele é “feito pela metade”.

A última cena complementa a da quadra de basquete. Pacino, Kimball, Bulleit e Hadge são vistos pelas costas andando pelos jardins do Cloisters. O trabalho terminou.

Apesar de poucas cenas da peça serem encenadas, o filme de Pacino é, entre os três aqui analisados, aquele que mais revela sobre o curto reinado de Richard, que também não é colocado como vítima, como exceção. Ele não é exposto ao julgamento do público pelos atos que praticou. O que os espectadores levam consigo para casa é uma impressão de Richard, mas também do ator e diretor que lhes ofereceu um grande espetáculo.

CODA

Perfect Timing: Richard III Volta à Cena

O acaso é intrigante: muda o curso de uma ou de muitas vidas, ativa a criatividade, provoca reflexões ou tudo isto ao mesmo tempo. É um fato que, de repente, precisa ser absorvido e integrado ao nosso mundo. O que dizer do resultado das pesquisas arqueológicas que chegaram aos restos mortais de Richard III? Para os pesquisadores da Universidade de Leicester, não foi acaso, mas sucesso, fazer escavações em um estacionamento e encontrar, nas ruínas do priorado de Greyfriars, um esqueleto que os exames científicos confirmaram ser o de Richard III. O que pode resultar da descoberta, é uma reavaliação há muito tempo desejada pela *The Richard III Society* e por estudiosos que acreditam na vilificação do rei durante o tempo em que reinaram os Tudor, e que procuram rever sua imagem. Para mim, que há quatro anos me debruço sobre a caracterização da vilania do monarca inglês por William Shakespeare em sua peça *Richard III*, escrita em 1591-1592, nos filmes de Laurence Olivier (1955), de Richard Loncraine (1995) e de Al Pacino (1996), incluindo o Retrato de Laurence Olivier no Papel de Richard III (*Portrait of Laurence Olivier in the Role of Richard III*) pintado por Salvador Dali em 1955, um feliz acaso.

Essa caracterização não pode ser mudada. As obras estão concluídas. A de Shakespeare, pertence ao século XVI e teve como fonte as crônicas históricas existentes em sua época. As outras três, pertencem ao século XX e foram inspiradas na peça de Shakespeare. Fazem parte de uma cadeia criativa infinita, em que uma obra gera outra(s) e que, agora, adquire novos elementos geradores. No entanto, os achados científicos trazem nova luz para meu estudo. Podem confirmar determinados aspectos, desmentir outros e, talvez, trazer revelações sobre o processo de criação do autor inglês.

Em 24 de setembro de 2012, o caderno internacional do jornal *The New York Times* noticiou a descoberta arqueológica de um esqueleto em Leicester, Inglaterra, que poderia ser o de Richard III, sob o título “Descoberta de Esqueleto Faz Richard III Voltar à Batalha.”⁹⁵ A fonte citada é o *Leicester Journal* e o autor da matéria é John F. Burns. O repórter se refere à descoberta arqueológica com cuidado e respeito,

⁹⁵ Discovery of Skeleton Puts Richard III in Battle Again. (p. A9)

faz referências à história e cita membros da equipe de arqueólogos da Universidade de Leicester, que conduziram as escavações. Mathew Morris, por exemplo, é cauteloso ao comentar que, se o esqueleto for de Richard, poderá revelar a deformidade na coluna, os ferimentos que o levaram à morte e o respeito demonstrado na maneira como foi enterrado, mas nada revelará sobre o homem. Poderá, sim, reacender os debates sobre sua vilania. Já Philippa Langley, roteirista e membro da Richard III Society, que incentivou as escavações, diz que Richard III foi um rei medieval e um homem de seu tempo, mas não um *serial killer* brutal, e que talvez se possa chegar à verdade que se encontra sob as mentiras dos Tudor. São opiniões um pouco divergentes que, menos de um ano depois, podem ser retomadas.

Em 5 de fevereiro de 2013, o mesmo *The New York Times* e o repórter John F. Burns trazem a confirmação de que os exames laboratoriais comprovaram ser de Richard III os restos mortais encontrados próximo às ruínas do Priorado de Greyfriars, em Leicester. A manchete é “Esqueleto Encontrado em Estacionamento na Inglaterra é Aclamado como Richard III.”⁹⁶ O tom cauteloso da notícia de 2012 dá lugar a um tom festivo, e a reportagem faz revelações sobre a morte de Richard: o golpe mortal foi desferido com uma alabarda que fraturou o crânio na região atrás da orelha esquerda; foram identificados mais nove ferimentos, inclusive alguns que parecem punhaladas no rosto, na mandíbula e nas costas, provavelmente desferidos após sua morte. Segundo relatos da época, o corpo de Richard III foi colocado sobre um cavalo e depois exposto a execração. A escavação revelou que o corpo foi enterrado nu, e a posição de suas mãos indicava que deviam estar amarradas. Há, também, sinais de perfuração por estaca na pélvis. Os pés não foram encontrados. Tudo isso prova como o corpo foi desrespeitado e vilipendiado. Isso nos remete ao tratamento dado ao corpo de Tiradentes após o enforcamento: foi esquartejado e exposto em praça pública para o escárnio do povo. Práticas cruéis permaneceram ao longo do tempo e, infelizmente, ainda observamos atos semelhantes em crimes recentes. Não basta a morte, o corpo precisa ser submetido a humilhações.

Porém, a revelação mais esperada era a respeito de sua coluna vertebral e de um dos braços. Richard III é descrito em documentos históricos e na peça de Shakespeare como corcunda e com um braço atrofiado.

⁹⁶ Skeleton in British Parking Lot Hailed as Richard III. (p. A4)



FIGURA 12 – Esqueleto de Richard III, encontrado em Leicester, em setembro de 2012. IEPag72e73_RicardoTerceiro\indd.

A Fig. 11 mostra que a coluna vertebral de Richard III apresenta uma curvatura provocada por escoliose, o que afetava sua postura, deixando o ombro direito mais alto que o esquerdo. Os braços são iguais. Os pés não foram encontrados, e foi

publicada na reportagem do *New York Times* a explicação de que devem ter-se perdido em movimentos de terra. Há, entretanto, outro motivo plausível para a ausência dos pés. Em diversas épocas, cortar os pés do inimigo morto na guerra era um castigo comum. Já que seu corpo foi tão vilipendiado, isso pode ter acontecido com Richard.

Técnicas científicas relativamente recentes permitiram a reconstituição do rosto de Richard III. Surgiu um rosto jovem, com traços que não podem ser considerados desagradáveis, como é dito na peça. Ao se fazer uma comparação entre o rosto reconstituído pela equipe científica e o do retrato da Fig. 4, percebe-se que aquele é muito mais jovem e com aspecto mais saudável.



FIGURA 13- Rosto reconstituído de Richard III

Rei_ricardo_reuters, Veja 13-2-13

Cabem, aqui, algumas considerações. Richard III morreu aos 32 anos de idade, jovem para nós, no século XXI, mas não no século XV. Naquela época, a expectativa de vida de um membro da aristocracia, ao nascer, era de 30 anos. Se vivesse até os 21 anos, a expectativa aumentava em 48 anos, atingindo 69. Richard estaria,

portanto, se aproximando da meia idade. Há relatos, nas crônicas históricas, de que era franzino. Isto se confirmou através de seu esqueleto. Além disso, participara de muitas batalhas. Isto, sem dúvida, há de ter contribuído para um envelhecimento precoce. Por outro lado, o retrato mencionado é de 1510, 25 anos após a morte de Richard em Bosworth Field, quando já se iniciara o processo de demonização de sua figura. Porém, como a reconstituição do rosto é feita a partir do crânio encontrado, é forçoso reconhecer que, se Richard fosse saudável, aos 32 anos poderia ter aquele rosto, como um homem dessa idade nos dias de hoje. Penso que seria possível imaginarmos o rosto de Richard mais jovial do que na pintura e mais envelhecido do que na sua recente reconstituição, mas isto é apenas uma hipótese.

Ao obervarmos as fotografias do crânio, chama atenção o bom estado da arcada dentária. Faltam apenas o incisivo esquerdo e um molar. Não se sabe se foram perdidos durante a batalha ou durante as agressões que o corpo sofreu após a morte de Richard ou dentro de seu precário túmulo, encontrado 500 anos após sua morte. Isto é extraordinário para a época, e indica que o monarca teve uma alimentação rica em proteínas e frutos do mar, própria de sua condição.

Esta Coda não poderia ter deixado de ser escrita. A figura abaixo mostra, mesmo através do humor, que já começamos a olhar de modo diferente para Richard III, personagem histórico e personagem dramático.

. A importância histórica de os arqueólogos terem encontrado os restos mortais de Richard III, com a possibilidade de comprovar, através de exames científicos, que realmente pertencem a ele, precisa ser aqui registrada. Afinal, foi também a partir de crônicas históricas que Shakespeare criou seu personagem.

Os cineastas criaram o vilão Richard a partir da peça. Nenhum deles quis apresentar um personagem diferente, no sentido de lhe atribuir outras características. Nos três filmes estudados, vemos que o texto foi o ponto de partida para a construção do vilão: todos são “feitos pela metade”, com um lado do corpo comprometido; nenhum deles é belo; todos são implacavelmente cruéis.

Muitos estudos serão feitos de agora em diante, e provavelmente surgirá outro Richard histórico. Vilão na peça de Shakespeare e vilão no cinema, Richard

permanecerá. À literatura e à arte é permitido criar. A História será revista. Os restos mortais de Richard III receberão um tratamento digno. Eu leitora, espectadora e estudiosa me permitirei criar e recriar meu próprio Richard e contar com o acaso.

A figura abaixo, com um toque de humor, nos mostra que o olhar para Richard III, personagem histórico e personagem dramático, já começa a mudar.



FIGURA 14 – Sátira ao cartaz de *Looking for Richard* após a comprovação de que o esqueleto encontrado em Leicester é de Richard III.

O cartaz de *Looking for Richard* é transformado em *FINDING Richard*. O rosto de Al Pacino é substituído pelo crânio encontrado em Leicester e a imagem do ator e diretor do filme, sem caracterização, é substituída pela imagem do anúncio oficial de que os exames científicos haviam comprovado que o esqueleto encontrado era, sem sombra de dúvida, de Richard III.

Longa vida ao rei!

REFLEXÕES FINAIS

Concluída a análise dos filmes, empreendida nos capítulos 3, 4 e 5, é hora de refletir sobre o trabalho realizado.

Em primeiro lugar, devo dizer que entrego aqui o resultado de quatro anos de muito estudo e dedicação, com a consciência de que ainda há muito que aprender e de que muitos desdobramentos podem advir destas “Metamorfozes de um Rei”. Este hipertexto passa a ser, agora, um hipotexto, para usar a terminologia de Genette, que poderá dar origem a outros textos ou contribuir para sua escrita. As análises feitas poderão ser ampliadas e aperfeiçoadas, principalmente após a recente descoberta dos restos mortais de Richard III, em Leicester, que já provocaram a revisão de seu aspecto físico conforme descrito nas crônicas históricas e na peça de Shakespeare.

Em segundo lugar, confesso que a peça de Shakespeare e os três filmes confirmaram uma ideia antiga que me acompanha: os escritores e os artistas talvez saibam mais sobre a alma humana do que os psicanalistas. Ou, melhor dizendo, são grandes psicanalistas. Shakespeare, há mais de 400 anos, revelou a mente atormentada de um príncipe ambicioso que, ao lutar pela coroa da Inglaterra, conseguiu-la e perdê-la pouco tempo depois, acabou por se tornar objeto de escárnio e repulsa por parte de todas as gerações que o seguiram, até mesmo além das fronteiras de seu reino. Isso me leva a concluir que, mais atormentados que Richard, deveriam ser aqueles que reinaram após sua morte. Demonizar a figura do rei cujo trono foi usurpado ao ser morto na Batalha de Bosworth aponta para a tentativa de justificar sua morte e o vilipêndio a que seu corpo foi submetido, revelado pelas marcas e fraturas em seu esqueleto. Quanto aos cineastas e atores, cada um interpretou e aprofundou a seu modo a história de Richard, recriando o personagem e trazendo à tona nuances da personalidade do rei como o faria um bom psicanalista.

O objetivo principal deste trabalho foi a investigação da caracterização da vilania de Richard III nos filmes de Laurence Olivier, Loncraine/McKellen e Al Pacino. O modelo de análise escolhido para realizar essa tarefa foi o proposto por Lars Elleström em seu ensaio *The Modalities of Media: A Model for Understanding*

Intermedial Relations, publicado em 2010. Como iniciei meus estudos no Pós-Lit em 2009, foi uma feliz descoberta entre as obras que constavam da bibliografia complementar de um dos cursos do Prof. Claus Clüver. O modelo de Elleström possibilita uma análise muito lúcida de obras intermediárias ao “não isolar as artes como algo etéreo, mas ao vê-las como formas esteticamente desenvolvidas de mídias.”⁹⁷ Ao reconhecer a materialidade das artes, o autor nos instrumentaliza para analisar quaisquer manifestações artísticas quando enfatiza “o **encontro** crítico do material, do perceptual e do social.”⁹⁸ Com isto, que dizer que reconhece a materialidade das mídias e que essa materialidade nos proporciona a percepção crítica das obras, levando em conta o contexto sociocultural em que são produzidas.

O ponto de partida de Elleström para a construção de seu modelo é o que ele denomina “modalidades das mídias”: a modalidade material, a modalidade sensorial, a modalidade espaciotemporal e a modalidade semiótica. Acrescenta a essas modalidades o aspecto qualificador contextual e o aspecto qualificador operacional e nos abre o caminho muito amplo para a análise e compreensão dos fenômenos intermediários.

No caso da caracterização da vilania de Richard III nos filmes baseados no texto dramático de William Shakespeare, vemo-nos diante de mídias bem diferentes, porém com um aspecto importante em comum: a narração de uma história. Como a definição de intermedialidade dada por Elleström é “uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas”⁹⁹, vejamos de que maneira os cineastas construíram essa ponte.

Pode-se considerar que a modalidade material da obra de William Shakespeare é o texto dramático. A do filme são imagens em movimento e sons. Mas o texto dramático é escrito para ser representado, como o é o roteiro de um filme. Este tem sua origem no teatro. Tanto no teatro quanto no cinema, a escolha e o som das palavras têm importância fundamental. Neste aspecto, vemos que o texto shakespeariano é usado de forma quase integral nos três filmes. Como há uma escolha

⁹⁷ [there is a point in] not isolating the arts as something ethereal but rather in seeing them as aesthetically developed forms of media. (p. 11)

⁹⁸ [I will emphasize] the critical *meeting* of the material, the perceptual and the social. (p. 13)

⁹⁹ A bridge between medial differences that is founded on medial similarities. (p. 12)

de cenas, parte do texto é, obviamente, deixada de lado em cada um deles. Essa escolha se dá porque os cineastas não pretendem filmar a peça, mas recriá-la sob a forma de filme, isto é, adaptá-la para outra mídia. Tal adaptação implica escolhas, tendo em vista as diferenças entre as mídias e o intervalo de quatro séculos entre a escrita da peça e suas adaptações para o cinema. No caso de Olivier, ainda há uma interpolação com falas de *Third Part of Henry VI*, do próprio Shakespeare, e da versão de *Richard III* de Colley Cibber. Em *Looking for Richard*, o texto é menos utilizado do que nos filmes de Olivier e de Loncraine/McKellen pelo fato de ser um docudrama e uma declaração de amor a Shakespeare. Cenas filmadas nas ruas e outras que mostram o processo de criação e realização do filme, além de entrevistas com atores shakespearianos, são editadas de forma tal que a narração da história não fica prejudicada. A seleção das cenas, também explicadas ou discutidas, proporciona a compreensão da história de Richard III, além de desfazer o mito de que os norte-americanos não são capazes de encenar as obras de Shakespeare.

Cada diretor optou por uma linha diferente de abordagem da peça ao adaptá-la para o cinema: Olivier trata-a como lenda; Loncraine faz um paralelo com a ascensão de Hitler ao poder; Pacino faz uma busca quase didática para chegar a uma compreensão da obra. Essas opções levaram a modalidades sensoriais compatíveis com a lenda, com o ambiente de guerra e com uma forma híbrida de filme. Os espectadores percebem, através dos sentidos da visão e da audição, que Olivier mergulha na Idade Média, mas transforma os ambientes em locais claros, o que cria uma atmosfera quase de conto de fadas, não fosse pela violência dos diálogos e pela crueldade de Richard. Loncraine e McKellen, com exceção de pouquíssimas cenas, como a do baile que celebra a ascensão de Edward IV ao trono, mantêm um ambiente sombrio e violento de guerra. Pacino oscila entre ambientes sombrios e a claridade e o movimento das ruas.

Como não poderia deixar de ser, a modalidade espaciotemporal complementa as percepções sensoriais. Os filmes são projetados em telas planas, que possuem apenas largura e altura, mas as técnicas cinematográficas criam o espaço virtual, ou seja, a ilusão de profundidade. O tempo também se manifesta sob as formas perceptual – a duração da exibição – e virtual, o tempo de duração da história. Nesse sentido, cada filme apresenta uma especificidade. O filme de Olivier dura 158 minutos, o de Loncraine/McKellen dura 104 minutos, e o de Pacino dura 112 minutos. O

primeiro, com características de superprodução, principalmente na cena da coroação de Edward IV e nas cenas da batalha de Bosworth, é o mais longo em tempo perceptual e também em tempo virtual. Isso ocorre, em parte, porque há cenas com longas falas, características das peças shakespearianas, que são reproduzidas integralmente, como o pesadelo de Clarence na Torre e o de Richard na véspera da batalha. Além disso, a batalha é totalmente recriada, com grande número de figurantes, o que seria impossível sobre um palco. Na peça, é apenas sugerida. O cuidado com os detalhes também torna mais longo o tempo virtual, ainda que não haja uma indicação de quanto tempo se passa entre a primeira cena e a última. O segundo filme é o mais curto em tempo perceptual, e sua agilidade também abrevia o tempo virtual, apesar da inclusão de cenas, como as mortes de Henry VI e de seu filho Edward. O terceiro, em decorrência de seu gênero híbrido, dá a impressão de um tempo perceptual mais longo que seus 112 minutos. A diversidade de cenas parece tornar o filme mais longo, talvez porque exija mais atenção do espectador para acompanhá-las. Quanto ao tempo virtual, poderíamos pensar em uma divisão: a duração da história, que fica indeterminada, e a duração das cenas de documentário, que revelam um longo trabalho realizado por Pacino e seus assistentes e pelo elenco.

Em relação à modalidade semiótica, novamente temos dois lados a considerar. A peça levou os cineastas à criação de significados que deram origem aos filmes. Estes levam seus espectadores a criarem significados, ou seja, interpretar as obras. Vemos que, em relação à modalidade semiótica, Olivier e Loncraine/McKellen sentiram a necessidade de acrescentar, no início de seus filmes, cenas que proporcionassem aos espectadores uma contextualização da história. Olivier inicia seu filme com a coroação de Edward IV. Loncraine e McKellen encenam a morte de Henry VI e de seu filho, o príncipe Edward, perpetrada por Richard, Duque de Gloucester, e a festa que celebra a coroação de Edward IV. O texto dramático se inicia com o solilóquio de Richard, o que pressupõe o conhecimento de fatos anteriores, principalmente porque *Richard III* é a quarta peça de uma tetralogia. Sem uma contextualização, a maioria dos espectadores levaria algum tempo para entender a trama ou talvez não a compreendesse completamente.

Em *Looking for Richard*, na ausência de uma narrativa linear e em consequência da própria estrutura do filme, a contextualização se dá ao longo do

mesmo. Inclusive, há uma cena em que Al Pacino conversa com universitários, em um pequeno auditório, a respeito das primeiras linhas do solilóquio inicial. Tenta fazê-los buscar o seu sentido e recebe como resposta apenas olhares vagos. Em outra cena, em um taxi que se desloca pelas ruas de Nova Iorque, Pacino tenta explicar a Frederic Kimball os fatos que precedem a peça e acaba por se confundir. Com isto, mostra ao público as dificuldades que o texto de Shakespeare coloca para quem vai encená-lo. Entretanto, em um diálogo a respeito de como fazer o filme, ambos comentam que já encenaram a peça e o valor dessa experiência para a realização do filme. Essas cenas ratificam a necessidade de contextualização que Oliver e Loncraine/McKellen sentiram.

No que diz respeito à representação da vilania de Richard III, o foco que escolhi para este estudo, foi necessário buscar apoio em outras áreas. Não bastava descrever a aparência física, os trajes ou as atitudes do personagem. Shakespeare o construiu de maneira profunda e complexa. Desde a confiança inicial que faz ao público, de que está determinado a agir como vilão, até sua manifestação de culpa, remorso e medo após ser atormentado em um pesadelo, antes da batalha final, pelos fantasmas de quem matou ou mandou executar, Richard vai revelando nuances de sua mente perversa. Conquistar a coroa da Inglaterra é o que almeja, mas os meios a que recorre para consegui-la deixam o público perplexo por sua crueldade e violência. Uma corcunda, uma perna manca, um braço atrofiado, gestos furtivos e sorrateiros são apenas traços que têm a finalidade de atrelar o físico deformado à deformidade de caráter do personagem. Corpo e caráter deformados são o resultado de mais de cem anos de difamação a que Richard III, o personagem histórico, foi submetido pelos Tudor. Shakespeare acentuou essas características em sua peça, contemporâneo que fora da Rainha Elizabeth I, pertencente essa casa. Como dramaturgo e ator, conhecia bem a maneira de agradar tanto à soberana quanto ao público.

O personagem vilão Richard III é apresentado como ególatra e como alguém que se julga uma exceção, para utilizar o termo freudiano. Pensa que os fins justificam os meios, é cruel porque sente que a natureza lhe negou um corpo bem proporcionado e belos traços e se alegra com o sofrimento alheio. Manipula e corrompe quem o cerca, além de se vingar quando não é atendido.

Ao criar a ponte entre a peça de Shakespeare e seus filmes, os cineastas criaram três vilões bem diferentes. Olivier criou um vilão medieval, McKellen incorporou “o vilão” do século XX, Hitler, e Pacino criou um vilão sarcástico, que se vangloria das maldades cometidas, como qualquer pessoa mal intencionada. O texto de Shakespeare foi a fonte para essas criações e para muitas outras que já foram feitas e/ou ainda vão surgir. Nos casos aqui estudados, constatamos que os aspectos qualificadores das mídias, como definidos por Elleström, foram decisivos para a caracterização da vilania de Richard III. Como foi explicitado nos capítulos 3, 4 e 5, o aspecto qualificador contextual, isto é, o momento histórico e as circunstâncias socioculturais, determinou a escolha de como a vilania do personagem Richard III deveria ser retratada.

Em 1955, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria, filmar *Richard III* de maneira clássica, no sentido da atuação, do cenário e do figurino, parecia a melhor forma de fazer uma alusão ao falso tempo de paz e de, inclusive, utilizar as novas tecnologias cinematográficas que surgiam, para lutar contra a competição da TV. Já em 1995, 50 anos após o final da Segunda Grande Guerra, inspirar-se em Hitler e ambientar o filme na década de 30 foi extremamente oportuno: lembrar o passado sombrio e ainda fazer alusão a outras guerras localizadas que estavam em curso, além de chamar atenção para os perigos da idolatria a certos líderes políticos foi uma opção magistral sob o ponto de vista ideológico e sob o ponto de vista de mostrar a plasticidade da obra de Shakespeare. Apenas um ano depois, Pacino lançou seu filme como uma forma de desafiar a crença de que os norte-americanos não eram capazes de encenar Shakespeare e de mostrar que o velho autor inglês é atual.

É óbvio que o aspecto qualificador operacional é determinado pelos avanços da tecnologia. Movimentos e tomadas de câmera que observamos no filme de Loncraine/McKellen, por exemplo, seriam impossíveis em 1955. A própria concepção de cinema também mudou ao longo de 40 anos. O ritmo dos filmes, por exemplo, se tornou mais rápido. A diferença na duração do filme de Olivier (158 minutos) comparado ao de Loncraine/McKellen (104 minutos) é de 54 minutos. O filme de Al Pacino (112 minutos) é 46 minutos mais curto que o de Olivier. O desenvolvimento tecnológico que proporciona a inclusão de efeitos especiais, como a cena da transformação do rosto de Richard no focinho de um javali e a de sua queda para a morte no prédio em chamas, são exemplos significativos das mudanças no cinema.

Resta ainda fazer a última reflexão sobre a pintura de Salvador Dalí, incluída neste trabalho como mais um elo da cadeia criativa iniciada pela peça de Shakespeare. O que mais me chama a atenção no quadro é sua atemporalidade. A caracterização do ator como Richard III em trajes medievais não data a obra. Pacino usa um figurino semelhante. Os outros elementos que compõem a pintura, como os cavalos que representam a batalha, são alusões à narrativa. Além disso, a representação que faz das tênues fronteiras entre as artes lhe conferem uma atualidade inegável. Dalí, em uma tela de 73,5 cm x 60 cm, sintetiza o trabalho do ator ao mostrar sua metamorfose em personagem, além de incluir nela parte da narrativa e de suscitar reflexões sobre a vida de Richard III, o rei.

Concluindo, penso que as abordagens diferentes feitas pelos cineastas para a caracterização da vilania de *Richard III*, de William Shakespeare, nos filmes estudados, são influenciadas por circunstâncias colocadas pelos aspectos qualificadores contextuais e pelos aspectos qualificadores operacionais das mídias, como definidos por Lars Elleström.

Ao final da escrita desta tese, volto à sala de cinema em que assisti *Looking for Richard* e sinto novamente o encantamento que o filme causou em mim. Queria estudá-lo, escrever sobre ele. O encantamento vinha da obra de Al Pacino, da reverência com que a peça de Shakespeare foi tratada por ele, mas também de como a abordou de forma atual. Reconheci ali o trabalho do leitor e do tradutor, o que provocou mais reflexões sobre a maneira como o conhecimento está interligado, sobre as fronteiras quase inexistentes entre a literatura e as artes.

Um filme apenas não seria suficiente para uma tese. Ao buscar outros que também fossem adaptações de *Richard III*, assistir repetidas vezes cada um deles, estudar teorias, temi que o encantamento com a obra de Al Pacino se desfizesse. Felizmente, ele aumentou e se expandiu para os outros filmes, para o quadro de Dalí e para tantas outras obras que gostaria de ter incluído aqui.

Também temi “enjoar” de Shakespeare. Impossível. Sua obra é uma fonte inesgotável de inspiração para montagens teatrais, filmes e outras manifestações artísticas. Vem-me à lembrança a canção de Jobim: “como um brilhante que partindo a

luz explode em sete cores, revelando então os sete mil amores que eu guardei somente pra te dar”... As obras aqui estudadas são como este brilhante.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. 221p.

BAUMEISTER, Roy F. *Evil – Inside human violence and cruelty*. New York: Holt Paperbacks. 2001. 431p.

BERGAN, Ronald. *...ismos para entender o cinema*. São Paulo: Globo. 2010. 159p.

CÁMARA ARENAS, Enrique. Villains in our mind: A psychological approach to literary and filmic villainy. In: FAHRAEUS, Anna, ÇAMOGLU, Dikmen İakali (Eds.) *Villains and villainy: embodiments of evil in literature, popular culture and media*. Rodopi: Amsterdam. 2011. p. 3-27.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Disponível em: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/calvino.html>. Acesso em: 14 Mai.2012.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes. 1967. p. 21-38.

CLÁSSICO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986. 1838 p.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. Inter textus / inter artes / inter media. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*, nº 14. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas, Gerais, 2007. p. 11-41.

_____. Intermidialidade. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em artes*. V.1, nº 2. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. p. 8-23.

COELHO, Teixeira. *Olhar e ser visto na Casa Fiat de Cultura: a figura humana da renascença ao contemporâneo*. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2011. 95 p. Catálogo de exposição.

CORRIGAN, Timothy (Ed.). *Film and Literature: An introduction and reader*, 2nd edition. London: Routledge, 2012.

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 219 p.

_____. *Richard III: the films of Olivier and Loncraine/McKellen*. In: *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. p. 209-228.

DE ORNELLAS, Kevin. 'Thou elvish-marked, abortive, rooting hog': images of the boar in filmed *Richard III*s. In: In: HATCHUEL, Sarah e VIENNE-GUERRIN, Nathalie. Eds. *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. p. 139-160.

DILLON, Janette. *Shakespeare and the staging of English history*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 150p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. 190p.

_____. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99p.

ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, Lars. (Ed). *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-50.

FAHRAEUS, Anna, ÇAMOGLU, Dikmen Iakali (Eds.) *Villains and villainy: embodiments of evil in literature, popular culture and media*. Rodopi: Amsterdam. 2011. 213p.

FREEDMAN, Barbara. Critical junctures in Shakespeare screen history: the case of *Richard III*. In: JACKSON, Russell (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 47-71.

FORSYTH, Neil. The language of evil: Popular versus 'higher' culture. In: BILLIAS, Nancy, CURRY, Agnes B. (Eds.). *Framing evil: Portraits of Terror and the imagination*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 2008. p. 65-70.

GALE, Mathew. (Ed.). *Dalí & film*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. 237 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman & Claud Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press. 1997. 490p.

HATCHUEL, Sarah e VIENNE-GUERRIN, Nathalie. Eds. *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. 333p.

HATTAWAY, Michael. Images of Englishness: *Richard III* on film. In: *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. p. 179-192.

HENDERSON, Diana E. *A concise companion to Shakespeare on screen*. Malden: Blackwell Publishing, 2006. 264p.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006. 232 p.

JACKSON, Russell. Ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Seg. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (349 p.)

KING, Elliott H. Crazy movies that disappear. In: GALE, Mathew. (Ed.). *Dalí & film*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. 237 p.

LEFAIT, Sébastien. The hybridization of film form in *Looking for Richard*. In: HATCHUEL, Sarah e VIENNE-GUERRIN, Nathalie. Eds. *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. p. 41-64).

LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the wind to The passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007. 354 p.

NORWICH, John Julius. *Shakespeare's Kings - The great plays and the history of England in the Middle Ages:1337-1485*. New York: Simon and Schuster, 1999. 401 p.

NORDEN, Martin. Villainy, disability, and the moving image: A psychoanalytic perspective. In: BILLIAS, Nancy, CURRY, Agnes B. (Eds.). *Framing evil: Portraits of Terror and the imagination*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 2008. p. 85-91.

OLSON, Greta. *Richard III's animalistic criminal body*. *Philological Quarterly*, June 22, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. In: *Intermedialités*, nº 6 Automne 2005, p. 43-64.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim .(no prelo)

ROSS, Charles. *Richard III*. New Haven: Yale University Press, 1999. 265p.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006. 184p.

SHAKESPEARE, William. *Richard III. The annotated Shakespeare*. New Haven: Yale University Press, 2008.

_____. Third part of King Henry VI. In: *The complete works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1970. p. 531-560.

_____. *Richard III*. New Haven: Yale University Press, 2008. 211 p.

_____. *Macbeth*. Disponível em <http://www.william-shakespeare.info/script-text-macbeth.htm>

_____. *Ricardo III, Henrique V*. Trad. de Ricardo III por Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Trad. de Henrique V por Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHUKLA, Anita. From evil to evil: Revisiting Ravana as a tool for community building. In: FAHRAEUS, Anna, ÇAMOGLU, Dikmen Iakali (Eds.) *Villains and villainy:embodiments os evil in literature, popular culture and media*. Rodopi: Amsterdam, 2011. p. 175-191.

TODOLÍ, Vicente. Prefácio. In: GALE, Mathew. (Ed.). *Dalí & film*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. 237 p.

FILMES

RICARDO III, UM ENSAIO. Direção Al Pacino. Fox Searchlight Picture, 2004. 1 DVD (112 min.), widescreen, cor.

RICHARD III. Direção: Laurence Olivier. London: Janus Films, 2009. 1 DVD (158 min.), widescreen, color.

RICHARD III. Direção Richard Loncraine. Santa Monica: MGM, 1995. 1 DVD (104 min.), widescreen, color.

IMAGENS

FIGURA 1. Capa do DVD *Richard III*, 1955. Dirigido por Laurence Olivier. Janus Films, Essential Art House, 2009.

FIGURA 2 – Portrait of Laurence Olivier in the role of Richard III, óleo sobre tela (73,5cm x 63cm. 1955, Salvador Dalí. Disponível em: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/dali_painting_and_film/dali_moma_0708_21.htm

FIGURA 3 – Laurence Olivier posa para Salvador Dalí. Disponível em: <http://www.criterion.com/current/posts/2751-behind-the-scenes-of-richard-iii>

FIGURA 4 – Retrato de Richard III, c. 1510, óleo sobre madeira (40cm x 28 cm), autor desconhecido. Disponível em: http://www.google.com.br/images?hl=ptBR&q=portrait+of+richard+iii&rlz=1W1GFR_E_pt-BR&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=JPpNTMrEFI-auAegxsnADQ&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=1&ved=0CC8QsAQwAA

FIGURA 5 – Capa do DVD *Richard III*. 1995. Dirigido por Richard Loncraine. MGM,1995.

FIGURA 6 – Richard acena para o povo após sua coroação. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?q=Richard+III+photos+Ian+McKellen&tbm=isch&tb>

[o=u&source=univ&sa=X&ei=IkuNUYbSK6rC4APonoGwBQ&ved=0CC8QsAQ&biw=1366&bih=630#imgrc=](http://www.google.com.br/search?q=Richard+III+photos+Ian+McKellen&tbm=isch&to=u&source=univ&sa=X&ei=IkuNUYbSK6rC4APonoGwBQ&ved=0CC8QsAQ&biw=1366&bih=630#imgrc=)

FIGURA 7 – Richard como javali no sonho de Stanley. In: DE ORNELLAS, Kevin. ‘Thou elvish-marked, abortive, rooting hog’: images of the boar in filmed *Richard III*s. In: HATCHUEL, Sarah e VIENNE-GUERRIN, Nathalie. Eds. *Shakespeare on screen: Richard III*. Rouen: Université de Rouen, 2005. p. 158.

FIGURA 8 – Solilóquio inicial com banda W.S. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?q=Richard+III+photos+Ian+McKellen&tbm=isch&to=u&source=univ&sa=X&ei=IkuNUYbSK6rC4APonoGwBQ&ved=0CC8QsAQ&biw=1366&bih=630#imgrc=>

FIGURA 9 – Capa do DVD *Looking for Richard*. 1996. Dirigido por Al Pacino. Fox/Searchlight. 1996.

FIGURA 10 – O rosto de Pacino/Richard III entre sombra e luz.

Disponível em:

<http://cinemagreats.tumblr.com/post/19112642531/looking-for-richard-1996-directed-by-al-pacino>

FIGURA 11 – Richard depois de conquistar Lady Anne.

Disponível em:

<http://grazidn.tumblr.com/post/23242915980>

FIGURA 12 – Esqueleto de Richard III, encontrado em Leicester, em setembro de 2012.

Disponível em:

http://www.istoe.com.br/reportagens/274110_O+RENASCIMENTO+DE+RICARDO+III

FIGURA 13 – Rosto reconstituído de Richard III. rei_ricardo_reuters, Veja 13-2-13

FIGURA 14 – Finding Richard

Disponível em:

<http://lessthansix.tumblr.com/post/42276731231>

APÊNDICE

Sinopse das Cenas da Peça *Richard III* de William Shakespeare

Ato I

Cena 1 – Solilóquio de Richard, Duke of Gloucester, que fala sobre o fim da guerra e da alegria trazida pela paz. Critica o rei que passou a se dedicar aos prazeres do amor. Descreve-se como “deformado”, “enviado ao mundo antes do tempo e pela metade” e que se dedicará a ser um vilão já que não foi feito para o amor. Anuncia que já iniciou intrigas entre o rei e Clarence, que surge escoltado a caminho da Torre, de onde Hastings, Lord Chamberlain, é libertado.

Cena 2 – Richard corteja Lady Anne que acompanha o caixão de Henry VI, seu sogro. A princípio Anne o rejeita e insulta, porque matou seu marido durante a guerra e seu sogro posteriormente, mas é vencida pelos argumentos falsos de Richard. Este afirma, depois, que ela será sua, “mas não por muito tempo”.

Cena 3 – A rainha Elizabeth¹⁰⁰ manifesta a Lord Rivers, seu irmão, e a Lord Grey, seu filho do casamento anterior, sua preocupação com as consequências da possível morte do rei, que se encontra doente. O herdeiro do trono é muito jovem e ficaria sob a tutela de Richard. Este entra acompanhado de Hastings e Dorset, também filho da rainha de seu casamento anterior, e a acusa de fazer intrigas contra ele junto ao rei. Segue-se uma discussão observada por Margaret, viúva de Henry VI, que finalmente revela sua presença e amaldiçoa cada um dos presentes. Catesby avisa que o rei chama a todos.

Cena 4 – Clarence descreve a Brakenbury, o guardião da torre um terrível pesadelo no qual se afogava e assume a culpa do mal que fez a outros. Enquanto dorme novamente, chegam os assassinos enviados por Richard que o apunhalam e afogam em um barril de vinho Madeira.

Ato II

¹⁰⁰ Elizabeth Woodville, viúva de John Grey, que se casou com o rei Edward IV.

- Cena 1 – O rei, muito abatido pela doença, pede que todos se reconciliem. A rainha pede que ele perdoe Clarence, mas Richard entra e pergunta “quem não sabe que ele está morto”. O rei protesta que reverteu a sentença de morte, mas Richard diz que a primeira ordem chegou à Torre. O rei lamenta que ninguém implorou pela vida de Clarence, seu irmão, que lutou ao seu lado na guerra e lhe foi leal.
- Cena 2 – Os filhos de Clarence questionam a avó, a Duquesa de York, sobre a morte do pai. Ela percebe a falsidade de Richard através do relato dos netos. A rainha, desolada, anuncia a morte do rei Edward IV. Rivers e Dorset a aconselham a mandar buscar o príncipe herdeiro, Edward, para que seja coroado rei. Richard começa a planejar, com Buckingham, como afastar os parentes da rainha.
- Cena 3 – Três homens do povo comentam os acontecimentos na corte. Um deles é otimista, mas os outros dois se mostram preocupados porque uma criança se tornará rei e temem as desavenças entre Richard e os parentes da rainha.
- Cena 4 – O arcebispo, a rainha e seu filho mais novo e a duquesa de York, mãe de Richard, esperam a chegada do príncipe. Um mensageiro traz a notícia de que Rivers, Grey e Vaughan foram presos a mando de Richard e Buckingham. A rainha percebe que Richard iniciou a ruína de sua família. O arcebispo lhe entrega o selo real e a leva, juntamente com a duquesa e o jovem príncipe, para a clausura.

Ato III

- Cena 1 – O príncipe Edward chega a Londres e pergunta por que os tios do lado materno, a mãe e o irmão não foram recebê-lo. Buckingham intervém mandando buscar o menino. Edward conversa com Richard e suas palavras revelam que é maduro para a idade que tem e que não se convence com o que ele lhe diz. Pergunta onde ficará até sua coroação e o tio sugere a Torre. Quando os irmãos são conduzidos para lá, Richard, Buckingham e Catesby planejam a tomada do trono. Hastings será testado quanto ao seu apoio. Richard promete o Condado de Hereford a Buckingham assim que for coroado rei.

- Cena 2 – Hastings é acordado de madrugada por um mensageiro de Stanley e diz que este sonhou com um javali (o emblema de Richard) que lhe levantou o capacete. Stanley está preocupado com o fato de Richard realizar dois conselhos e manda chamar Hastings para fugir para o norte. Hastings não manifesta preocupação com isso. Stanley comenta que a crise no reino só acabará quando Richard for rei. Hastings diz que não ajudará Richard a chegar ao trono. Em seguida, vai com Buckingham para o conselho.
- Cena 3 – Rivers, Grey e Vaughan são levados para a execução. Lembram-se das maldições de Margaret, e Rivers comenta que ela também amaldiçoou Richard e Buckingham.
- Cena 4 – O conselho se reúne. Hastings anuncia que devem decidir sobre a data da coroação de Edward. O bispo sugere o dia seguinte. Buckingham pergunta se alguém sabe qual é a vontade de Richard. O bispo responde que o próprio Buckingham deveria saber, mas este é evasivo e diz que Hastings talvez saiba. Este nega, mas se oferece para falar por Richard, que chega. Buckingham insinua que Hastings aspira ao poder. Richard pede que o bispo mande buscar morangos e confia a Buckingham que Hastings não o apoiará. Os dois se ausentam. Richard retorna e diz, furioso, que conspiram contra sua vida com feitiçarias. Hastings diz que quem o faz merece a morte. Richard mostra o braço seco e diz que Elizabeth lançou feitiço sobre ele juntamente com Shore, a amante do rei. Acusa Hastings de traição e determina sua morte.
- Cena 5 – Nas proximidades da Torre, Richard e Buckingham fingem preocupação com os acontecimentos. Chega Catesby com o Prefeito de Londres. Entram Ratcliffe e Lovell com a cabeça de Hastings, que é acusado de conspirar contra Richard, juntamente com Shore. Richard manda Buckingham espalhar entre o povo que os filhos do rei são ilegítimos e começa a planejar um modo de eliminar os filhos de Clarence.
- Cena 6 – Surge um escrivão com um documento que acusa Hastings, e comenta que cinco horas antes ele estava vivo e livre. Manifesta sua opinião de que a execução de Hastings foi obra de Richard.
- Cena 7 – Buckingham relata a Richard que não conseguiu convencer o povo a aclamá-lo rei. Aconselha-o a pegar um livro de orações e aparecer entre dois clérigos.

Chega o prefeito. Catesby diz que Richard se recusa a ouvi-los porque está meditando e que talvez não aceite a coroa. Richard surge entre os clérigos e finge estar em oração. Buckingham lhe pede que os ouça e que aceite a coroa. O prefeito faz o mesmo. Richard aceita a pesada tarefa de ser rei.

Ato IV

Cena 1 – Elizabeth, Dorset e a duquesa de York encontram Anne, que já se tornou esposa de Richard. Vão juntas à Torre visitar os príncipes, mas o guardião não permite sua entrada, por ordem de Richard. Elizabeth reclama seus direitos de mãe, e Anne a apoia, mas não conseguem entrar. Stanley traz a notícia de que Richard está para ser coroado rei. Anne lamenta tornar-se rainha. Elizabeth diz a seu filho Dorset que vá para junto de Richmond, o herdeiro da casa de Lancaster, na França. A duquesa amaldiçoa o próprio útero por ter gerado Richard. Stanley insiste que Anne o acompanhe e ela se diz arrependida de ter acreditado nas palavras de Richard.

Cena 2 – Richard chega ao trono com a ajuda de Buckingham. O novo rei diz que não se sente seguro com o príncipe Edward vivo e pede a Buckingham que o mate, bem como seu irmão. Buckingham pede uma pausa para pensar e Richard se aborrece com isso. Chama seu pajem e pergunta se conhece alguém que mataria em troca de ouro. O pajem sugere Tyrrell. Richard manda chamá-lo. Stanley chega com a notícia de que Dorset foi se juntar a Richmond. Richard manda Catesby espalhar o boato de que Anne está doente e talvez morra. Planeja se casar com a filha de Elizabeth para se fortalecer no trono. Buckingham reclama o condado de Hereford que lhe fora prometido e Richard o ignora. Buckingham foge para Gales.

Cena 3 – Tyrrell anuncia que os príncipes estão mortos e sente remorso. Os homens contratados para matá-los choraram ao comunicar seu ato. Richard pergunta se Tyrrell os viu mortos e enterrados. O filho de Clarence se encontra preso, sua filha prometida em casamento a um homem insignificante, e Anne está morta. Richard começa a se preparar para a guerra contra Richmond.

Cena 4 – Margaret ouve a duquesa de York e Elizabeth lamentando a morte dos jovens príncipes e lhes diz que suas maldições se cumpriram. Elizabeth pede que ela

lhe ensine a amaldiçoar. Margaret diz que ela deve comparar a felicidade que morreu e a tristeza que vive ao seu sofrimento. Richard surge e é acusado de ter matado os príncipes e Clarence. A duquesa o amaldiçoa, desejando que morra humilhado na guerra. Richard diz a Elizabeth que pretende se casar com sua filha e é rechaçado. Ratcliffe e Catesby avisam que Richmond se aproxima da costa e vai se juntar ao exército que Buckingham reuniu. Stanley confirma que Richmond pretende reclamar a coroa. Richard questiona a lealdade de Stanley e ameaça matar seu filho em caso de traição. Chegam mais notícias, inclusive a de que Buckingham foi feito prisioneiro. Richmond segue para Salisbury para guerrear.

Cena 5 – Stanley manda avisar Richmond que o apoia, mas explica que o filho se encontra refém de Richard. Avisa, também, que Elizabeth consentiu que ele se case com sua filha.

Ato V

Cena 1 – Buckingham pede para falar com Richard, que se recusa a atendê-lo. Lembra-se, então, das maldições de Margaret e sabe que vai ser executado.

Cena 2 – O exército de Richmond marcha para enfrentar o “assassino”.

Cena 3 – Richard ordena que seus homens montem o acampamento em Bosworth e manda mensagem para que Stanley esteja lá com seus guerreiros antes do nascer do sol, ou seu filho morrerá. Dá ordens para que seu cavalo esteja selado pela manhã. Os fantasmas das vítimas de Richard lhe aparecem em sonho e o condenam dizendo “desespera e morre”. Richard fraqueja ao acordar. Porém, fala à tropa encorajando os soldados para a batalha. Catesby avisa que Richard perdeu seu cavalo e luta a pé. Richard grita que daria seu reino por um cavalo, mas continua a lutar. Enfrenta Richmond, que o mata. Richmond anuncia que “o sangrento cão” está morto e que vai se casar com a princesa Elizabeth, unindo as casas de Lancaster e York.