



**Márcia Paula  
Teixeira Barros**

**A adaptação cinematográfica de *Richard III* de  
William Shakespeare**



**Márcia Paula  
Teixeira Barros**

**A adaptação cinematográfica de *Richard III* de  
William Shakespeare**

**The cinematographic adaptation of William  
Shakespeare's *Richard III***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Anthony David Barker, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

## **o júri**

presidente

Doutor Kenneth David Callahan, Professor Associado da Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Abílio Hernandez Cardoso, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutor Anthony David Barker, Professor Associado da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Agradeço ao Professor Anthony Barker pela orientação científica deste trabalho, pela generosa partilha dos seus conhecimentos e ideias e aproveito para expressar a minha frustração por não ter tido oportunidade de usufruir da sua simpática disponibilidade mais frequentemente.

Agradeço, ainda, ao João, aos meus pais e a todos os amigos que se interessaram pelo “Ricardo”.

## resumo

Esta dissertação pretende discutir a adaptação cinematográfica da peça histórica *Richard III* de William Shakespeare. Dois filmes constituem o objecto de análise exaustiva neste trabalho de modo a aprofundar sobre a influência da *popular culture* na adaptação cinematográfica de Shakespeare. Laurence Olivier realizou e protagonizou *Richard III* em 1955 com o principal intuito de celebrar a sua interpretação de 1944 no Old Vic. A produção teatral de Richard Eyre do National Theatre (1990) foi traduzida para filme por Richard Loncraine em 1995. O realizador trabalhou a contextualização histórica na década de 30 e adoptando as convenções cinematográficas de Hollywood transpôs *Richard III* para o cinema. Como post-scriptum, o “docu-drama type thing” *Looking for Richard* (1996) de Al Pacino ilustra o deslocamento e fragmentação que Shakespeare sofre na *popular culture*.

## **abstract**

This thesis is an attempt to discuss film adaptation of William Shakespeare's *Richard III*. Two films will support my thesis that the popular cinema audience has influenced the translation of the play into the cinematic medium. Sir Laurence Olivier egoistically starred in and directed *Richard III* in 1955 as a result of his intention to celebrate his theatrical achievements at the Old Vic in 1944. Richard Eyre's stage adaptation of the play for the Royal National Theatre (1990) was transferred to film by Richard Loncraine in 1995. Maintaining Eyre's production set in the fascist 30s the director has managed to translate *Richard III* by embracing visually Hollywood cinematic conventions. As a post-script, Al Pacino's "docu-drama type thing" *Looking for Richard* (1996) illustrates how Shakespeare has been displaced within the popular culture fragmentation of Shakespeare.

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introdução</b>  | 1   |
| <b>Capítulo I Shakespeare em filme</b>   | 5   |
| 1.1 Um século de Shakespeare no cinema   | 5   |
| 1.2 A adaptação cinematográfica: do texto dramático ao argumento do filme                          | 9   |
| 1.3 Shakespeare na televisão   | 14  |
| 1.4 Shakespeare em formato híbrido: a videocassete   | 18  |
| 1.5 O advento do DVD e as novas tecnologias multimédia na adaptação cinematográfica de Shakespeare | 21  |
| <br>   |     |
| <b>Capítulo II <i>Richard III</i>, a peça de William Shakespeare</b>                               | 25  |
| 2.1 A problemática da edição do texto  | 25  |
| 2.2 A questão das fontes históricas e o carácter ficcional da <i>history play</i>                  | 27  |
| 2.3 A indefinição de género e a construção da personagem dramática                                 | 30  |
| 2.4 As personagens femininas, a unidade da acção e o <i>star role</i> de Richard                   | 32  |
| <br>   |     |
| <b>Capítulo III <i>Richard III</i> realizado por Laurence Olivier (1955)</b>                       | 41  |
| 3.1 Enquadramento histórico de <i>Richard III</i> (1955) no cinema britânico                       | 41  |
| 3.2 Laurence Olivier actor e realizador de Shakespeare   | 45  |
| 3.3 <i>Richard III</i> (1955): análise descritiva do filme   | 53  |
| 3.4 A iluminação do filme: o uso da sombra enquanto recurso fílmico simbólico                      | 99  |
| 3.5 Caracterização e guarda-roupa do protagonista  | 101 |
| 3.6 Resquícios teatrais em <i>Richard III</i>  | 103 |
| 3.7 Adaptação da peça e simplificação da acção em nome do público                                  | 106 |
| 3.8 <i>Richard III</i> (1955) e outros <i>media</i>  | 111 |
| <br>   |     |
| <b>Capítulo IV <i>Richard III</i> realizado por Richard Loncraine (1995)</b>                       | 119 |
| 4.1 Da produção teatral de Richard Eyre (1990) ao filme realizado por R. Loncraine (1995)          | 119 |
| 4.2. A construção da personagem e a estilização da narrativa                                       | 144 |
| 4.3 <i>Richard III</i> : Loncraine celebra Hollywood   | 157 |
| 4.4 “A horse! A horse! My kingdom for a horse!”  | 168 |
| <br>   |     |
| <b>Conclusão</b>   | 171 |
| <br>   |     |
| <i>Post-Scriptum</i> – <i>Looking for Richard</i> de Al Pacino (1996)                              | 173 |
| <br>   |     |
| <b>Filmografia</b>   | 189 |
| <br>   |     |
| <b>Bibliografia</b>  | 195 |

## Lista de Ilustrações

|   |     |
|---|-----|
| Imagem 1 – <i>Shakespeare in L.A. (The street King, 2002)</i>   | 23  |
| Imagem 2 – A cena de sedução: <i>Lady Anne (Claire Bloom) e Richard (Olivier)</i>                           | 64  |
| Imagem 3 – <i>Richard (Olivier) e Lord Hastings (Alec Clunes)</i>   | 79  |
| Imagem 4 – <i>King Richard III (Olivier) e a relação intimista com a câmara</i>                             | 88  |
| Imagem 5 – <i>A morte de King Richard III</i>   | 97  |
| Imagem 6 – <i>Quadro de Salvador Dali “Laurence Olivier as Richard III”<br/>(óleo em tela 73,7 x 63 cm)</i> | 103 |
| Imagem 7 – <i>A horse! A horse!</i>   | 118 |
| Imagem 8 – <i>A cena de sedução revisitada por Loncraine</i>  | 145 |
| Imagem 9 – <i>A relação narcisista de Richard III (Ian McKellen)</i>  | 148 |
| Imagem 10 – <i>A relação frustrada de Anne e Richard</i>  | 150 |
| Imagem 11 – <i>A “monochrome palette” da morte</i>  | 155 |
| Imagem 12 – <i>Loncraine apresenta a família York</i>   | 158 |
| Imagem 13 – <i>A relação de Richard com a mãe</i>   | 163 |
| Imagem 14 – <i>William Shakespeare e a popular culture (McKellen 1996)</i>                                  | 170 |
| Imagem 15 – <i>Ian McKellen como Richard III (1995)</i>   | 172 |
| Imagem 16 – <i>Laurence Olivier como Richard III (1955)</i>   | 172 |





## Introdução

---

A personagem do maquiavélico Gloucester, protagonista de *Richard III* de William Shakespeare, é interpretada em cada época pelos actores de renome do teatro inglês. A popularidade de que a peça goza está intimamente associada a Richard e à relação que a personagem estabelece com a assistência. Este trabalho referencia duas dessas interpretações históricas, a de Laurence Olivier em 1944 no Old Vic e a de Ian McKellen do National Theatre em 1990, embora o objecto de estudo sejam as adaptações cinematográficas que foram motivadas por essas produções teatrais. O drama Shakespeariano cumpre o papel privilegiado de veículo da descontinuidade ideológica. As sucessivas interpretações de *Richard III* permitem valorizar e recriar o significado da peça. Quanto à adaptação cinematográfica propriamente dita, as potencialidades de renovação dos versos de Shakespeare concretizam-se visualmente. Assim, os textos históricos devem ser encarados sob uma perspectiva cultural e intertextual e analisados na sua relação com outros tipos de registos contemporâneos (adaptações fílmicas, no caso específico deste trabalho).

Desta maneira, o primeiro capítulo deste estudo elabora uma breve resenha em torno da adaptação cinematográfica de Shakespeare, que se confunde com a história do próprio cinema, no sentido de contribuir para a discussão dos problemas subjacentes à conversão do drama de Shakespeare para o meio visual e de especificar o contexto em que surgem as adaptações cinematográficas de Laurence Olivier (1955) e Richard Loncraine/ Ian McKellen (1995) de *Richard III*. A este nível, será possível descrever sucintamente a atitude dos/as produtores/as e realizadores/as de cinema, assim como a recepção, por parte do público, que Shakespeare em filme tem recebido ao longo de mais de um século. Verificar-se-ão os motivos que fizeram da década de 30 um período pobre, no que a adaptações cinematográficas das peças de Shakespeare diz respeito, assim como as causas que determinam que a década de 90, em especial a segunda metade, assista a uma proliferação de filmes cujo argumento tem origem em Shakespeare impossível sem a revolução que Kenneth Branagh impulsiona junto da *popular culture*. Parece-me importante referir que *Richard III* vivencia em 1995-6 uma *overexposure* devido ao filme

de Loncraine (1995), ao de Al Pacino *Looking for Richard* (1996) e ao aparecimento de *The Life and Death of Richard III* de James Keane (1912).

O que se me apresenta, também, como um dos traços salientes da problemática de Shakespeare em filme desenvolve-se à volta dos outros meios visuais pelos quais Shakespeare é difundido na *popular culture* e as consequências que a hibridez de alguns formatos acarreta.

O segundo capítulo versa sobre alguns aspectos relativos ao texto. Verificar-se-á que as incertezas quanto a um “full text” de Shakespeare legitimam adaptações textuais a que a peça se sujeita na modernidade e em que se praticam amplas omissões. Procurar-se-á, também, desenvolver sobre a indeterminação entre *tragedy* e *history* de *Richard III* para da controvérsia em torno da publicação das peças no primeiro *folio* (1623) sobressair o tratamento dramático diferenciado que o dramaturgo dedicou a *Richard III* enquanto *history play* e peça que encerra a primeira tetralogia. A fluidez entre os géneros dramáticos repercute-se nas possibilidades genéricas que a peça oferece na transposição moderna para o grande ecrã por Loncraine e McKellen (1995) como se analisa no quarto capítulo. O segundo capítulo versa, ainda, sobre a unidade da acção e a construção e caracterização do multifacetado Gloucester assim como da unidade da tetralogia e as dificuldades de contextualização histórica que a adaptação isolada de *Richard III* desencadeia.

*Richard III* realizado por Sir Laurence Olivier, figura incontornável da cultura britânica, será objecto de análise exaustiva no terceiro capítulo. Assim, este capítulo desenvolve-se a partir de um estudo detalhado e comparativo entre a peça e os aspectos fílmicos que estilizam e perpassam a narrativa. Nesta perspectiva, tratar-se-ão os cortes textuais e a sequência das cenas e versos de modo a descortinar as implicações que tais práticas acarretam bem como as simplificações do enredo em nome do público. Esta análise minuciosa escusa-se no quarto capítulo uma vez que acontece descritivamente na parte do trabalho que o precede. Este capítulo debruçar-se-á, também, em torno do problema específico que a transposição de uma adaptação teatral para filme causa ainda mais quando Olivier assume uma atitude de paternalismo cultural em relação a Shakespeare e não consegue libertar-se da tradição teatral. Por último, o desfecho desta parte do trabalho incide sobre a *premiere* televisiva que *Richard III* teve nos Estados Unidos e que antecedeu a sua exibição nos cinemas.

O quarto capítulo é dedicado à análise de *Richard III* (1995) de Richard Loncraine e Ian McKellen. Tomando a escrita do argumento como pretexto, a primeira parte desenvolve-se em torno dos problemas que o actor do teatro britânico enfrenta no seu propósito de adaptar a produção teatral de National Theatre segundo os moldes que vão de encontro à *international cinema audience*. De seguida, procurar-se-á elucidar quanto ao modo como a estilização de Richard (e a interpretação de Ian McKellen) assim como da narrativa são compensadas visualmente e enquadradas no contexto do fascismo dos anos 30. A influência dos géneros de Hollywood e o uso paradigmático das convenções cinematográficas do cinema *mainstream* permitirão concluir sobre o sucesso de Loncraine/McKellen na adaptação cinematográfica de *Richard III*, isto é, na tradução da adaptação teatral de Eyre para o meio visual.

A principal tese deste trabalho consistirá, portanto, na análise da especificidade das duas adaptações cinematográficas de *Richard III* e na influência que a *popular culture* e a intenção de divulgar Shakespeare junto das massas exerce na construção e consolidação desses projectos artísticos.

Uma última nota sobre o *post-scriptum* incluído neste trabalho. *Looking for Richard* (1996) de Al Pacino encena a procura da personagem Richard sem que no entanto tenha a pretensão de adaptar *Richard III*. A contextualização americana de Shakespeare no filme é o mote para desmistificar a crença de que os britânicos possuem uma superioridade inata em relação aos norte-americanos no que à obra do dramaturgo diz respeito. No entanto, pela sua indefinição genérica (que oscila entre “docu-drama type thing” e documentário cómico) o filme exemplifica a apropriação que Shakespeare vive enquanto ícone cultural por parte de um “son of (New) York” no sentido de se auto-promover. Dada a fragmentação a que o filme e a *popular culture* sujeitam Shakespeare, considerou-se pertinente incluir uma breve análise deste filme.

*But yet I run before my horse to market.*  
(*Richard III*, I.ii.160)



### 1.1 Um século de Shakespeare no cinema

É interessante notar que o “Cinema’s love affair with the Shakespeare has lasted for more than 100 years. It began in September 1899 with a silent film showing brief extracts from a West End stage production of *King John*” (Rosenthal 2000: 8). A longevidade desta relação resulta do facto de Shakespeare ser uma fonte de materiais ao mesmo tempo que é um ícone cultural. Porém, o número de adaptações cinematográficas de peças de Shakespeare é relativamente pequeno, se se excluirmos filmes que incluem nos seus argumentos excertos ou referências à obra do Bardo<sup>1</sup> (do género de *Shakespeare in Love* [1998] realizado por John Madden). Daí que Jackson considere, “In the first century of moving pictures, Shakespeare’s plays played an honourable but hardly dominant role in the development of the medium” (Jackson 2000: 2). No *cinema mudo* listam-se mais de 400 filmes consagrados a Shakespeare mas após a introdução do diálogo sincronizado apenas cerca de 40. A ausência da barreira da língua estrangeira torna Shakespeare *distribuível* em mercados internacionais ao mesmo tempo que cede estatuto aos realizadores e distribuidores desses filmes conseguindo rivalizar com o teatro (popular e habitual) de uma forma mais prática. Shakespeare tinha, portanto, lugar cativo nos *Nickelodeons* das primeiras décadas do século XX, encontrando-se também absorvido pela *popular culture*. Os filmes *mudos* registam essencialmente excertos de actuações em palco ou então apropriações deliberadas de representações teatrais por meio da fotografia. Por exemplo, o filme de 1911 de Frank R. Benson reproduz uma actuação da sua companhia de teatro em Stratford-upon-Avon contendo cenas de *Richard III*. Contudo, dificilmente se pode atribuir o epíteto de *fílmico* a estes registos cinematográficos, no sentido em que são essencialmente teatrais na sua técnica devido ao uso de *static cameras*.

A adaptação cinematográfica da obra de Shakespeare ressentia-se do advento do som que comporta dificuldades acrescidas para o cinema. Na tentativa de resolver alguns dos

---

<sup>1</sup> Jackson (2000: 3) nota que esta prática, de combinar excertos de peças de Shakespeare com outros materiais, é tão remota como as produções de Svend Gade *Hamlet* de 1920 ou o filme *Othello* de Dmitri Buchowetski de 1922. Estes filmes juntamente com duas realizações norte-americanas do ano de 1916, *King Lear* e *Macbeth* (o primeiro produzido por Edwin Thanhouser e o segundo perdido) constituem um marco decisivo no desenvolvimento de “Shakespeare em filme” uma vez que ilustram que os realizadores/produtores de cinema deixam de basear os seus filmes no conhecimento prévio da obra do dramaturgo por parte do público.

problemas resultantes da introdução do diálogo, muitas das técnicas do teatro foram importadas mas de forma tão desfavorável para o novo meio que a fusão revela a incompatibilidade dos dois meios. A proeza da introdução do som sincronizado no cinema causa transtornos e dificuldades que na adaptação da complexa linguagem dramática Shakespeariana se revelam danosos ao longo da década de 30. Rosenthal, partindo de uma declaração da *Variety*, constata essa frustração financeira,

“The value of Shakespeare to the screen is more strictly in the creation of prestige for the individual production company than in the accumulation of receipts.” That was *Variety*’s conclusion in 1936, after the three Shakespeare movies produced by Hollywood in the sound era (1929’s *The Taming of the Shrew*, 1935’s *A Midsummer Night’s Dream* and 1936’s *Romeo and Juliet*) had all underperformed at the box office.<sup>2</sup> (Rosenthal 2000: 9)

Esta afirmação aplica-se também à década de 40, à excepção da realização britânica de Laurence Olivier de 1944, *Henry V*. Os projectos relacionados com Shakespeare tornam-se escassos como exemplifica a produção isolada da Warner Brothers de 1935, *A Midsummer Night’s Dream* (filme realizado por Max Reinhardt e William Dieterle) que apregoa uma série de adaptações que não se concretizam devido à desilusão financeira que o filme causou apesar dos elogios artísticos recebidos. A influência de algumas personalidades ainda impulsiona outras aventuras mas também com resultados pouco extravagantes, como seja *Romeo and Juliet* realizado por George Cukor ou *As You Like It* por Paul Czinner, ambos de 1936.

A produção cinematográfica financeiramente bem sucedida, no que concerne a Shakespeare, ao longo da década de 50 é também desértica. Filmes britânicos como *Richard III* de Laurence Olivier (1955) insistem em celebrar Shakespeare como um produto restrito, vocacionado apenas para um público culto e estudioso da obra do Bardo, com a agravante de estas produções envolverem custos significativos mas que aos olhos dos investidores parecem esbanjados por não se verificar o retorno pretendido uma vez que internacionalmente nunca poderiam aspirar ao sucesso.

A inversão deste panorama parece dar sinais de si na segunda metade da década seguinte com duas criações cinematográficas de Franco Zeffirelli, *The Taming of the Shrew* (1966) e *Romeo and Juliet* (1968). Estes filmes encaminham Shakespeare para o

---

<sup>2</sup> A afirmação de Rosenthal continua válida exceptuando-se alguns sucessos ocasionais como as adaptações de *Romeo and Juliet* de Zeffirelli em 1968, de Baz Luhrmann’s em 1996 ou o filme *Much Ado About Nothing* (1993) de Branagh, de resto Shakespeare raramente é sinónimo de sucesso de bilheteira.

mercado internacional e auferem lucros impensáveis.<sup>3</sup> Peter Donaldson, referindo-se esta adaptação de *Romeo and Juliet*, declara,

The popularity of the film is attributable, at least in part, to its sympathetic treatment of the erotic side of Romeo and Juliet's relationship. Released in 1968, the film participates in the general loosening of restrictions on the representation of sexuality on film of the period, and it seemed to endorse a number of the values of the international youth movement: pacifism, distrust of elders, and sexual liberation. (Donaldson 1990: 145)

A recepção calorosa, por parte do público, destes filmes denuncia a mudança que Shakespeare no cinema reclama se pretender conquistar as massas e cessar de ser rotulado como produto antiquado e de elite. Essa mudança implica a conquista de um público jovem com poder de compra e que pretende assistir a manifestações de arte (cinematográfica ou não) com as quais se possa identificar. Assim, a emancipação sexual de Shakespeare no cinema revelar-se-á tanto mais proveitosa quanto mais explorada for. Por outro lado, parece ficar assente que adaptações menos conscientes e reflectidas de um modo clássico, acarretando uma compensação cinematograficamente visual, tornam Shakespeare mais acessível e melodramático. Basta evocar o filme de Baz Luhrmann *William Shakespeare's "Romeo + Juliet"* (1996) que se dirige atrevida e assumidamente a um público adolescente que se torna elucidativo que o que subsiste para a assistência é a história de amor trágica entre Romeu e Julieta. Toda a produção gira em torno desse público-alvo, desde a escolha dos actores principais, as estratégias de marketing e o resultado financeiro é esclarecedor.<sup>4</sup>

Kenneth Branagh devolve Shakespeare às luzes da ribalta. *Henry V* (1989) e *Much Ado About Nothing* (1993) são sucessos estrondosos que promovem e popularizam Shakespeare. O êxito de Branagh devolve a confiança e incentiva outros projectos cinematográficos ao abrir o precedente de Shakespeare enquanto sucesso financeiro internacional. No entanto, a descendência desta vaga não gozou de um alarido tão positivo nem de uma bilheteira tão volumosa quanto se esperaria. Por exemplo, o filme *Hamlet* (1996), do mesmo realizador que adapta integralmente a peça homónima de Shakespeare,

---

<sup>3</sup> Donaldson (1990:45) refere-se a este filme como "the most commercially successful Shakespeare film to date, returning over \$50 million on an initial investment of \$1.5 million", tendo por base a autobiografia do próprio Zeffirelli.

<sup>4</sup> Boose e Burt (1999:12) notam que "Several months prior to opening, the Luhrmann film had apparently been market tested on the summer Shakespeare classes at U.C. Berkeley. According to one of the teachers, the questionnaire the viewers were asked to respond to actually included a query that asked «whether the Shakespeare language in the film had bothered you or not»."



rendeu a considerável soma de \$18m., uma adaptação de Zeffirelli da mesma peça em 1990 rendeu cerca de \$20.7m. (Jackson 2000: 4).

A proliferação de filmes devotados à obra do Bardo na década de 90 – *A Midsummer's Night Dream* (Michael Hoffman, 1999), uma transposição de *The Taming of The Shrew – Ten Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999) entre vários outros - atesta a expectativa confiante que Shakespeare inspira ao que mesmo tempo que o mercado retribui transformando em êxitos filmes como *William Shakespeare's "Romeo + Juliet"* de Luhrmann (1996) ou a comédia romântica *Shakespeare in Love*, realizada por John Madden (1998). No parecer de Russell Jackson, a distribuição do filme desempenha papel determinante no seu sucesso comercial,

What is always hoped for though is the all-important shift from one section of the market to another, the crossover that can move a Shakespeare film out of the “niche” or (worse) art-house sector. If a project has cost relatively little to produce (as has been the case with most Shakespearean films) but turns out to have the broad appeal that justifies increased distribution, the investors have been blessed with good fortune. (Jackson 2000:5)

Jackson contrapõe o caso de *William Shakespeare's "Romeo + Juliet"* e o de *Hamlet* (de Kenneth Branagh). Enquanto que o primeiro estreou em 1276 cinemas norte-americanos no mesmo fim-de-semana com todo o aparato mediático das grandes produções, o segundo foi exibido em apenas três. Os resultados falam por si, mais de \$11m. para *William Shakespeare's "Romeo + Juliet"* e \$148.000 para *Hamlet* (Jackson 2000:5), estes montantes reportam-se somente às bilheteiras de um fim-de-semana não incluindo posteriores lucros provenientes das vendas e aluguer em vídeo.

A adaptação da obra de Shakespeare está dependente de investimentos internacionais (as dificuldades que McKellen enfrentou para encontrar financiadores fazem prova disso, como se desenvolve na primeira secção do quarto capítulo), logo está também subjugada às convicções dos produtores que pretendem alcançar um público internacional. O que atrás ficou dito não pressupõe um conflito entre produtores e realizadores uma vez que permite até resultados financeira e artisticamente satisfatórios para ambas as partes. Numa época em que é possível determinar os traços comuns que definem um filme comercial, as adaptações cinematográficas de Shakespeare que aspirem a uma relativa felicidade económica encontram-se necessariamente comprometidas com essas exigências. Daí decorrem a simplificação de enredo, o corte de personagens complexas, omissões e alterações textuais. A análise de *Richard III* (1995) de Richard Loncraine é esclarecedora

quanto à adequação que Shakespeare sofre, em termos de caracterização e narrativa fílmicas, para concretizar as suas pretensões enquanto produto destinado a uma assistência massificada (estes aspectos são objecto de análise no quarto capítulo deste trabalho).

Há, no entanto, aqueles que não ambicionam sucesso financeiro, que se regem por outros parâmetros, realizadores/as como Christine Edzard (*As You Like It*, 1992), Derek Jarman (*The Tempest*, 1979) ou ainda projectos alternativos como o de Peter Greenaway *Prospero's Books* (1991) que se confessa desinteressado do *mainstream cinema*. O processo inventivo pelo qual Shakespeare pode ser adaptado ou apropriado encontra novas formas no cinema cujas potencialidades são susceptíveis de ser exploradas de maneira original e constantemente renovada como prova o filme de Al Pacino *Looking for Richard* (1996).

## **1.2 A adaptação cinematográfica: do texto dramático ao argumento do filme**

Shakespeare ao escrever para o teatro renascentista inglês implicou nos seus versos as imagens que os espectadores teriam de imaginar para cenário da peça. A tradução visual dessa propriedade linguística do verso Shakespeariano constitui a maior dificuldade na adaptação cinematográfica. A propósito dessa transformação, Jackson observa o seguinte,

Films made from Shakespeare's plays exist at a meeting-point between conflicting cultural assumptions, rival theories and practices of performance, and – at the most basic level – the uneasy and overlapping systems of theatre and cinema ... There will always be a conflict of techniques as well as of value systems when these Renaissance plays form the pretext for movies. (Jackson 2000: 8)

Com efeito, cada realizador/a tem superado essa tarefa aderindo a estratégias tão singulares e diversas quanto os projectos em que se encontra embrenhado/a. A vontade de transmitir fidedignamente as propriedades imagéticas da peça em causa tem originado na adaptação um adequar laborioso e multifacetado da sua estrutura dramática. O modelar das estruturas interna e externa do texto provoca variações nas relações entre as personagens bem como na sua caracterização e relevo na acção, no desfecho da história, ao mesmo tempo que contorna dificuldades a nível linguístico ou simplesmente aplica supressões textuais (o terceiro e o quarto capítulos debruçam-se sobre estes aspectos a propósito da adaptação cinematográfica de *Richard III*). Estas alterações efectuem-se em graus muito divergentes em relação ao texto de Shakespeare. Donaldson a este propósito considera,

Cinema subsumes and transcends the past, including its own theatrical past, effacing differences. Its power to do so is linked ... to a particularly intimate version of the fantasy of Shakespeare as mentor. The relation of adaptation to source thus parallels one pattern of male identification with fathers and elders. (Donaldson 1990: 3)

Neste contexto, e como se fosse possível criar uma escala consoante a distância do original, os filmes considerados mais conservadores, em termos cinematográficos, são os que permanecem fiéis tanto quanto possível à estrutura e linguagem da peça ao mesmo tempo que se adaptam às orientações do cinema *mainstream*, como por exemplo *Julius Caesar* (1953) realizado por Joseph Mankiewicz. No outro extremo encontram-se os filmes que mais drasticamente se afastam da forma e estratégias originais, substituindo-as. Nestes, os recursos fílmicos são explorados exaustivamente justapondo imagens e elementos da narrativa, revelando diferentes pontos de vista de modo a que a realidade descrita se torne multifacetada. *Prospero's Books* de Peter Greenaway (1991) reside entre estas versões mais extremas assim como algumas apropriações que deturpam deliberada e culturalmente a ideologia da peça embora se sirvam de materiais aí contidos. Sempre que existe a pretensão de tipificar, há que ter em conta que – e a fluidez das supostas demarcações alerta para este facto – o esbatimento existente entre as categorias é recorrente e que um traço comum (ou mesmo vários) não implica a inclusão num grupo. Assim, o recurso de técnicas mais arrojadas na edição de imagem ou na montagem de um filme não pressupõe necessariamente um corte com os valores culturais que a peça veicula, como assegura *Richard III* de Richard Loncraine (1995). Jackson argumenta que o público de cinema para quem Shakespeare é objecto de interesse tende a analisar o filme comparativamente ao texto original, ao declarar que, “Even if the ultimate measure of a film’s worth is not its degree of fidelity to the words and structure of the original, understanding of the relationship between the two is an important element in the viewer’s perception of what a given film is doing” (Jackson 2000: 16).

As réplicas das personagens, enquanto modalidade do discurso dramático, constituem o ponto em que a diferença entre o texto Shakespeariano e a adaptação cinematográfica mais se evidencia. No cinema, o diálogo é reduzido ao indispensável e sempre que possível é convertido em imagens e acção. É Syd Field quem explica que “a screenplay is a story told in pictures, and there will always be some kind of problem when you tell the story through words, and not pictures,” seguindo a orientação do cinema *mainstream*, Field acrescenta que “the real dynamic of good screenwriting [offers] strong and active

characters, combined with a unique, stylized visual narrative that constantly moves the story forward” (Field citado em Jackson 2000: 17). *Richard III* (1995) ilustra estes pontos na perfeição como adiante se verá.

Considerando *Richard III* como exemplo, facilmente se depreendem as vantagens e desvantagens da adaptação dessa peça histórica para o cinema. Se por um lado, o enredo intriguista cede dinamismo à narrativa e Gloucester enquanto personagem maquiavélica tem toda a força exigida aos protagonistas de vulto, por outro, a linguagem retórica da peça e personagens complexas como Queen Margaret constituem um obstáculo que os realizadores tendem a contornar de modos muito diversos (as estratégias a que cada realizador recorre para superar as contrariedades fílmicas da peça são discutidas exaustivamente no terceiro e quarto capítulos). O solilóquio, como estratégia convencional do teatro, reveste-se de um grau de dificuldade acrescido que McKellen e Loncraine superam excepcionalmente em relação ao primeiro solilóquio da peça (como se discute nas páginas 144 e 145). A interpretação do mesmo discurso por Olivier é menos bem conseguida e marcadamente teatral (como se analisa nas páginas 54, 55 e 56). Constatase que existem recursos teatrais assim como recursos cinematográficos e a importação dos primeiros para o cinema pode acarretar prejuízos. Não obstante, o recurso a técnicas semelhantes acontece para traduzir a existência, ou inexistência, de afinidades entre personagens. O modo como estas ocupam e se movimentam no espaço disponível pode ser esclarecedor, tanto em palco como perante a câmara. Se a construção de relações espaciais é comum aos dois meios artísticos, a escolha do ângulo da câmara e a proximidade do objecto são técnicas específicas do cinema.

A banda sonora, pelo seu valor enfático, emotivo, intimista e quase encantatório, constitui um recurso inesgotável na adaptação cinematográfica da obra de William Shakespeare. A música reveste-se de extrema importância na tradução do ambiente do cenário ou na revelação de traços de personagem assim como marca transições ou momentos fulcrais na acção (veja-se, por exemplo, a página 98). Por motivos óbvios, a banda sonora é mais facilmente aproveitada em termos narrativos num filme do que numa produção teatral.

O cinema tem facilidade em ludibriar o público na sua percepção de tempo e de espaço tendo ao seu dispor inesgotáveis possibilidades. No texto shakespeariano essas informações estão contidas nas falas e fazem-se acompanhar frequentemente de uma

alteração de cenário (por sua vez anunciada nas didascálias ou mesmo nas réplicas das personagens). É usual considerar-se “an imperative in film that there should be movement among locations, which involves «opening out» a stage script” (Jackson 2000: 19). O que significa que o filme tende a traduzir e alargar as alusões temporais e espaciais do texto original (através de meios visuais significativos para a narrativa) ao mesmo tempo que explora as suas potencialidades ao extremo e abrevia o diálogo.<sup>5</sup> No caso de Shakespeare em filme, esta tendência arrasta vantagens de ordem narrativa e fílmica. Em termos de versatilidade, de capacidade de reproduzir histórias e de criar ilusão, o cinema não tem rival e desde o início da sua história fez questão de o anunciar ludibriando assistências e exibindo criações exclusivas e impossíveis para o teatro. Filmes como *Richard III* (1911) da companhia de Benson correspondem a “series of animated tableaux, corresponding at once to the pictorial aesthetic of contemporary Shakespeare productions, and to the tradition in the graphic arts of illustrating key moments from the plays” mas, outros havia que aproveitavam para ostentar as potencialidades das *moving pictures* mostrando cenas de exterior (Jackson 2000: 20). Tendo em conta o repertório histórico de Shakespeare, a localização “autêntica” da acção constitui desde logo uma mais-valia comercial.

O modo como a crítica se pronuncia quanto a um mesmo filme é elucidativa em relação aos resultados da tradução do texto em imagens. O filme *A Midsummer Night's Dream* (Reinhardt, 1935) tanto é pretexto para alguns afirmarem que “Shakespeare is not, and never will be, film material. You will never make screen entertainment out of blank verse. It has nothing to do with cinema, which is primarily a visual form” como para outros referirem que o filme “has all the faults that grandiose stage productions of Shakespeare have once committed but have now happily outgrown” (apud Jackson 2000: 20). Apesar de o aviso ser dirigido aos produtores, o primeiro dos críticos peca por não descortinar que o principal objectivo da arte cinematográfica não se prende em manter a integridade do texto mas antes que a sintaxe fílmica se constrói e perpetua pela imagem.

---

<sup>5</sup> A este respeito e a título ilustrativo, note-se o simbolismo do espaço como elemento significativo da narrativa nas cenas iniciais de *Richard III* na versão de Loncraine e McKellen. A mudança do contexto público para o privado, do baile para o WC, enquanto a personagem profere o discurso (solilóquio) introdutório em tom confessional acarreta consigo a caracterização da figura e uma cumplicidade com o público própria da partilha de um momento intimista; esta possibilidade do realizador revelar palavras e comportamentos da personagem bem como a forma como esta se movimenta e estabelece relações interpessoais constitui parte integrante da experiência cinematográfica. *Vide* páginas 144 e 145.

No que à adaptação cinematográfica de Shakespeare diz respeito, o cinema reveste-se de vantagens – cedendo à narrativa continuidade e variedade espacial, por exemplo – que ultrapassam as possibilidades do teatro. O recurso ao espaço/localização da acção enquanto elemento cinematograficamente significador e significativo passa a ser tão valorizado como o ajustamento do texto na adaptação de uma qualquer peça. O cenário escolhido para a adaptação de uma peça de Shakespeare é tão determinante que pode ser considerado o responsável por resultados tão diversos como os filmes que constituem o objecto de análise deste trabalho. O *fake medievalism* de Olivier e o cenário fascista dos anos 30 de Loncraine/McKellen moldam a adaptação de *Richard III*. A este nível podem ainda referir-se os diferentes lapsos espaciais que Al Pacino explora entre as ruas de Nova Iorque e Stratford-upon-Avon.

Este elemento permite, em última análise, uma demarcação bem delineada do cinema em relação ao teatro, já que não é tanto a atitude perante o texto que varia mas antes o cenário onde este se situa e que é exibido no grande ecrã. Na selecção dessas imagens, a lente funciona como filtro do que é apresentado em filme já que selecciona o que é exposto ao mesmo tempo que manipula o conhecimento do espaço narrativo que o público detém. Como evidencia Jackson, “The deployment of scenic space, the creation of a world before the lens and the implication of one beyond its field of vision, are central to the narrative cinema. This dimension of the films’ work as interpretations of the original text is crucial to any assessment of them” (Jackson 2000: 24).

Por outro lado, as peças comportam estratégias que vivem de convenções puramente teatrais (como seja, o solilóquio) que complicam a conversão das mesmas para filme. Enquanto que no teatro, o público pode escolher o foco da sua atenção e visualizar acções de diferentes personagens em simultâneo, no cinema assiste-se às atitudes das personagens sequencialmente. O solilóquio vive da abordagem explícita que a personagem faz ao público no sentido de o conquistar sendo que recorre à sinceridade partilhando opiniões, sentimentos, planos, como se refere no segundo capítulo. Desta feita, o solilóquio apresenta-se como um teste à destreza do/a actor/actriz. Ao tentar transferir esta convenção teatral para filme, o realizador pode incorrer no erro de quebrar a ilusão de espaço fílmico/ficcional da assistência, isto se a personagem se dirigir assumidamente à câmara (a este respeito, leiam-se as palavras de McKellen citadas na página 134). Note-se o recurso a diferentes estratégias nas cenas iniciais da versão de *Richard III* de Loncraine / McKellen

em que o protagonista dirige o solilóquio inicial aos que se encontram presentes no baile e posteriormente à assistência, servindo-se descaradamente da câmara. O cinema tem outras formas de revelar o mundo interior de uma personagem sem o recurso exclusivo ao discurso. *Hamlet* parece ser a peça que nas suas sucessivas adaptações para filme, esteve sujeita ao maior número de estratégias para revelar o atormentado mundo interior do príncipe.

Daqui decorre que a adaptação da obra de Shakespeare para cinema determine um debate incisivo sobre o facto de a imagem estar a apoderar-se da função descritiva e narrativa do texto. É ainda de referir que dificuldades como a que foi descrita acima estão muitas vezes na origem de um acréscimo de informação narrativa. Cenas adicionais podem ter por base episódios descritos em diálogos e são bem recebidas desde que não se limitem a repetir ou desenvolver informação já facultada na narrativa por meios verbais ou visuais, isto é, desde que participem no desenvolvimento da narrativa do filme ou que forneçam um ponto de vista diferente (como acontece em vários momentos de *Hamlet* de Kenneth Branagh). No caso de filmes oriundos de peças históricas, esse acréscimo de informação torna-se necessário para a compreensão da acção, veja-se a título exemplificativo o início de *Richard III* (1955) de Laurence Olivier, descrito nas páginas 53 a 56, em que o realizador inclui a cena da coroação de King Edward IV. Jackson sintetiza, “It is also common for «showing» to replace rather than supplement «telling» in doing the narrative work of the play” (Jackson 2000: 29).

De forma a conceder fluidez cinematográfica e narrativa a um filme, muitas cenas e até sequências das peças são frequentemente sacrificadas ao longo do processo de escrita do argumento. O argumento resulta de um processo contínuo e tortuoso que se arrasta pelas filmagens e pela edição do filme. Nesse processo podem ser eliminados ou acrescentados elementos, sobretudo na etapa das filmagens.

### **1.3 Shakespeare na televisão**

A partir da segunda metade da década de oitenta, devido à conclusão do ciclo televisivo BBC/ Time Life, *The Shakespeare Plays* (1978-85), torna-se necessário e quase imperativo o debate em torno de outros meios através dos quais a adaptação fílmica da

obra de Shakespeare se passa a difundir. Messina descreve o objectivo dessas adaptações televisivas,

The guiding principle behind *The BBC Television Shakespeare* is to make the plays, in permanent form, accessible to audiences throughout the world, and to bring to these many millions the sheer delight and excitement of seeing them in performance, in many cases for the first time. For students, these productions will offer a wonderful opportunity to study the plays performed by some of the classical actors of our time. But it is a primary intention that the plays are offered as entertainment, to be made as vividly alive as it is possible for the production teams to make them. They are not intended to be museum-like examples of past productions. (Messina citado em Charney 1980: 292)

Nas palavras de Messina, não só é evidente o intento de democratizar Shakespeare como também está explícito o cariz pedagógico do projecto. Quanto a este último, Bulman salienta que “The BBC Shakespeare has established itself firmly in the American curriculum. Over one hundred colleges and universities have purchased the entire series, and countless others have bought or rented tapes of individual plays” (Bulman 1984: 571).

A disparidade dos custos de produção (isto é, o emagrecimento das verbas destinadas às adaptações televisivas) tornam este meio mais viável e até conveniente para a adaptação de Shakespeare, mas essa redução drástica nos custos repercute-se em diferenças ao nível da definição de imagem, da subtilidade da cor, da qualidade do som, entre outros aspectos técnicos que distinguem os dois meios. Reportando-se às primeiras seis produções - *Julius Caesar*, *As You Like It*, *Romeo and Juliet*, *Richard II*, *Measure for Measure*, and *Henry VIII* - e apesar das limitações técnicas do pequeno ecrã, Jorgens nota “with a budget of something over \$13 million (the cost of two or three feature films), which averages out to a tiny amount of money per play, given current inflated production costs, the BBC has every reason to be proud” (Jorgens 1979: 411).

Ao mesmo tempo que a televisão consegue alcançar e contentar as massas, sem no entanto descurar a qualidade criativa, como exemplificam algumas das produções shakespearianas com a assinatura da BBC ou a versão de *King Lear* pela Granada Television em 1984 (realizada Michael Elliot e protagonizada por Laurence Olivier), o cinema tem de promover mudanças, revendo as suas prioridades e direccionando as suas produções para públicos mais restritos. De acordo com Davies e Wells, estas alterações tornam-se possíveis uma vez que o cinema “had arrived at an artistic self-consciousness” (Davies & Wells 2002: xi). Assim, o que à partida poderia ter-se prefigurado como a crónica de uma morte anunciada revelou-se num novo alento para adaptação



cinematográfica de Shakespeare devolvendo-a ao meio mais adequado como entendem Davies e Wells, “the rhetorical and dramatic range within a Shakespeare play can be accommodated with more versatility on the big screen with sharply defined images” (Davies & Wells 2002: xii). Este rejuvenescer é protagonizado por Kenneth Branagh e Franco Zeffirelli que desmistificam a obra do Bardo ao mesmo tempo que a tornam inteligível às massas (embora paradoxalmente reduzam o texto drasticamente).

O ciclo televisivo produzido pela BBC constituiu um marco importante na mediatização da obra de Shakespeare já que “the project has promoted the most intelligent critical debate about the accessibility of classical drama in our time and about the problems inherent in transposing Shakespeare from the theatre to the domestic television screen” (Davies 2002: 8). Ora a televisão é o meio de comunicação que mais facilita essa *accessibility*, independentemente das suas exibições terem valor pedagógico, cultural (como é o caso do ciclo shakespeariano da BBC) ou não. A televisão pretende antes de mais *entertainer* fomentando uma maior audiência ao mesmo tempo que permite o registo para a posteridade dos seus produtos pela vídeo gravação, esta por sua vez possibilita um estudo pormenorizado do filme. Jack Jorgens comenta os resultados dos primeiros rebentos do projecto televisivo,

Now that the first six productions have been aired – *Julius Caesar*, *As You Like It*, *Romeo and Juliet*, *Richard II*, *Measure for Measure*, and *Henry VIII* – we can take a closer look at this attempt to make Shakespeare “great entertainment” for modern audiences. The verdict is decidedly mixed. The first three productions ... were no service to Shakespeare at all ... After raising the expectations of a large general audience and priming teachers to unleash these versions upon hundreds of thousands of students, the producers only managed to confirm what their audience already suspected – that Shakespeare is a bore, foisted on them by culture-mongers, pedants, and producers who “always wanted to do the classics.” Then in a dramatic turnaround, BBC presented excellent productions of *Richard II*, and *Measure for Measure*, works not nearly so accessible or well-known to the public, yet here vital, interesting, and entertaining. (Jorgens 1979: 411)

O aspecto que mais sobressai do comentário de Jorgens é a atitude britânica de paternalismo cultural em relação a Shakespeare. Ao enveredar nesse projecto grandioso que implica a adaptação televisiva de 37 peças, a BBC alinha num fenómeno de democratização cultural semelhante ao da Royal Shakespeare Company ou do National Theatre depois da Segunda Guerra Mundial. No entanto, é precisamente essa atitude paternalista que incomoda alguns críticos norte-americanos,

The BBC-TV Shakespeare series is, as it should be, a dazzling show case for British mores, manners, ethics, and social assumptions in the plays of their greatest author. It is also a convincing demonstration of the excellence of British acting, articulating the language of Shakespeare with precision, lucidity, and a marvellous sense of spoken poetry. But we have our own traditions of playing Shakespeare that are strictly different from the BBC's official and authorized version. We have our own Shakespeare ... We have demythicized and deconstructed Shakespeare by Method acting and an intense, emotional focus on the meaning of the lines. We should remember that besides the British Shakespeare there is a universal Shakespeare that is cut loose from the author's roots in an English-speaking culture... An American version of the 37 plays might not be able to compete on the grounds of authority and authenticity, but I think it could compete on the grounds of vitality, originality, and vivid imagination. (Charney 1980: 292)

O ciclo pode ser encarado como um esforço de cultivar (no sentido de educar) as assistências televisivas elevando o nível cultural do que é exibido. As implicações daqui provenientes prendem-se com, por um lado, uma compreensão deficiente do conceito *popular culture* e por outro, uma tolerância elitista que parece revelar-se condescendente para com as massas e o consumo de cultura. Susan Willis refere-se às diferentes respostas da *high culture* e *popular culture* perante o ciclo da BBC,

Televising Shakespeare poses the fundamental issue of what an audience watches and responds to, Shakespeare or television. Now a cultural icon, Shakespeare has long since left the teeming crowd at the Globe and ascended the heights; his words, pedagogically encrusted, are ensconced as part of high culture, to be preserved, studied, and appreciated by the elite... According to many viewers and critics, television, unlike Shakespeare, rarely catches a glimpse of the heights... Television, after all, is popular culture. Thus the distrust and outright antagonism between high culture and popular culture ... are rehearsed again in attitudes toward the BBC Shakespeare series. (Willis 1991: 315)

No que concerne a adaptação e transmissão televisiva da peça histórica *Richard III* integrada no ciclo da BBC foi realizada uma versão homónima por Jane Howell em 1983, produzida pela BBC e Shaun Sutton, tendo no papel de protagonista Ron Cook, e Brian Protheroe, Michael Byrne, Zoë Wanamaker e Julia Foster como Edward IV, Buckingham, Lady Anne e Margaret respectivamente. Também pela BBC, com realização de Michael Hayes e produção de Peter Dews em 1960, *An Age of Kings* adapta as peças históricas. A Parte 14 "The Dangerous Brother" e a Parte 15 "The Boar Hunt" reproduzem *Richard III*. Ainda pela BBC, mas como resultado de uma parceria com a Royal Shakespeare Company em 1964, *The War of the Roses: Part 3 "Richard III"* foi produzido por Michael Barry (BBC), realizado por Peter Hall e John Barton da Royal Shakespeare Company e Robin

Midgley e Michael Hayes da BBC, com Ian Holm como Richard III (Holderness & McCullough 2002: 42).

#### **1.4 Shakespeare em formato híbrido: a videocassete**

A videocassete funciona hoje em dia como veículo privilegiado e mais recorrente para o estudo da obra de Shakespeare. Não obstante a incerteza do seu conteúdo – considerando que tanto pode conter uma adaptação cinematográfica como a gravação de uma representação teatral – é certo que a videocassete faculta uma análise pormenorizada das peças que nenhum outro meio consente. Mas essa análise só se torna possível porque o vídeo deturpa o tipo de experiências que os outros meios proporcionam. O teatro vive de momentos irrepetíveis, cada representação é única. O cinema, por seu turno, vive da exibição e ainda que se assista ao mesmo filme várias vezes nunca se têm as liberdades que o controlo remoto e videogravador concedem.

No que atrás ficou exposto parece transparecer que o vídeo funciona apenas como veículo para os outros meios, mas é de referir que existem produções que têm em mente o vídeo enquanto parte integrante, por exemplo o ciclo televisivo da BBC *The Shakespeare Plays*. Apesar de a adaptação televisiva das peças não estar actualmente disponível no mercado, este ciclo televisivo ambicionava converter o cânone shakespeariano numa “vídeo-biblioteca” e cumpriu os seus objectivos financeiros ao ser vendido para instituições universitárias por importâncias consideráveis e ao ser transmitido em quarenta e dois países.

Por outro lado, verifica-se que o vídeo é extremamente permissivo no que respeita a inversão e apropriação de produtos destinados a um consumo diferente: adaptações cinematográficas reduzidas à televisão ou até como meio de promoção da intersecção entre meios tão díspares como o teatro e a televisão. Michèle Willems argumenta que o vídeo appears as a very loose category, a label which, on its own, is of little taxonomic value . . . videotapes are hybrid products . . . when performances of all types and origins are disseminated and studied through video, borderlines and definitions become blurred and the specific codes of each medium may find themselves occluded. (Willems 2000: 36)

Estas apropriações têm acima de tudo uma motivação comercial que se reflecte no modo como as capas das videocassetes promovem o seu conteúdo. Estas fazem-no, como se de

qualquer outro produto comercial se tratasse, obedecendo às categorias estereotipadas do cinema de Hollywood mas não negando que contêm adaptações cinematográficas da obra do Bardo, perpetuando assim o carácter ambíguo do vídeo.

Vejamos, a título ilustrativo, como os receptáculos das videocassetes das duas adaptações de *Richard III* em causa neste trabalho, e ainda a de *Looking for Richard* de Al Pacino, anunciam os filmes que contêm. A capa de *Richard III* de Olivier inclui uma nota retirada de *TV Times Film & Video Guide* onde se lê “Dazzling, hypnotic screen entertainment... Tremendous colour photography and stunning dramatic impact in one of the most successful Shakespeare films ever made.” Outra citação, desta vez de *Halliwel’s Film Guide*, declara “Theatrical but highly satisfying filming of a splendidly melodramatic view of history ... superb performances.” Significativamente as três imagens do filme, que a capa exhibe, são de exterior, referentes à batalha de Bosworth do último acto que marca um contraste flagrante com o resto do filme, como adiante se descreve.

O filme de Loncraine é apregoado como contendo “kidnap, seduction, betrayal and bloody murder...” Alguns desses epítetos também se encontram na caixa de *Looking for Richard* onde se pode ler: “*Richard III*, Shakespeare’s gripping drama of power, lust and betrayal, becomes accessible to a broader audience in this critically-acclaimed film, which marks the directorial debut of Academy Award® – winning actor Al Pacino (1992 Best Actor, *Scent of a Woman*). Uma outra nota informa “Pacino assembled an all-star cast...” e apesar de referir mais abaixo nomes como Kenneth Branagh ou Vanessa Redgrave o que mais sobressai é uma expressão da *Rolling Stone* rematando que o filme é “outrageous fun”. A imprecisão das descrições pode ser confrontada com a análise dos filmes nos capítulos subsequentes.

Enquanto que os comentários contemporâneos do filme britânico de Olivier reflectem uma preocupação com a qualidade artística do filme enquanto adaptação cinematográfica da peça quanto a uns, o apego às técnicas teatrais e a ênfase na propensão melodramática do filme quanto a outros, os filmes de Loncraine e Al Pacino são apresentados como se se tratassem de produtos muito semelhantes e cotados segundo uma mesma escala, a de Hollywood. A frase *Shakespeare’s gripping drama of power, lust and betrayal* poderia ter sido retirada de um qualquer *trailer* promocional de um qualquer *thriller* realizado segundo as orientações do cinema *mainstream*. No entanto, esta sensação de *déjà vu* parece constituir uma vantagem no mercado ainda mais quando associada a “Shakespeare’s

name,” que no dizer de Michael Bristol “together with his image, has extraordinary currency in contemporary culture at a time when the practice of reading and careful study of his works appears to be in decline” (Bristol 1996:4). As pretensões pedagógicas do filme são referidas muito ao de leve e contrariadas porque desde logo se insiste na faceta de entretenimento. A sucessão de estrelas juntamente com o facto de o realizador/actor ter ganho um Óscar (embora num outro filme) parecem ser os pontos fortes do filme para sair da prateleira. Apesar de se citarem na capa alguns nomes sonantes da adaptação cinematográfica de Shakespeare (Kenneth Branagh, Vanessa Redgrave, James Earl Jones, entre outros) estes são criteriosamente escolhidos segundo o seu reconhecimento público enquanto mentores da *popular culture*.

A apresentação dos dois filmes da década de 90, nas caixas das videocassetes, é propositadamente enganadora e por vezes reducionista da narrativa aos géneros de Hollywood, tendo em conta a complexidade dos filmes nesse âmbito. Mesmo que a intenção dos realizadores não pareça ter sido a de produzir um filme passível de ser rotulado como *gangster* ou *thriller*, os distribuidores encarregam-se de o fazer de acordo com as estratégias de marketing.

No entanto, as três apresentações supracitadas têm em comum o facto de referirem com insistência que o conteúdo da videocassete é uma adaptação cinematográfica realizada para o grande ecrã. O vídeo funciona como divulgador e perpetuador de uma obra sem que a realização da mesma o tenha tido em consideração. Esta importação que o vídeo permite para o pequeno ecrã de um produto destinado às telas de cinema é acompanhada de alterações significativas que se repercutem no visionamento do filme. O cinema e a televisão correspondem a experiências muito distintas. Assim como uma adaptação televisiva e uma adaptação cinematográfica se regem por critérios diferentes, já que “On television, words carry more weight than they do on cinema, because of the phatic function of the medium. Besides, the small screen is, after all, small, and television cannot count on the film’s financial resources” (Willems 2000: 38). Trevor Nunn (realizador de Shakespeare e director do National Theatre) distingue a adaptação televisiva que designa por *shooting the text*, da adaptação cinematográfica que na sua perspectiva equivale a *shooting the action* (Nunn citado em Willems 2000: 40). No cinema, é de salientar um afastamento em relação ao texto (reduzido ao indispensável) no sentido da imagem.

O vídeo problematiza a noção de assistência já que é por meio da videocassete que a recepção de filmes, de adaptações televisivas ou até de representações teatrais se efectua. A reapreciação deste ponto é suscitada pela uniformização do contexto de recepção de Shakespeare no pequeno ecrã e que pode provocar oscilações na interpretação da narrativa. Há aspectos que se tornam necessariamente mais complexos porque chegam ao público depois de estarem sujeitos a dois processos de apropriação. O primeiro deles, do texto para a televisão/cinema/teatro e o segundo destes para o vídeo, sendo assim desviados do meio e do público para que foram criados. O vídeo constitui parte integrante da distribuição de um filme (embora só aconteça alguns meses depois) e os realizadores do cinema *mainstream* têm em conta que é através desse meio híbrido que o filme consegue alcançar lucros que, hoje em dia, ultrapassam de longe as bilheteiras de cinema. Há cenas que perdem o impacto no pequeno ecrã e parecem implorar o regresso à tela de outras dimensões para exibirem a sua grandiosa qualidade e definição. De acordo com Willems, esta distinção poderá esbater-se num futuro próximo devido a “new technologies such as laser-discs, Dolby Pro Logic sound and digitised images, added to the wider use of 16/9 screens [that] will blot out the differences between auditoriums and home cinemas” (Willems 2000: 41).

Algumas representações teatrais perpetuam-se pela vídeo gravação (por exemplo, *Hamlet* de 1964 realizado por John Gielgud e protagonizado por Burton) assim como alguns filmes se revitalizam pelo vídeo. Proveniente de uma forma ou de outra, o pequeno ecrã molda o que é visionado e não permite opções por parte da assistência como acontece no teatro, o que quer dizer que em termos de interpretação da narrativa também não restam grandes opções. Paradoxalmente, a gravação em vídeo permite uma atitude activa perante o filme ou representação teatral já que está susceptível a um estudo académico detalhado de outro modo nunca possível – a ponto de Willems conjecturar que “Canned Shakespeare runs the risk of being assimilated to canonic Shakespeare” (Willems 2000: 43).

### **1.5 O advento do DVD e as novas tecnologias multimédia na adaptação cinematográfica de Shakespeare**

David Cook profetiza o acompanhamento constante das novas tecnologias por parte do cinema,

Whether or not the history of film and the history of digital computing merge in the nineties, it is certain that the technological evolution of both will continue to accelerate . . . film is a technological art form and every revolution in its technology has produced and will continue to produce an essential change in the form itself. (Cook 1996: 956)

No entanto, Cook conclui que “Technology obsolesces itself; art does not – that is the great paradox of a technological art form” (Cook 1996: 957). Um dos recursos tecnológicos que incorre nesse perigo de arcaísmo é precisamente o vídeo por causa da invenção do DVD. Se bem que Burt não pressagueie uma substituição exaustiva e exterminadora de todas as videocassetes como aconteceu com os discos e as cassetes áudio em relação ao CD (Burt 2003: 4-5).

Mais determinante do que a introdução esporádica, e quase experimental, das novas tecnologias no desenvolvimento e na divulgação de Shakespeare em filme parece ser o DVD. Aliás, o destaque que assume na introdução de Burt (2003) de *Shakespeare the Movie II* é confirmado pelo título da obra que significativamente refere a *popularização* de Shakespeare pelo DVD. Ora se o vídeo permite o visionamento de um filme no pequeno ecrã, mesmo sem que tenha sido realizado especificamente para esse meio, o DVD assume essa possibilidade televisiva juntamente com uma outra, a do monitor do computador. Shakespeare em filme acompanha e explora a era digital da globalização. A *popularização* de Shakespeare no cinema através do DVD envolve uma transformação do filme propriamente dito. O DVD inclui não só o filme como também uma variedade de extras sem grande valor artístico: *menu trailers, deleted scenes, audio commentaries, interviews, “making off”, documentaries, music videos, video games*, entre outros (Burt 2003: 1).

Quando Shakespeare em DVD está em causa está igualmente em debate o facto de a adaptação cinematográfica e a adaptação televisiva serem transferidas para contextos diferentes e que compreendem outros *mass media*. O DVD transfigura a produção e o visionamento do filme. A digitalização de Shakespeare, isto é, o seu livre-trânsito nos mais diversos meios de comunicação e o seu ajuste às novas tecnologias, perpetrada pela exportação internacional de filmes do cinema *mainstream*, constituem as duas formas de popularizar Shakespeare neste início de século.

Os esforços para analisar um filme segundo os momentos e contextos específicos de produção e de exibição (isto é, o ponto de vista histórico) deixam de ter nexos a partir do momento em que são possíveis sucessivas edições de um mesmo filme e que diferentes versões e *media* coexistem num mesmo espaço temporal. Burt considera então que “This

multiplicity complicates any attempt to historicize film by linking its meaning to a single historical moment” (Burt 2003: 3). Várias possibilidades de visionamento de um filme estão simultaneamente à disposição do público. Cada uma dessas oportunidades associa-se a um meio e um ecrã diferentes que apropriam e ajustam o *filme inicial* (o que estreia no cinema) de acordo com as suas características específicas. Daí que Burt considere a experiência facultada pelo vídeo ou pelo DVD (considerando a sua coexistência) como *posthistorical* já que é posterior à exibição exclusivamente cinematográfica (Burt 2003: 4).

A digitalização de Shakespeare proporciona uma experiência diferente em relação ao Bardo. A revolução digital indicia a deslocação e fragmentação da obra de Shakespeare tornada possível por malabarismos electrónicos a partir de adaptações cinematográficas. Osborne exemplifica,

Shakespeare enters another field rife with clipping – computer gaming. Explicitly interactive entertainment is one small step beyond the interactive pedagogy promised by the *Norton Shakespeare Workshop*. For example, *Hamlet: A Murder Mystery*, a CD-ROM game published by EMMÉ Interactive and linked to Kenneth Branagh’s 1996 film, provides its player with “frames from filmstrips in order to edit the three parallel versions of the deaths of kings included by Shakespeare... the exercise amounts to the player’s creation of his own film just as Hamlet devised the play within the play.” This editing game incorporates the several levels of editing possible in a film clip... and the ability to connect clips to construct a sequence. (Osborne 2002: 239)



Imagem 1 – Shakespeare in L.A. (*The Street King*, 2002)





### 2.1 A problemática da edição do texto

A conturbada questão da autoria e edição do texto shakespeariano é frequentemente aludida de modo a legitimar apropriações e adaptações da peça. Pearsall Smith alerta para um aspecto assaz relevante da sociedade contemporânea de Shakespeare,

The fact is well known that writing for the stage was not regarded as literature in Shakespeare's time. The drama existed to supply that popular demand for mental recreation which sates itself today with newspapers, magazines, murder stories and the cinema; and new plays... were constantly needed. A play, however successful, never had a «run», and was repeated at the most seven or eight times a year. They were regarded for the most part as being of but ephemeral interest. (Smith 1933:11)

Constata-se que a produção escrita do dramaturgo ia de encontro às exigências consumistas do público seiscentista assim como algumas adaptações cinematográficas das peças de Shakespeare têm em mente os interesses da *popular culture*, como adiante se discute a propósito de *Richard III*.

No século XVI, a atitude perante o texto pode ser descrita, e em muito decorrente do que atrás ficou dito por Smith, como de *apropriação*. Assim, “the play became the property of the acting company rather than the writer” (Thompson & Taylor 2000:156). Daí que existam versões do texto que se acredita serem reconstruções textuais feitas a partir de depoimentos de actores envolvidos na representação de *Richard III*. Ainda a este respeito, e em relação à peça em causa, W. Greg conjectura que,

An occasion is provided by the restraint of London acting in the summer of 1597, which sent the Chamberlain's men and other into the country. They were in Kent in August, at Bristol in September. Their numbers were presumably reduced and their repertory limited. We may suppose that when they wished to act *Richard III* they found that the prompt-book had remained in London. It would have been some trouble to fetch it, and it would anyhow have needed altering to fit their smaller cast; so instead they reconstructed it by an effort of communal memory, adapting it at the same time to altered circumstances. The absence of some of the minor actors who would have taken part in the performance in London was made up for by the presence of the book-keeper, who had a general knowledge of the dialogue and could regulate the succession of the scenes. He would be more likely than the actors themselves to conflate their parts. On their return to London some time in the autumn they would have had no further use for the improvised prompt-book: it may have gone astray, or it may have been deliberately sold for publication, perhaps with the idea of forestalling piracy. (Greg 1942:86)

O primeiro *folio* das peças de Shakespeare surge em 1623, sete anos após a morte do dramaturgo, no qual se constata que “between the classically sanctioned pair Comedy and Tragedy comes a relative newcomer, History,” daqui Danson conclui que “Shakespeare’s contemporaries were also uncertain whether to think of «history» as a sub-category of tragedy or as a term that subsumes both comedy and tragedy or as a distinct kind of its own right” (Danson 2000:8). *Richard III* vê assim a sua identidade, sustentada anteriormante como *tragedy* no título dos *quartos* (onde se lê “The Tragedy of King Richard”), abalada ao ser incluída pela primeira vez na secção destinada à *history*. Esta opção de Heminges e Condell, os responsáveis pela publicação do *folio* de 1623, prende-se com as fontes e o *background* literário da peça, como se discute nas secções que se seguem.

Quanto a anteriores publicações do texto é de referir que o *quarto* de 1597 descende provavelmente de uma “memorial reconstruction for the stage, perhaps made by the company in the absence of the prompt-book” (Greg 1942:183). As sucessivas reimpressões de 1598, 1602, 1605, 1612, 1622 têm, portanto, por base um texto considerado “corrompido”. O *folio* segue o *quarto* de 1622 corrigido de acordo com um manuscrito “perhaps the author’s copy rather imperfectly edited and used as prompt-book” mas adere também ao *quarto* de 1602 “without appreciable correction” (Greg 1942:183). Chambers sintetiza a questão “Each Q, other than Q5, is reprinted from its immediate predecessor,” e explica que “Q1 and F1 must ... be regarded as distinct texts” (Chambers 1930:298). Chambers partilha desta opinião ao conjecturar,

The history of the text must, I think, be somewhat as follows. The play, as written by Shakespeare, was slightly altered for stage purposes. It was shortened by cutting six long passages. Minor alterations were made to enable certain scenes (i. 4; ii. I, 4; iii. 4, 5; v. I, 2, 3) to be played with a reduced number of minor parts. Incidentally these account for a few of the lesser passages omitted in Q, and in connexion with them some small corrections of nomenclature and topography (i. 3. 333; ii. I. 7, 66) seem to have been made in the text. Q1 was based on this stage version. (Chambers 1930:296-7)

Estes aspectos sumariamente descritos da conturbada edição do texto de *Richard III*, por mais distantes que pareçam das adaptações cinematográficas de Shakespeare, são aludidos com frequência de modo a escusar cortes e alterações textuais (vejam-se a este respeito as declarações de Olivier na página 108 e de McKellen na 137). Assim, a opção do/a editor/a do texto de Shakespeare, por um dos *quartos* ou pelo *folio*, permite autenticar a prática que as adaptações cinematográficas perfilham perante o texto, “It is not only editors who «play around with» the text of a Shakespeare play. Directors and actors often

feel free to create their own texts. The «editing» of the texts for performance may involve cutting, conflation or amalgamation of several versions, or even rewriting” (Thompson & Taylor 2000:163). A “edição” do texto renova-se a cada representação e a cada filme sendo que a versão impressa não pode ser considerada a única forma que o texto assume, “each performance is itself a text – distinct from the printed version – and we need to attend to its unique qualities” (Thompson & Taylor 2000:163).

## **2.2 A questão das fontes históricas e o carácter ficcional da *history play***

Shakespeare incorporou em *Richard III* uma vasta quantidade de materiais e fontes que se foram diluindo, ao longo do processo criativo, ao mesmo tempo que uma personagem única e incomparável se solidificou. Esta mesma ideia está sinteticamente traduzida nas palavras de Scott Colley, “*Richard III* derives not only from the actual historical figure and the English historians who wrote about his reign, but also from a great variety of literary sources, including writings of Seneca, Lyly, Kyd, Spencer, Marlowe, and other sometimes surprising inspirations” (Colley 1986:451). É precisamente uma destas *surprising inspirations* que o autor documenta ao estabelecer um paralelo entre Richard III e Herodes, que se estende para além da deformidade física e moral de ambos.

In *Richard III*, Shakespeare demonstrably had in mind Pilate and the death of Christ, the slaughter of innocents, the grief of their mothers, and the reign of a crippled, incestuous tyrant whose twisted physical appearance mirrors his diseased moral sensibility. Outwardly contemptuous of his adversary, but inwardly fearful of certain prophecies about him, Richard embarks upon the slaughter of all «infants» and «babes» who stand in his path to the throne. He slays one rival with a falchion, and sends assassins to murder the others. An amalgam of historical figure, Roman despot, tragic villain, and Biblical archetype, Richard of Gloucester is a character who illustrates many dimensions of his crowded family tree. The particular figure of Herod is only one element of a mosaic that results in a portrait of Richard III... Shakespeare’s early stage villain is recognized as a surprisingly complex figure, and part of this complexity grows out of the dramatist’s recollections of his reading and playgoing. (Colley 1986:457-8)

O facto de os estratos provenientes das fontes usadas por Shakespeare não se encontrarem encobertos constitui uns dos méritos do autor já que é nesse uso da matéria-prima disponível que o dramaturgo se destaca, isto é, na dramatização ficcionada da informação recolhida. A este propósito, Russ McDonald nota,

Shakespeare excelled at identifying the dramatic heart of a story and presenting it in a way that especially suited the conditions of the Elizabethan theater. This unfailing sense of a story's theatrical core is best illustrated by Richard III... Whereas Hall's account of the life of Richard of Gloucester is the fairly predictable work of a political apologist, Shakespeare's theatrical version is a vivid and charismatic psychopath. What Shakespeare succeeds in doing, as none of his predecessors managed, was to make his subject a compelling stage presence and a self-conscious actor. [The opening soliloquy is] the first of Richard's many histrionic strategies: witty asides, privately hatched theatrical schemes («Plots have I laid, inductions dangerous,» I.i.32), staged scenes designed for public consumption, and period reviews of his own performances. The source narratives of More, Hall, and Holinshed all hint at the connection between politics and theater – action and acting, plots and plots – but only Shakespeare brilliantly explores the psychology of political tyrant as theatrical superstar. (McDonald 1996:108)

Relativamente às fontes de Shakespeare no que concerne aos factos históricos, sobressai o uso de *The History of King Richard III* de Sir Thomas More, da crónica de Edward Hall (nomeadamente o sexto capítulo “The tragical doings of King Richard The Third” que constitui uma impressão do texto de More) e do contributo de Holinshed para *A Mirror for Magistrates* e a *Anglicae Historiae* (1534) de Polydore Vergil que se distingue de outros textos seus contemporâneos devido ao “Polydore's critical spirit... his desire to understand the causes of events is by far the most important for its effect on the drama” (Tylliard 1966:42).

A concepção que os *Elizabethans* tinham de Richard III provém sobretudo de More (veja-se a nota 17 na página 78) de onde Shakespeare recupera traços da personagem como “the legend that he was born feet first and precociously equipped with teeth” (Spivack 1958: 387-8), e explora outros “He was close and secret, a deep dissimulator, lowly of countenance, arrogant of heart, outwardly compinable [affable] where he inwardly hated, not letting to kiss whom he thought to kill; despiteous and cruel, not for evil ways always, but offer for ambition, and either for the surety or increase of his estate” (More citado por Spivack 1958: 388). Sir Thomas More deturpou os factos e inventou excertos de diálogo para as personagens da sua narrativa “histórica.” No entanto, a preocupação do drama de Shakespeare não vai de encontro à veracidade dos factos históricos. Como observa Jeremy Potter “in his *Richard III* [Shakespeare] wrote what later came to be known as historical fiction and, later still, faction or docu-drama” (Potter 1985: 155). Kiernan, recorrendo a uma cena da peça, problematiza a questão da “historicidade” dos episódios narrados, If written poetry, in seeking to re-present an «original» presence, succeeds only in making its subject inaccessible and absent, what happens to events and characters that are written into

history? Do historical records give us access to what was once a present event, a living person, an original moment in history? How truthful is history's transmission of knowledge? Is the past ever fully recoverable? These are the questions that young Prince Edward insists on asking in a remarkable scene in *Richard III* where the dramatist creates an «unhistorical» moment (that is to say, one that was nowhere upon historical record) in order to make a truly historical enquiry into history writing's claim to truth. (Kiernan 1996: 127-8)

O dramaturgo confronta as personagens da peça com o estatuto problemático da história (cf. III.i.68-78). Para Prince Edward, a verdade histórica não reside nos registos escritos mas antes no que passa *from age to age*, sob pena de ser filtrado e deturpado consoante os interesses e ideologias vigentes. Rossiter explica a complexidade da obra e justifica-a devido ao facto de esta desenvolver dois planos em paralelo,

What we are offered is a formally patterned sequence presenting two things: on the one hand, a rigid Tudor *schema* of retributive justice ... and, on the other, a huge triumphant stage personality, an early old masterpiece of the art of rhetorical stage-writing, a monstrous being incredible in any sober, historical scheme of things – Richard himself. (Rossiter 1970: 2)

A produção do dramaturgo ajusta-se à concepção Tudor do “myth of the eternal return” (Kernan 1975: 263). Assim, Kernan afirma que,

Since both the ethic and the dynamic of the myth of order were based on the acceptance and repetition of what had been before . . . History was discovered by Tudors historians to have the sameness of ritual: a weak or saintly king makes political mistakes and is overthrown by rebellious and arrogant subjects; the kingdom becomes a wasteland and society of chaos in which every man's hand is against his fellow; after a period of great suffering, reaction against the forces of evil occurs, and a strong and good king restores order. (Kernan 1975: 264)

Shakespeare concilia a visão cíclica da história, enquadrada no padrão do Tudor Myth e no esquema de retribuição divina, com o processo dramático de criação do herói,

... in accordance with the Tudor myth, Richard is imagined as the devil raised by the horrors of civil war, the hog who roots in and fouls all the sacred places of life, the shadow which blots out the sun and casts the earth in darkness, the cold wind that blasts all living things. In action, he is destroyer of pageants and rituals. He interrupts the funeral procession of his victim, Henry VI, to woo Lady Anne; turns a council state into a trap for one of the councillors; makes a grotesque joke of a civic petition from the citizens of London; and when in IV. Iv the bereaved women gather to form a chorus, to lament in ritual language their losses and to cry out for relief from the adversary, he arrives at the head of an army and orders the trumpets blown to prevent heaven from hearing their curses. . . . Just as Richard prevents rituals from moving to their fore-ordained end, so he refuses to play the devilish role he is cast for in the pageant of England's crisis and restoration. Morally he is abominable, but dramatically he is attractive, alert, vital. (Kernan 1975: 266)

No entanto, e apesar da energia epiléptica da personagem que domina a acção, a sua função de bode expiatório e vítima sacrificial condenam o seu percurso final. O que remete

para o carácter trágico de *Richard III*, e por conseguinte, para a *formal indeterminacy* da peça entre *history* e *tragedy*.

### 2.3 A indefinição de género e a construção da personagem dramática

O descalabro final de Richard prende-se directamente com o papel de *Vice* das moralidades que a personagem veste, como explica M. Reese, “The morality method was always at odds with psychological realism, but there was no escaping the unwritten law that after entertaining the audience for an hour or more, the *Vice* should undergo an awkward five minutes before the end” (Reese 1968: 222). A propósito da queda trágica da personagem, o mesmo autor sublinha, “The mechanical Nemesis which strikes him down never makes contact with his innermost being, and he seems to exist just to fulfill unequivocal prophecies to which he pays no heed. There is no tragic power in that, since he has never been valued by us as a man” (Reese 1968: 223) contestando assim o carácter trágico de *Richard*, com base no processo de animização que a personagem sofre ao longo da peça, sobretudo por parte das personagens femininas e que permite à assistência o distanciamento suficiente.<sup>1</sup>

Contudo, Rossiter constata o seguinte, “Had he [the dramatist] entirely accepted the Tudor myth, the frame and pattern of order, his way would have led, I suppose, towards writing *moral history*... Instead, his way led him towards writing *comic history*. The former would never have taken him to tragedy: the latter (paradoxically) did” (Rossiter 1970: 22). Sendo assim, verifica-se que o que permite a inclusão da peça no género trágico é a relação que a figura de Richard mantém com o *Vice* e a sua mestria como actor. Estas duas características combinadas permitem à personagem, e ao dramaturgo por seu intermédio, dramatizar a história, subverter valores e apresentar de forma atraente, admirável e mesmo cómica o que de outro modo seria desinteressante, pouco ambicioso e fastidioso, ao mesmo tempo que envolve os espectadores e os torna cúmplices dos seus actos. Com efeito, o papel do *Vice* distingue-se por ser o mais popular nas moralidades precisamente por causa da faceta *clownish* e da aproximação daí inerente com a assistência

---

<sup>1</sup> Em Tillyard (1966: 215), pode ler-se a este respeito, “The metaphor of poison is constantly applied to Richard, and that of beast, as if he were something to be excluded from the human norm. Queen Margaret unites the two metaphors when she calls him «that poisonous hunch-back'd toad» and that «bottled spider», the spider being proverbially venomous.”

(Brooke 1973: 57). A combinação destes factores permitiu à peça gozar de grande popularidade. Shakespeare sobrevaloriza a concepção de Richard como actor em detrimento do seu maquiavelismo e do seu papel instrumental de bode expiatório (Chambers 1930: 19). Spivack argumenta que a dissimulação<sup>2</sup> de Richard constitui um fim em si mesma e não um meio para alcançar a coroa. As intenções da personagem são explícitas ao declarar-se “determined to prove a villain.” Na engrenagem das suas maquinações “his regal ambitions lapsing into such obscurity that we remember them only by an effort... His dedication to royal power changes to a dedication that revives the homiletic transparency of a personification in the morality drama” (Spivack 1958: 403-4). Não se estranha que Richard Gloucester se dilua neste emaranhado processo de onde resulta uma personificação de um papel teatral e não a reconstituição de uma figura histórica. Prestando-se a jogos verbais ambíguos para enganar os outros, é a própria personagem quem documenta a imitação que se encontra a protagonizar. Senão, atente-se nos versos,

*Rich.* So wise so young, they say, do never live long.

*Prince.* What say you, uncle?

*Rich.* I say, without characters fame lives long.

[Aside] Thus, like the formal vice, Iniquity,

I moralize two meanings in one word. (III.i.79-83)<sup>3</sup>

Spivack decifra o conteúdo do aparte de Richard em que este explica aos espectadores o papel que incorpora,

...although he appears something different from the conventional and obvious Vice of the popular stage, he is imitating the method of that role. . . . He is inviting the appreciation of the audience for his dexterity in deceit, for his skill in that kind of exhibition which evolved out of the moral metaphor of the Vice. He has become for the nonce the artist, his ornate duplicity an end in itself. The historical figure who ruled England dissolves into the theatrical figure who ruled the English stage. (Spivack 1958: 394-5)

---

<sup>2</sup> McDonald (1996: 201) alerta para o facto de “In suggesting that Richard is a kind of actor, we should remember that the Greek word for actor is *hypocrites*, our «hypocrite», one who pretends to be what one is not. We might also say that Richard is a kind of playwright, an artist, with a plot to gain the Crown, a script written to put himself on the throne, and a sensibility that causes him to think in theatrical terms: «Plots have I laid, inductions dangerous» (I.I.33). We might see Richard as something of a critic, offering rave reviews of his own performance, as when he turns to the audience immediately after Lady Anne has yielded to him: «Was ever woman in this humor woo’d? / Was ever woman in this humor won?» (I.2.27-28).”

<sup>3</sup> Todas as citações do texto são extraídas da edição de Antony Hammond, ed., *King Richard III*, The Arden Shakespeare, London, Routledge, 1994 [Methuen & Co. Ltd, 1981], sendo doravante referenciadas neste trabalho pela simples indicação de acto, cena e versos respectivos.



Tillyard não hesita em considerar que Shakespeare bebeu em More o sentido de humor e a vilania da personagem e em sublinhar que *Richard III* é uma peça com um sentimento religioso apurado. Enquadrando a acção no padrão de vingança divina presente nas moralidades, a guerra civil é entendida como um castigo divino pelos pecados da nação (Tylliard 1966: 162). As preces de Richmond antes da batalha seguidas da aparição dos fantasmas ou os lamentos das mulheres inscrevem-se neste paradigma teológico. O sentimento de culpa atormenta a consciência de Clarence, de Edward e até de Richard, no último acto da peça. O único que aparentemente está isento de qualquer culpa é Richmond e por isso “Shakespeare is perfectly clear in making Richmond the emissary of God” (Tylliard 1966: 162). No entanto, a oposição entre o Bem e o Mal, incarnada nas personagens que protagonizam a batalha final, parece não ser tão taxativa quanto se poderia supor. Rossiter alega,

But he [Richard] is not the demon incarnate, he is in effect God’s agent in a predetermined plan of divine retribution: the «scoured of God». Now by Tudor-Christian historical principles, this plan is *right*. Thus, in a real sense, Richard is a King who «can do no wrong»; for in the pattern of the justice of divine retribution on the wicked, he functions as an avenging angel. Hence my paradoxical title, «Angel with Horns». (Rossiter 1970: 20)

Ao inscrever os acontecimentos da peça neste plano transcendente, a *história* boicota o estatuto trágico das personagens privando-as de vontade própria. Sendo assim, “The conflict in the play becomes there fore almost a matter of conflicting genres, for the historical and the tragic as shown here represent radically contrasting ideas of value – history has no place for tragedy, and in the end we must balance one against the other” (Brooke 1973: 52). Esta indefinição entre *tragedy* e *history* consente abordagens tão divergentes quanto as adaptações cinematográficas de *Richard III* que adiante se discutem e lembra que “Hollywood did not invent the mish-mash of genre-labelling” (Danson 2000: 8).

#### **2.4 As personagens femininas, a unidade da acção e o *star role* de Richard**

A visão cíclica da história ganha corpo nas personagens femininas. Em *Richard III*, quatro viúvas entram em cena. Se por um lado, as mulheres têm a sua identidade associada a um homem e se vêem destituídas do seu título e da sua identidade quando essa figura masculina desaparece por outro, elas funcionam como instrumento para alcançar

determinado objectivo político. A título exemplificativo, pode referir-se a intenção de Richard III em casar com a sobrinha Elizabeth de forma a legitimar a sua posição como rei de Inglaterra (intenção que Richmond concretiza). Na peça, a identidade das mulheres define-se pelos homens que perderam. Queen Elizabeth (Woodville) é viúva de King Edward IV e os seus filhos são assassinados na Torre. A Duchess of York perdeu o marido, dois filhos (Edward IV e George Clarence) e os netos. Anne é viúva de Prince Edward, filho de King Henry VI. Queen Margaret perde o marido e o filho e tem na peça um estatuto ambíguo e complexo ao ter livre-trânsito pelo palácio onde reinam os que usurparam a coroa à sua família. Quanto a esta última figura feminina é de referir que o seu carácter dúbio provoca na assistência um certo desconforto daí que seja banida de grande parte das adaptações modernas. Shakespeare altera a história e permite-lhe participar numa acção posterior à sua morte para amaldiçoar e ver cumpridas todas as suas palavras. Como nota Irene Dash,

She acts as narrative voice; she is seer and sibyl, predicting the doom of those responsible for the deaths of her son and husband; but she is also a dynamic woman, an anomalous character, roaming the palace of a rival monarch, expressing her opinions in positive language, sneering at York's unattractive progeny who now control power. Having lost all, she fears no one. (Dash 1981: 193)

A mesma autora considera Margaret o elemento de ligação entre as peças da tetralogia (Dash 1981: 156), uma vez que ao longo das quatro peças dedicadas às Guerras das Rosas se assiste ao seu percurso de vida. Em *Richard III*, cabe-lhe liderar o único núcleo duro que ousa enfrentar Richard. Se a rivalidade das famílias York e Lancaster contagia inicialmente as relações amargas e verbalmente agressivas entre Queen Margaret e Queen Elizabeth (o confronto está patente em I.iii, II.ii, IV.i e IV.iv), mais tarde constroem uma aliança em virtude de comungarem da dor da perda e unem-se contra aquele que consideram o inimigo comum. A vida de Margaret repete-se na de Elizabeth mas é a primeira que ocupa o lugar de liderança ao lhe ser dirigido, pela segunda, o pedido de ensinância a amaldiçoar “O thou, well skill'd in curses, stay awhile / And teach me how to curse mine enemies,” (IV.iv.116-117) como Margaret tinha profetizado na terceira cena do primeiro acto. No início da quarta cena do quarto acto, as mulheres de Lancaster e York resolvem o conflito entre elas para bradarem juntas as suas palavras contra o vicioso Richard. A cena constrói-se simetricamente, o discurso arquitecta-se num paralelismo que o torna muito denso, imagneticamente pesado e difícil de acompanhar a não se que tenham presentes referências

ao ciclo de *Henry VI*. O verso de Margaret “Edward, for Edward, pays a dying debt,” (IV.iv.21) ilustra a confusão provocada pelo facto de elementos das casas rivais terem o mesmo nome. A repetição do nome de Richard finaliza cada verso em que progressivamente se enumeram os nomes das suas vítimas. Wolfgang Clemen salienta que “in the great laments these parallelisms and reiterations do not appear inappropriate or unnatural, because it corresponds to the nature of a lamentation to repeat the same thing over and over again” (Clemen 1977: 49). As complicações acima descritas implicam que algumas adaptações da peça abandonem não só estas cenas como também a personagem (as consequências de tais práticas e as estratégias compensatórias são analisadas nos capítulos seguintes).

A existência de Queen Margaret situa-se nos limites do sobrenatural no entanto, é a personagem que torna o protagonista bem como a tetralogia coerentes. A estrutura simétrica da peça deve, em grande parte, a sua coerência às falas das mulheres onde estão contidas as profecias, as maldições e os discursos mais carregados de premonições. Clemen discorre sobre esse aspecto da peça,

Not only do the prophecies, curses and warnings uttered mostly against Richard III occur at important points of the dramatic action, considerably contributing to the scene’s tension and portentous tone, they are also remembered at later moments of the play when becoming fulfilled . . . They constitute a sort of unifying factor of the issue of the play, binding together earlier and later scenes by a common motive. (Clemen 1953: 26)

Talvez por isso, Shakespeare tenha feito Queen Margaret regressar após a sua morte no exílio. A personagem é estigmatizada por Richard desde a sua primeira aparição em cena, “Foul wrinkled witch.... / Wert thou not banished on pain of death?” [I.iii.164-167], este estigma de mulher/bruxa estende-se a todo o grupo feminino. Richard é por isso considerado uma das figuras mais misóginas de Shakespeare. Como explica Madonne Miner, “Gloucester’s opening soliloquy also introduces a tactic that Richard employs throughout: an allocation of guilt along sexual lines so that women are invariably at fault” (Miner 1980: 36). Essa transferência da responsabilidade dos seus actos para mulheres é bem evidente na segunda cena do primeiro acto.

Atendendo ao facto de que historicamente Lady Anne resistiu durante dois anos ou mais (Dash 1981: 194) às investidas de Richard é notória por parte do dramaturgo uma compressão deliberada dos factos que ofereça “an opportunity to prove Richard’s extraordinary ability,” já que, “when compressed into a single scene, his duplicity and her

confusion must be apparent at once” (Dash 1981: 194). Em Shakespeare, Anne confina-se ao estereótipo da mulher fraca que ironicamente profere palavras contra si ao amaldiçoar a futura esposa de Richard (Olivier segue fielmente este estereótipo, como se discute no capítulo subsequente). O que permite a Richard encerrar a segunda cena do primeiro acto com o solilóquio da descoberta, em que Gloucester percebe como tem de encarar as suas potencialidades. A fala de Richard acentua também o seu lado dissimulado (de actor, portanto) e a auto-consciência que o protagonista tem dos papéis que tem de representar.

Por outro lado, essa fala de Gloucester prova que o solilóquio tem uma função fulcral em *Richard III* por se tratar de “a device by which Shakespeare settles and resettles the disposition of his character in relation to his world and in relation to his audience,” observa Arthur Sewell e acrescenta ainda que, “when a dramatic character addresses his world, he also addresses us – the audience. We are that world, and if the address does not make its impact on us we are likely to miss it” (Sewell 1965: 22-3). O impacto a que Sewell se refere é, no que a Richard diz respeito, de tal forma estrondoso e espectacular que é impossível passar despercebido. A *self-exposition* a que o dramaturgo sujeita a personagem é elaborada em moldes retóricos precisos embora Russ McDonald considere que “Shakespeare does not attempt to mitigate or to disguise Richard’s wickedness. But, predictably, he does the unpredictable: he makes his villain a wit, a jokester, an actor. And Richard is such a memorable villain because his words are unforgettable” (McDonald 1996: 199). O solilóquio que abre a peça, e que se prolonga por mais de quarenta versos, é cautelosamente construído para conquistar os espectadores. Aí, Richard revela a sua predilecção pela representação, a sua faceta espirituosa e o gosto por padrões, ainda que por vezes estes se desenvolvam por antíteses, como sejam passado/presente, guerra/paz, eu/os outros. Pela cumplicidade e ligação que estabelecem com a assistência, os solilóquios revelam o orgulho e a audácia com que Richard derruba os seus adversários. Daí que McDonald conclua, “Most of the principal conflicts in *Richard III* are dramatized in rhetorical terms” (McDonald 1996: 200).

Richard constitui um elemento diferenciado de todos os outros, na construção da peça, não só pelo seu discurso mas também pelo seu peculiar estatuto dramático. Uma vez que, “Everyone else is distanced from the audience, is in a sense taking part in a play within a play of which Richard is the presenter. We are forced to know them as actors

acting just as, when Richard joins them, he is (more obviously) an actor acting” (Brooke 1973: 58), daí que o envolvimento do público seja apenas possível com Gloucester.

Em *Richard III*, o processo de caracterização individual das personagens processa-se essencialmente por imagens mas peca por revelar apenas uma parte daquelas. Não obstante, é nesta peça que esse procedimento assume pela primeira vez uma relevância significativa no que concerne a caracterização do protagonista. No entanto, e por ser feita através de imagens simbólicas e recorrentes ao longo da peça como *leitmotif*, tudo o que se refere a Richard é sistematicamente conotado de repulsivo, perigoso e bruto.<sup>4</sup> A imagética associada a Richard torna-o omnipresente na acção e convida a uma aproximação ao texto centrada na personagem. Norman Holland’s salienta o que é por demais evidente, “Richard sufficiently dominates the play so that analysis of his personality virtually exhaust the play’s possibilities” (Holland citado por Miner 1980: 35). A versão de Colley Cibber, representada em 1700 em Drury Lane, e a adaptação de Laurence Olivier parecem ter por base esse critério selectivo, como fica claro na análise exaustiva do filme de Olivier.

O protagonista de *Richard III*, nos moldes em que é apresentado na peça homónima, começa a esboçar-se na segunda cena do terceiro acto (versos 124 a 195) de *3 Henry VI*. Nesse solilóquio verifica-se que “each statement of impossibility converts itself into a dramatic possibility: Richard cannot be king, but his rhetoric makes us believe he will be king; he cannot be a lover, but his rhetoric assures us he can have any woman his ambition requires” (Danson 2000: 41). No entanto, o dramaturgo dota a personagem de auto-consciência que constitui um pré-requisito para as figuras trágicas, quer estas compareçam em peças inseridas na *history* ou na *tragedy* no primeiro *folio* (Danson 2000: 42). Este solilóquio prepara para *Richard III* e anuncia uma atitude diferente perante as personagens das peças históricas. Essa consciência, ignorada ao longo de toda a peça, trai a personagem no último acto atormentando-o e vetando-lhe a sua “alacrity of spirit”.

M. Reese explica que as adaptações teatrais que tendem a incorporar partes do conteúdo do solilóquio em *3 Henry VI* para introduzir a acção de *Richard III* não resultam exactamente porque a personagem sofre evolução de uma peça para a outra (Reese 1968:

---

<sup>4</sup> Caroline Spurgeon (1939: 232) enumera essas imagens no contexto da peça, “Richard is likened to everything most repulsive in the animal world; his mother calls him a «hell-bound», a «biting venom-toothed dog», «a bottled spider», a «poisonous bunch-back’d toad», an «elvish-mark’d abortive rooting hog»; Queen Elizabeth later, echoing his mother, calls him «toad» and «spider», and bewails her gentle lambs thrown in the entrails of the wolf; and Anne, in her first memorable interview with him, cries, “Never hung poison on a fouler toad”, and implies he is worse than a wild animal, for «No beast so fierce but knows some touch of pity».”

216). Sendo que a sua ambição é o que mais sobressai em *3 Henry VI* “I’ll make my heaven to dream upon the crown;” [III.ii.168] e o desejo de alcançar a coroa domina-o. No início de *Richard III*, um tom mais moderado rege o discurso de Gloucester e como nota Reese “in forty lines he does not actually mention the crown” (Reese 1968: 217). Os seus planos parecem ter outras motivações. Assim, a personagem admite ser *subtle, false, e treacherous* e de imediato compartilha com a assistência o papel que tenciona interpretar, “I am determined to prove a villain,” (I.i.30).

Em *3 Henry VI*, o epíteto de maquiavélico assenta-lhe na perfeição. Spivack alega de que forma,

A villain is Machiavellian when he is morally organized to reach for some object by a method that obeys the precepts, or some lurid perversion of the precepts, of Machiavelli. . . Where can we find another Elizabethan role that equals his in the right to be called Machiavellian? And he himself seems to arrogate that right at the close of a long monologue in *3 Henry VI* when, as climax to a series of comparisons (all the others classic) that proclaim his talent for deceit, he says:

I can add colours to the chameleon,  
Change shapes with Proteus for advantages,  
And set the murderous Machiavel to school. [III.ii.191-93] (Spivack 1958: 377)

Em *Richard III*, assiste-se a uma variante desse mesmo tema adornada pelo dramaturgo em forma de actor capaz de “frame his face to all occasions” que se orgulha de atingir os seus objectivos com os seus “dissembling looks.” E. Chambers entende a personagem deste modo,

Richard is a monster, like Barabbas or Aaron, and not merely an example of ordinary human frailty. He makes evil his good; but, as I read him, it is not so much for the sake of the evil itself, as for sheer joy in the technique of villainy, in the contriving of the nice adjustment of springs and wires whereby evil comes about. He does not really want the crown, but he does want the world to bustle in; and, scene after scene, he goes last off the stage, twisting his misshapen body in glee, not at the fruit but at the success of his machinations. What a roll his triumphs make! (Chambers 1963: 17)

Assim se compreende que a partir do momento em que Richard conquista a coroa, a quebra da acção e da determinação da personagem se evidenciem de tal maneira que constituam uma dificuldade para as adaptações cinematográficas que a seguir se discutem.

A questão da evolução da personagem nas duas últimas peças que compõem a primeira tetralogia shakespeariana remete para o debate em torno da questão da intencional composição da mesma como uma unidade. Esta problemática encontra fundamento na perspectiva sequencial dos acontecimentos que Shakespeare incutiu ao conjunto das obras.

A este respeito, Mary Crane afirma que, “Most critics support the contention that he [Shakespeare] did so largely on the basis of internal evidence – that is, on the presence of scenes in an earlier play which anticipated something in a later one, or references backward from a later play that to one which preceded it” (Crane 1985: 286). Se bem que para Crane esta repetição e este ecoar constante da mesma informação constituam prova no sentido contrário, já que numa representação única que abarcasse as três partes de *Henry VI* e *Richard III*, essas repetições tornar-se-iam contraproducentes em termos narrativos pela sua redundância. A mesma autora vinca a sua crença na inviabilidade do ciclo para uma representação única ao se reportar a uma produção da tetralogia por John Barton e Peter Hall (1963) em que para que esta se tornasse minimamente exequível foram necessárias inúmeras alterações e praticadas extensas amputações ao texto. Crane considera que a origem das tetralogias reside nas crônicas onde o/a leitor/a tem acesso a um amontoado de informação organizado por capítulos consoante os diferentes reinados. Deste modo, *Richard III* é no conjunto da tetralogia a peça que mais se afasta do modelo (pela sua concepção trágica) e a terceira parte de *Henry VI* a que mais fielmente o segue. Estas obras poderiam surgir compartimentadas devido ao facto de,

The action of an historical or tragic play was conventionally defined by the life and death of the main character. Thus, a play could be continued to two parts if the main character was still alive at the end of part one and his death was included in the tradition being dramatized. ... [some plays including Legge’s *Richardus Tertius*] end with the deaths of their title characters, a custom which probably had something to do with the medieval definition of tragedy as the fall of a great man. (Crane 1985: 294)

Por outro lado, Jenkins sugere que o que confere unidade à tetralogia é a concepção de história subjacente ao afirmar, “What can no longer be doubted is that, whether by design or not, the history plays have a collective unity, deriving from an Elizabethan view of history and a common fund of ideals about the ordering of man’s society” (Jenkins 1953: 14). *Richard III* reúne todas as condições para encerrar a tetralogia porque não só a morte do rei resolve a acção como também encerra o relato das Guerras das Rosas ao possibilitar a união das duas famílias rivais, *Lancaster* e *York*, pelo casamento de Richmond e Elizabeth, restaurando a ordem. A influência da obra *The Union of the two noble and illustre Families of Lancaster and York* de Hall é evidente no desfecho da tetralogia de Shakespeare. No entanto, “In its function of summing up and completing what had gone before, *Richard III* inevitably suffers as a detached unit” (Tylliard 1966: 205). Por outro

lado, *Richard III* enriquece-se e ultrapassa a função de simples complemento do ciclo *Henry VI* devido à atenção devotada na caracterização do protagonista nas suas diferentes vertentes, sendo que a cómica é a que mais o distingue. Verifica-se, também, que o recurso a versos e/ou acontecimentos do ciclo *Henry VI* é inevitável para cumprir a função de contextualizar a acção de *Richard III*, como demonstram o preâmbulo de Olivier e a cena de coroação de King Edward IV ou o início da acção do filme de Richard Loncraine.





### 3.1 Enquadramento histórico de *Richard III* (1955) no cinema britânico

Antes da Segunda Guerra Mundial, uma série de produções britânicas iam de encontro ao *documentary cinema* (Cook 1996: 568), a título ilustrativo podem citar-se *The Face of Britain* (1935) realizado por Paul Rotha e *Children at School* (1937) realizado por Basil Wright. Durante a Guerra, a *Crown Film Unit* – antes a *GPO Film Unit* e agora incorporada no *Ministry of Information* – adopta um registo que mescla o factor documental com o narrativo de onde resultam filmes como *London Can Take It* (1940) realizado por Watt e *Fires Were Started* (1943), filme realizado por Jennings. Por outro lado, a indústria comercial realizava filmes basicamente documentais que tinham por objectivo motivar as forças armadas, *In Which We Serve* (1942) realizado por Noel Coward, *Went the Day Well?* (1942) de Alberto Cavalcanti, *Next of Kin* (1942) de Dickinson. David Parkinson designa estas produções por *fictional documentaries* e sublinha a tendência do cinema ficcional britânico para o *realism*, quer os filmes abordassem directamente o conflito ou não. Há ainda a referir a popularidade de filmes como *Henry V* (1944) realizado por Olivier e *This Happy Breed*, realizado no mesmo ano por David Lean, 1944, que revelam a outra vertente do cinema britânico de então, que Parkinson denomina de *period nostalgia* (Parkinson 1997: 145-6).

Verifica-se portanto que o cinema britânico não investia em cinema narrativo, reduzindo-se este ao trabalho de Alfred Hitchcock, de Alexander Korda: *Rembrandt* (1936), *The Private Life of Henry VIII* (1933) entre outros, *Things to Come* (1936) de W. Menzies, e adaptações de produções teatrais como *Pygmalion* (1938) realizado por Asquith e Leslie Howard. David Cook, referindo-se à década de 30, documenta o seguinte: “This surge of energy during the thirties briefly freed the British industry from its perennial domination by Hollywood, but by the end of the decade most British commercial production was geared toward making second features to accompany American films on double bills” (Cook 1996: 569).

Durante e após a Segunda Guerra, o cinema britânico encontra na adaptação literária um novo alento que lhe permite viver uma reviravolta. Apesar de um ou outro filme se revelar um desastre financeiro, como a adaptação de Oscar Wilde realizada por Korda *An Ideal Husband* (1947), um número significativo de filmes enveredam pelo caminho da

adaptação de obras literárias. Neles se incluem as adaptações de Shakespeare realizadas por Olivier de *Hamlet* (1948) e *Richard III* (1955), o trabalho de David Lean com filmes como *Brief Encounter* (1945), *Great Expectations* (1946), *Oliver Twist* (1947), algumas realizações de Carol Reed como *Odd Man Out* (1946), *The Fallen Idol* (1948), *The Third Man* (1949). Parkinson salienta que esta ênfase na adaptação implicou os grandes talentos da época, como Laurence Olivier (Parkinson 1997: 180).

No pós-guerra, Cook destaca ainda “a series of intelligent and witty comedies made for Michael Balcon’s family-run Ealing Studios,” o que não o impede de concluir que “by the mid-fifties British cinema had begun to decline into cliché, and Britain was once again in danger of becoming a Hollywood colony” (Cook 1996: 570).

No entanto, a ala do cinema britânico que se dedica à adaptação de clássicos por estar desfasada da realidade sócio-cultural era acusada de elitista. Em Cook, podem ler-se as declarações de Lindsay Anderson e Karel Reisz, “The British commercial cinema has been a bourgeois rather than a revolutionary growth; and it is not a middle-class trait to examine oneself with the strictest objectivity, or to be able to represent higher or lower levels of society with sympathy and respect” (Anderson e Reisz apud Cook 1996: 570). Para além de se mostrarem desagradadas com a situação, Anderson e Reisz decidem agir e em 1954-5 organizam o movimento *Free Cinema* onde expressam o compromisso social que o cinema deve adoptar para com o indivíduo e para com a sociedade. A tónica teria de passar para a realidade social. O cinema britânico caminhava a passos largos ao encontro do *Social Realism*.

Do que ficou exposto acima é possível perceber que a realização de *Richard III*, em 1955, está associada a um contexto sócio-cultural específico que envolve o cinema britânico daí que Davies, a propósito da recepção crítica do filme, sublinhe que “the film was seen as celebrating something uniquely British” (Davies 2000: 176). Em relação à adaptação shakespeariana de Olivier, *Henry V*, o mesmo autor informa que “there was ... the persuasive power of wartime Ministry of Information, anxious to promote a film which would boost the national morale” (Davies 2000: 162), o conteúdo da afirmação é revelador de pelo menos um dos motivos pelos quais o primeiro trabalho de Olivier como realizador de Shakespeare se traduziu num *propaganda film*.

Independentemente das conotações sócio-culturais ou dos subtextos ideológicos que os filmes como *Richard III* (que reproduzem cinematograficamente as peças históricas de

Shakespeare)<sup>1</sup> sustentam, estes nutrem a convicção de que o dramaturgo é um dos progenitores do *British historical film*. No entanto, o facto de estarmos perante a adaptação para cinema de uma peça histórica de Shakespeare não implica forçosamente que estejamos perante um *British historical film*.<sup>2</sup> O facto de os realizadores e produtores terem em conta o público a que dirigem os seus filmes, assim como outros aspectos analisados no primeiro capítulo deste trabalho, faz com que moldem a adaptação das peças históricas de Shakespeare segundo outros parâmetros para além dos do *historical film*. *Henry V* e *Richard III* realizados por Olivier apresentam semelhanças provenientes do facto de serem dirigidos a um público dos meados do século passado. Enquanto que *Henry V* de Branagh permite tecer considerações sobre o móbil do público do fim de século. No que os dois filmes de *Henry V* mais se distanciam é no modo como constroem a figura do soberano.<sup>3</sup> Branagh não se preocupa em construir uma personificação de Maquiavel sem interesse para o drama político contemporâneo, opta por conceber um herói para o nosso tempo. Manheim argumenta que *Henry V* e *Richard III* reflectem a concepção medieval de herói e de vilão e ao mesmo tempo manifestam a dualidade de Maquiavel.

Richard is of course the obvious Machiavel, chiefly associated with standard anti-Machiavellian propaganda of the period, and concomitantly with popular theatrical representations of that figure, Henry is also a Machiavel in the new image of that figure coming to be shared... In fact, if one considers which of the two dramatic figures the author of *The Prince* might have preferred, it would undoubtedly be Henry – in part because of his more successful image-making, in part because of the greater subtlety of his intimidation, and in part because of his success. (Manheim 2002: 122)

A dissimulação de Henry V é uma constante, embora Olivier prive em muito a personagem da sua violência. O que não acontece com Richard que revela a sua agressividade desde o primeiro solilóquio (transmitida por crescendos no discurso até à histeria). As personagens são construídas tão distintamente que é impossível ao público não notar que Henry V é o príncipe perfeito e bem sucedido enquanto que Richard personifica e desenvolve os aspectos negativos da ambição de Maquiavel. Nos filmes realizados por Olivier, Richard é excêntrica e assumidamente maquiavélico em características que Henry tenta disfarçar.

---

<sup>1</sup> A problemática da indefinição de género de *Richard III* foi abordada no capítulo II, *vide* páginas 27 a 31.

<sup>2</sup> Quinn e Kingsley-Smith (2002: 164) analisam este ponto a propósito de *Henry V* de Branagh e explicam que “if Shakespeare’s history plays have partly shaped British historical cinema, the Shakespearean origins of a film like Kenneth Branagh’s *Henry V* have also prevented its identification as historical film.”

<sup>3</sup> Quinn e Kingsley-Smith (2002: 164) explicam que “The British historical film has been ... concerned with the monarchy, with the private face behind the mask, with threats to national sovereignty, and with questions of duty and self-sacrifice.” O filme *The Madness of King George* (1995) realizado por Nicholas Hytner ilustra na perfeição este ponto.

Agincourt é o momento de glória de Henry. Bosworth é o desfecho grotesco para Richard. A diferença que sobressai na concepção das personagens pode estar relacionada com a influência da figure *Vice* na construção de Gloucester.<sup>4</sup> Manheim reconhece ainda outras influências, “As Olivier’s Henry takes its lead from the medieval romance, as well as the American film western, his Richard takes its lead from traditional nineteenth-century melodrama, with menacing music in the background, snide asides, and lengthening shadows of the villain” (Manheim 2002: 128). A complexidade de Richard advém de muitos outros aspectos como a seguir se discute.

Note-se, no entanto, que algumas adaptações cinematográficas de peças históricas são moldadas de acordo com os preceitos e convenções do *historical film*. Quinn e Kingsley-Smith descrevem alguns dos elementos desse código,

Texts popularly identified as “historical films” have a number of features in common. These include the presence of title cards and voiceovers which establish a historical context for the narrative; the tendency of characters to understand themselves as being “in history”; the overt “quotation” of historical sources; the recurrence of particular stars; an often “theatrical” *mise-en-scène* entailing spectacular long-shots; episodic and strictly chronological narratives; a concern with the nation and national identity; a pronounced interest in royalty and government; and a mythic-ritual propensity to explore questions of duty and sacrifice. (Quinn & Kingsley-Smith 2002: 163)

Esta proposta de tipificação do filme histórico vai de encontro a *El Cid* (1961) realizado por Anthony Mann e a *Spartacus* (1960) de S. Kubrick e ajusta-se a *Richard III* (1955) de uma forma espontânea. A *mise-en-scène* do filme é reveladora de uma teatralidade inquestionável (exceptuando-se apenas as cenas da batalha que ainda assim revelam uma organização e simetria suspeitas), como refere Coursen, “The film is unabashedly theatrical, with the kind of stylised sets that Peter Holland labels «fake medievalism»” (Coursen 2000: 99). O contexto histórico é apresentado nas cenas de abertura significativamente por meio de um pergaminho. Personalidades de vulto como Laurence Olivier e John Gielgud atribuem ao filme um semblante emproado assim como a faustosa banda sonora com temas próprios para símbolos como a coroa. Shakespeare como expoente máximo da cultura britânica fornece os *documentos históricos* e se o dramaturgo é um dos progenitores do *historical film*, *Richard III* é certamente um dos descendentes como fica claro na análise descritiva do filme que adiante se executa.

---

<sup>4</sup> Este ponto foi sobejamente desenvolvido no capítulo II, especialmente nas páginas 30 e 31.

Esta individualização do filme histórico encontra-se modelada de uma forma tão evidente que todos os elementos envolvidos no mundo do cinema, desde produtores, realizadores, responsáveis pelas campanhas de publicidade passando pela distribuição e exibição, público e crítica, todos reconhecem “the British historical film as a separate, coherent category of cinema since the advent of sound” (Quinn & Kingsley-Smith 2002: 163). Claire Monk e Amy Sargeant discorrem sobre a interdependência dessa categoria cinematográfica em relação ao cinema britânico,

British films set in “the past” – recent or distant, actual or imagined and, most obviously, those which can be designated as belonging to the historical or costume genres- have been central to the popularity, commercial success – and exportability – of British cinema since its earliest decades. Indeed, British period films have often been closely equated in the eyes of the world – many would say too closely – with Britain’s “national cinema” itself. (Monk & Sargeant 2002: 1)

### **3.2 Laurence Olivier actor e realizador de Shakespeare**

Nas três adaptações cinematográficas de Shakespeare, *Sir* Laurence Olivier constrói um mundo estilizado e singular que lhe garante elogios como o de Rothwell, “as talented an *auteur* of Shakespeare film as ever existed” (Rothwell 2001: 49), se bem que tal afirmação é susceptível de alguma contestação. O termo aplica-se no sentido de a obra do realizador se revestir de um estilo reconhecível, inconfundível e sistemático que permite distinguir o cunho pessoal que o realizador empresta às suas criações artísticas. Neste sentido, Silviria declara a existência de *strong auteurist codes* nos filmes de Olivier (Silviria 1985: 28). Essa marca única advém não só da cinematografia propriamente dita, como também dos valores e asserções que o realizador perpetra pela sua obra. Por outro lado, a controvérsia em torno do conceito de *auteur*, explanada de modo sintético por James Monaco, refreia-nos de assim apelidarmos Olivier (Monaco 2000: 410). Não obstante, a estilização das suas realizações fílmicas é notória.

Olivier, na sua vasta carreira artística, realizou apenas cinco filmes de modo que a sua dedicação à realização cinematográfica está estigmatizada a um apêndice (ainda que com um resultado indelével) da sua gloriosa carreira de actor e personalidade de vulto do teatro que o impulsiona para a fundação e direcção do *National Theatre* desde 1963 a 1973. Aliás, é o próprio quem afirma ter atingido a sua plenitude não só através do cinema mas sobretudo pelo teatro (o papel de protagonista da peça *Richard III* no *Old Vic Theatre*

*Company* na *Opera House*, Manchester tem um papel determinante para a realização do filme e para a confissão que se segue),

But it was during this season that I had three astonishing turns of fortune in three different aspects of dramatic art, the first being *Richard*; never before had I known general approbation, expressed equally by my colleagues, the public and the critics. In the middle of autumn came the beyond-wildest-dreams acclaim for *Henry V*, which established me indisputably as director-actor-producer; later, in the spring, I was judged successful as director of a stage play, *The Skin of our Teeth* by Thornton Wilder... (Olivier 1982: 148-9)

Apesar de o cinema não constituir o meio artístico de eleição de Olivier, a sua história tem para com ele uma dívida de reconhecimento pelo seu especial (e em alguns casos pioneiro) contributo para esta forma de expressão artística. As primeiras experiências de Olivier no cinema foram um fracasso. Nos anos 30, devido à sua presença física e talento para a representação teatral, Olivier celebra um contrato de dois anos com a RKO mas os filmes em que participou foram um tal fracasso de bilheteira que Olivier deixa os Estados Unidos convicto da superioridade do teatro sobre o cinema e da impossibilidade de adaptar cinematograficamente a obra de Shakespeare. As prestações do actor foram de tal forma fracas que o pessoal do estúdio americano ficou mal impressionado e convicto da inaptidão do actor para o grande ecrã “because he has no screen personality” (Rosenthal 2000: 48). O desencanto de Olivier com Hollywood fê-lo recusar a proposta da MGM para interpretar *Romeo* sob a realização de Cukor em 1936. Apesar de as certezas de Olivier terem sido rebatidas pelo tempo e o cinema ter provado a adaptação de Shakespeare não só possível como também viável, as prestações de Olivier para cinema – assim como algumas das suas realizações – provam que a afirmação do pessoal da RKO tinha algum fundamento. A dificuldade de Olivier se libertar do teatro está patente nas suas participações no cinema, que quase invariavelmente são criticadas de teatrais, como por exemplo a sua interpretação de Orlando em *As You Like It* (1936), filme realizado por Paul Czinner.

A primeira das realizações de Olivier de uma peça de Shakespeare é *Henry V* (1944; U.S. 1946). O filme é um marco na adaptação cinematográfica de Shakespeare e é aclamado por muitos como uma obra-prima da sétima arte. O tom patriótico vai de encontro ao *propaganda film* e enquadra-se na conjuntura social, política e cultural. Rothwell reconhece que “It constantly bridges the gap between theatre and film, and in the act of interrogating the idea of making a Shakespeare play into a film through a virtuoso display of cinematic codes self-reflexively valorizes it”(Rothwell 2001: 54). A afirmação

reforça a ideia de que as adaptações para cinema da obra de Shakespeare têm de ser analisadas não só por um estudo comparativo em relação ao texto do dramaturgo mas também pelas suas propriedades cinematográficas e visuais que constroem o significado da acção. A variedade de recursos técnicos que concorre para o significado da narrativa vai de encontro às potencialidades da câmara perante as limitações do palco. A complexidade que *Henry V* inaugura constitui uma viragem tanto por parte da exploração dos recursos fílmicos (como a banda sonora de William Walton, os cenários, etc) como por parte da recepção crítica daí que o ano de 1944 seja apontado como um ponto de viragem na adaptação cinematográfica de Shakespeare que a realização de Olivier constrói e molda. *Henry V* é a primeira das adaptações da obra de Shakespeare por Olivier e é sem dúvida a que melhor faz justiça à obra do bardo.

Numa listagem de 1998 do *British Film Institute* relativa a clássicos do cinema anteriores a 1981, apenas duas adaptações cinematográficas de Shakespeare constam e ambas realizadas por Olivier – *Henry V* e *Richard III* (Rothwell 2001: 71). Estranha-se a ausência de *Hamlet* (1948), a única adaptação da obra de Shakespeare a receber o Óscar de Melhor Filme e que curiosamente arrebatou também o de Melhor Actor Principal e mais três galardões da academia. Olivier revelou que esse seu filme seria “an «Essay in Hamlet,» and not as a film version of a necessarily abridged classic” (Olivier citado em Rothwell 2001: 57). Mantém-se a polémica se o filme é na sua essência uma obra teatral ou fílmica.<sup>5</sup> *Richard III* (1955) pretende registar uma produção teatral e revela uma realização centrada no actor como adiante se analisa em pormenor.

Olivier realizou mais dois filmes, *The Prince and the Show Girl* (1957) e *Three Sisters* (1970; U.S. 1974), que não parecem ter gozado de críticas tão positivas quanto as adaptações de Shakespeare. Sobressai, no entanto, o facto de todos os filmes realizados por Olivier serem adaptações de textos dramáticos de Chekhov e Shakespeare. A interpretação de Olivier como Othello, no filme homónimo realizado por Stuart Burge (1965, UK), marca o fim do encontro entre Olivier e Shakespeare no cinema. Esta versão para cinema da peça é extremamente centrada no actor principal e consiste num registo de uma experiência teatral que de outro modo ter-se-ia perdido. Há ainda a referir o contributo de

---

<sup>5</sup> Rothwell (2001: 57) opta por *stacy film* enquanto que Bernice Kliman argumenta que *Hamlet* é uma “hybrid form, not a filmed play, not precisely a film but a film-infused play.”



Olivier em produções televisivas de Shakespeare que se inauguram com *Macbeth* em 1937,<sup>6</sup> passam por *The Merchant of Venice* (1969) e culminam com *King Lear* (1983).

Os parâmetros pelos quais Olivier se rege na adaptação de Shakespeare são por assim dizer os *seus* parâmetros, aqueles que traduzem o seu estilo próprio. Assim como em outros aspectos *sui generis* da obra de Olivier, a sua definição de fidelidade para com a fonte textual é idiossincrasicamente *sua* e um simples paralelo entre a forma fílmica e a obra literária é por isso descabido. Na base de toda a teoria fílmica está a afirmação desta forma de arte como independente e singular. Paradoxalmente, essa independência revela-se quase tão ilusória como a própria arte uma vez que a comparação com o texto original constitui o ponto de referência predilecto para a compreensão do filme. Daqui sobressai o destaque que a dimensão narrativa do filme assume reiterada por Dale Silviria ao concluir, “film adaptation forces us to confront the limitations on cinema’s independence from the other narrative arts” (Silviria 1985: 20). Por outro lado, o facto de uma peça teatral, ao ser adaptada para argumento cinematográfico, sofrer alterações profundas como o alargamento espacial, perpetuando a discussão em torno da palavra e da imagem, atesta as diferenças e singularidades das duas formas de arte assim como a sua compatibilidade. As imagens da linguagem shakespeariana prestam-se ao alargamento visual que o cinema possibilita. A este respeito, é André Bazin quem refere que “there is more cinema, and great cinema at that, in *Henry V* alone than in 90% of original scripts” (Bazin citado em Silviria 1985: 16).

Em meados do século passado, *Sir* Laurence Olivier auto-declarou-se o mentor de Shakespeare reclamando para si a salvaguarda do mais precioso bem cultural britânico. No entanto, o realizador tem a pretensão de direccionar a sua obra não só para a *high culture* como também para o grande público, como ainda se discute acerca da simplificação do enredo de *Richard III*. Sobre este processo de apropriação Silviria mantém o seguinte,

With Shakespeare at the center of the compositions, the compositions themselves become celebrations of Shakespeare as both artist and icon. And thus Olivier achieves artistic freedom from Shakespeare, since all that transpires within his films does so in honor of Shakespeare. (Silviria 1985: 22)

Olivier contorna o problema da adaptação, dado que os seus filmes derivam de outras formas de arte pré-existentes, convertendo a sua obra num legado cultural em que Shakespeare é a essência.

---

<sup>6</sup> É Rothwell (2001: 69) quem alerta para este facto “he acted with Judith Anderson in a 30-minute BBC excerpt from the Old Vic *Macbeth*” e remete para *The Times* 13 Dec. 1937,18, (Rothwell, 2001: 267).

Para concretizar esse seu intento, Olivier adopta estratégias técnicas que passam a ser associadas ao seu trabalho e correspondem à sua assinatura como realizador. Uma dessas estratégias técnicas corresponde à *travelling camera* que surge como um processo alternativo à montagem. Outro recurso do realizador é o uso de cenários pictóricos e simbolicamente conotados a elementos da narrativa. Este último ponto associa a obra de Olivier ao Expressionismo.<sup>7</sup>

Não obstante, a forma como Olivier recorre e associa esteticamente as duas técnicas acima referidas não permite que o seu trabalho seja pacificamente rotulado e incorporado numa categoria cinematográfica convencional ou numa estética fílmica usual. Olivier equaciona o seu uso de uma forma equilibrada e harmoniosa no sentido de revelar a artificialidade do mundo fílmico. A *travelling camera* proporciona aos espectadores uma espécie de visita guiada ao mundo fílmico, tornado real pela arte. Apenas neste sentido se pode associar o trabalho do realizador ao realismo. Isto é, Olivier não pretende captar a realidade exterior ao filme mas sim um mundo tornado real porque captado em filme. Para o realizador, o mundo artístico é real. Neste processo a câmara funciona como um observador neutro mas dotado de forte personalidade que veicula a informação a um outro observador. No entanto, basta atentarmos no facto de existir uma selecção do que é exibido para desde logo repararmos na presença de parcialidade que consequentemente contradiz o que atrás ficou dito e que se tornará evidente na análise de *Richard III*. O espectador é testemunha de acontecimentos desenvolvidos num mundo construído pela arte fílmica e portanto isolado do seu. Por isso, a assistência faz a ponte simbólica entre mundo fictício e idealizado do cinema e a realidade. Olivier enfatiza a irrealidade da arte cinematográfica ao mesmo tempo que impõe limitações perceptuais na assistência que a fazem aperceber-se da impossibilidade de compreender integralmente um mundo complexo e enigmático que ultrapassa o seu.

É através de cenários organizados de um modo lógico e concertado que Olivier insinua propositadamente o seu mundo fílmico. Este é deliberadamente concebido em tons do imaginário, com paisagens e espaços sugestivos. Em *Richard III*, um espaço contíguo incorpora praticamente toda a acção. Nele se encontram o castelo, a catedral e a Torre.

---

<sup>7</sup> A produção teatral de *Richard III* em Berlim, em 1920, de Leopold Jessner e Emil Pirchan tornou-se numa das mais marcantes e influentes produções teatrais em termos do uso do símbolo e da sombra (Kennedy 2001: 84-91). O uso da sombra em *Richard III* é objecto de análise na quarta secção deste capítulo.

Apenas as cenas de exterior, onde decorre a batalha de Bosworth, constituem a exceção e uma transição nada subtil no filme que contrasta com o espaço restrito em que a acção se desenrolou anteriormente. O palácio é concebido como se de um painel medieval se tratasse. Esse espaço caracteriza-se pela claridade que os vários arcos e janelas para o exterior permitem ao mesmo tempo que descobrem compartimentos espaçosos somente decorados e preenchidos por objectos indispensáveis (por exemplo, a cadeira na sala do trono). Esta flexibilidade espacial é também sugerida pela movimentação suave de algumas figurantes femininas vestidas com adereços premeditadamente leves e esvoaçantes. O espaço é amplo e cativa pela simplicidade e não pela extravagância, bem como por um toque de firmeza e sobriedade que não é desconfortável.

Richard é o elemento que destabiliza a harmonia como a sua sombra omnipresente lembra ao alastrar-se nesse espaço. De uma certa forma, a claridade e os tons pastel que cobrem as paredes contrastam com a escuridão que emana da personagem. Esse contraste revela-se gradualmente à medida que a assistência se apercebe do lado negro de Richard e das suas obscuras intenções. O mundo luminoso inicialmente apresentado tornar-se-á progressivamente enevoado consoante Richard maquina e executa os seus planos. À medida que Richard põe em prática os seus planos hediondos também o seu semblante vai escurecendo, como se descreve na secção dedicada à caracterização da personagem. Não que a personagem tenha desenvolvido um lado mais macabro da sua personalidade, pelo contrário essa faceta está patente desde o início mas só agora se torna evidente aos olhos dos seus cúmplices, a assistência. Os adereços manifestam uma mudança na nossa forma de vermos a personagem.

A descrição da cidade em que este complexo se encaixa permite a Silviria concluir que Londres “possess[es] not simply a requisite period look, but also a neatness and good repair to help situate the city in the mind’s fancy rather than factual England... Richard’s London evokes memories of Christmas cards and Picture books” (Silviria 1985: 36). Este tipo de paisagens no filme é nitidamente conseguido por cenários pintados de estúdio. A austeridade estilizada do espaço denuncia de forma deliberada a sua construção. Assim, o realizador insiste na artificialidade em que o mundo de Richard se desenrola e por conseguinte, o filme. Trata-se de uma celebração do processo figurativo de transfiguração do real que o filme promove.

Na construção do seu mundo cinematográfico, Olivier recorre a um conjunto de símbolos que sustentam as temáticas centrais do filme através de sucessivas associações visuais, sobretudo em *Hamlet* e *Richard III*. Essa simbologia é a convencional, por exemplo a coroa em representação do estado assim como a insistência da espada invertida formando uma cruz entre outros elementos concebem Richard como o Anticristo. A acção incorpora elementos que contribuem para o sistema simbólico dos filmes. Quando no início de *Richard III*, assistimos de coroação de Edward IV, o pajem é incapaz de manusear os objectos reais que está a segurar provocando a queda de tudo – inclusive da coroa – perante Richard, este quadro parece agoirar a queda da personagem e da família de York. Olivier realça a cerimónia de rituais concedendo a actos solenes uma parcimónia teatral.

Dentro dos outros recursos cinemáticos que contribuem para a narrativa, o trabalho da câmara merece alguns comentários. O realizador concede ao *close-up* a capacidade de mostrar a natureza maléfica e perversa de Richard já que possibilita que encontremos Richard momentaneamente desprevenido e assim aceder à espontaneidade do seu olhar frio e esgazeado ou a acessos da sua ruindade. O *close-up* admite um acesso à verdade na arte fílmica de Olivier.

As cenas que enquadram diferentes personagens em diferentes planos da acção revelam uma composição simétrica e cautelosa. Estas sublinham e relembram que todos os elementos que participam na composição do quadro têm um contributo pertinente que é equitativamente distribuído pelas diversas partes. Repare-se nas diversas cenas em que Jane Shore intervém, embora não lhe seja atribuída qualquer fala a não ser uma insignificante frase, a sua presença subtil é preciosa para as maquinações de Richard.

A música funciona para Olivier/realizador como elemento estruturante da narrativa. A banda sonora de *Richard III*, composta por Sir William Walton, arquitectura a acção, associando temas específicos a personagens, símbolos ou momentos cruciais do filme. Pela importância de que se reveste, este ponto é objecto de considerações adiante neste capítulo.

Todas as técnicas usadas e composições simétricas contribuem para o formalismo que a obra cinematográfica de Olivier assume. Esta idealização estética é permeada de reflexões em torno da humanidade. Para tal, os protagonistas de Olivier são investidos de qualidades extraordinárias. Cada filme é um ensaio diferente, e por conseguinte com uma lógica interna própria, em torno do principal pensamento de Olivier, a experiência humana

tornada acessível pelo desempenho dos actores. Esta experiência revela-se de forma exaltada na acção. Considerem-se por exemplo, a batalha de Agincourt ou a intensidade emocional das cenas em que as vítimas de Richard lamentam o seu trágico destino ou ainda aquelas em que o próprio Richard extasiadamente revela a sua crueldade ao espectador. Esses quadros cinematográficos são intensos e compostos ao pormenor – Clarence segura um pequeno crucifixo enquanto descreve o seu sonho, o fantasma de Lady Anne chora enquanto amaldiçoa King Richard. Não obstante, as súbitas (e muitas vezes silenciosas) intervenções de Olivier/actor em *Richard III* contradizem esta composição tão trabalhada pela sua brevidade mas, por outro lado, corroboram-na pela intensidade e significado que assumem na narrativa.

O realizador não escolheu adaptar peças de Shakespeare cuja temática predominante fosse política ou social. Embora os filmes que resultam da adaptação cinematográfica da obra do dramaturgo inglês não estejam desprovidos de alusões políticas ou sociais, Olivier opta por traduzir a atmosfera das *comedies* ou *romances* shakespearianos. Não que Olivier escolha estes géneros para adaptar, mas em *Richard III*, a Guerra das Rosas é irrelevante perante a complexidade humana do protagonista. A própria indefinição da peça entre o género histórico e trágico<sup>8</sup> é propícia a este tipo de abordagem. A acção de *Richard III* é dominada pelo maquiavélico protagonista de um modo arrebatador e muito distinto do que acontece nas outras três partes que compõem a primeira tetralogia histórica de Shakespeare. *Richard III* gira egocentricamente em torno da personagem, para quem as ambições políticas parecem ser quase um passatempo (um pretexto para nos enredar na sua complexidade), de uma forma que não se verifica em *Henry VI*. As três partes de *Henry VI* não se dedicam a Henry VI como *Richard III* celebra o seu protagonista. Se o conjunto das três partes de *Henry VI* fosse produzido teatralmente a tónica seria logicamente na personagem de Queen Margaret dada a falta de carisma de Henry VI. Dash argumenta que a ausência deste ciclo de peças dos palcos poderá estar relacionada com o facto desse conjunto de três peças não oferecer o papel de protagonista a nenhuma figura masculina e as produções artísticas serem controladas por homens (Dash 1981: 159). Este aspecto é também evidenciado por Michael Manheim ao considerar que a primeira tetralogia do dramaturgo se centra mais nos acontecimentos históricos que marcaram as Guerras das Rosas do que em figuras excepcionais. No entanto, o mesmo crítico exclui Richard deste

---

<sup>8</sup> Leia-se a análise deste aspecto no capítulo II, especialmente páginas 27 a 30.

comentário, inserindo-o significativamente entre parênteses para reforçar assim o carácter extraordinário da personagem a que foi devotado um tratamento diferenciado (Manheim 2002: 121). A caracterização individual que Shakespeare dedica a Richard faz com que a personagem usurpe não só a coroa, como também a peça – e o filme – para si.

### **3.3 *Richard III* (1955): análise descritiva do filme**

Desde os créditos iniciais que o público é advertido para o facto de estar perante uma adaptação cinematográfica de uma peça histórica de William Shakespeare pela mão de Sir Laurence Olivier. As primeiras letras a surgirem no ecrã, sob um fundo em tons pastel, são

Laurence Olivier  
presents  
*Richard III*  
by William Shakespeare

Na continuidade do preâmbulo prossegue o intento informativo,

with some interpolations  
by David Garrick Colley Cibber  
etc

Em jeito de prefácio, o filme introduz um pergaminho, com motivos medievais de fundo, que ao desenrolar insiste na contextualização histórica do enredo e no facto de não estarmos perante uma narrativa fidedigna dos acontecimentos históricos já que história e a lenda se interligam. As iniciais maiúsculas de cada linha são desenhadas e floreadas em tons de vermelho escuro na tentativa de imitar letra manuscrita,

THE STORY OF ENGLAND  
like that of many another land  
is an interwoven pattern of  
history and legend

Olivier gere diplomaticamente a questão da lenda que envolve Richard III criando esta salvaguarda para não ferir susceptibilidades dos defensores da reputação que Richard III tem espalhados por diversas associações anglófonas nem de historiadores. Por outro lado, a veemência com que Olivier insiste na contextualização histórica é uma justificação para a insistência do filme na coroa e na luta pelo poder:

The following begins  
in the latter half of the 15<sup>th</sup> 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

A coroa é o móbil não só da história e das personagens como também do filme que cultiva uma espécie de obsessão por este objecto simbólico. Olivier prossegue nas apresentações tanto das figuras históricas como do nobre elenco que o acompanha ao associar o nome dos actores à personagem que interpretam. Antes de o fazer prosseguem as explicações,

This white rose of York  
was in its final flowering  
at the beginning of  
the Story as it inspired  
William Shakespeare

Quando começam a ser visíveis no ecrã as palavras,

Principal characters to the plot adherent  
to  
the House of York

a parte que curiosamente assume maior destaque é a que se encontra do lado direito do ecrã onde se destacam os nomes dos actores em letras maiúsculas:

King Edward of England.....CEDRIC HARDWICKE  
George Duke of Clarence.....JOHN GIELGUD  
Richard Duke of Gloucester.....LAURENCE OLIVIER  
*King Richard III*

...

Depois da apresentação do nobre elenco, o desenrolar do pergaminho continua para anunciar o início da acção,

Here 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

Num efeito visual bem conseguido as palavras acima destacadas em maiúsculas cedem o lugar à coroa suspensa. Esse objecto simbólico é por seu turno substituído pela coroa real no movimento descendente da câmara. Na primeira das 165 cenas que compõem o filme, o realizador apresenta a família de York no momento da coroação de King Edward IV e a

complexa situação política do reino. Do lado direito do ecrã e encobrendo parte do trono está uma personagem de costas para nós, trata-se de Richard. No momento em que Richard coloca o seu *coronet* encobre também parte do Rei com o seu gesto. Esta usurpação do ecrã denuncia desde logo a ambição da personagem. Através de um olhar repentino de Richard para a câmara, em que parece que a personagem nos descobre, acontece o nosso primeiro encontro com Richard mas depressa percebemos que a troca de olhares é entre ele e Buckingham. O cerimonial da coroação decorre com toda a parcimónia teatral que lhe é devida. Mistress Shore partilha o ecrã com as restantes personagens e figurantes presentes no salão real (a presença de Jane Shore remonta à produção teatral de John Burrell em 1944 em que Olivier interpretou Richard). A amante do Rei capta a atenção da câmara que a segue. O realizador salienta o olhar masculino que a câmara elege, desde o início e que se confunde com o de Richard. Os adereços e movimentação das personagens e figurinos revelam grande cuidado na coreografia acompanhada por música palaciana e orações em latim. A primeira fala do filme pertence a King Edward IV e é composta por versos retirados da última cena de *3 Henry VI*, “Once more we sit in England’s royal throne,” (*3Henry VI*, V.vii.1). No entanto, o realizador não está apenas preocupado com o aspecto político do acontecimento como também se mostra interessado em apresentar o lado privado do Rei. Edward IV chama os seus irmãos, Clarence e Gloucester e pede-lhes que cumprimentem a sua esposa e herdeiros (cf. *3Henry VI*, V.vii.26-7). O grupo de personagens que se encontra no salão real (o rei, a rainha, os príncipes, a Duchess of York e os familiares da rainha) permite antecipar parte da acção. Cada personagem ou grupo de personagens representa um episódio no caminho de Richard até à coroa. A vivência de cada personagem ali presente há-de definir-se perante a sua relação e o seu encontro com Richard.

No encerramento da cerimónia, a câmara revela que o pajem de Richard tem dificuldade em segurar a sua coroa e quase a deixa cair. À saída o povo aclama o novo rei, saudando-o com lenços coloridos (amarelos, brancos e vermelhos) distribuídos quase simetricamente. Buckingham e Clarence entregam as suas coroas sem que nenhum destaque seja atribuído aos seus pajens e eis que vindo do interior surge atarantadamente o pajem assistente de Richard com dificuldades em equilibrar os objectos e a almofada que transporta e fecha a porta. O ecrã é gradual e completamente ocupado pela porta para depois se abrir para vermos Richard contemplativo, encostado de lado ao trono vazio, à



nossa espera. O facto de o primeiro solilóquio de Richard acontecer logo a seguir à coroação e numa sala imensa deixa transparecer o isolamento da personagem e torna-a ainda mais sinistra e sombria. O filme marca acentuadamente a quebra que acontece nesta transição da alegria e festividade da coroação para o discurso de uma personagem que estranhamente é apresentada como cheia de vida e dinamismo. Embora o início do filme crie um distanciamento ilusório de Richard já que toda a corte está reunida para a coroação de King Edward IV, e portanto enquanto espectadores estamos distanciados da personagem, depressa percebemos que a câmara está a adoptar a perspectiva de Richard o que faz com que alinhemos a nossa percepção dos acontecimentos com a da personagem. O convite formal à partilha de perspectiva surge quando a câmara abre a porta do salão real, agora vazio e Richard sozinho espera-nos.

O mesmo *take* tem a duração de todo o discurso de Gloucester que se estende por cerca de seis minutos em que a iluminação falha estrondosamente em alguns momentos. A câmara aproxima-se de Richard mas o movimento mais significativo tem origem na personagem que olha directamente para a lente. Em vez de assistirmos a um *zoom* de Olivier realizado pela câmara é Richard que se aproxima do espectador diminuindo a distância entre si e o público. Estas aproximações físicas da personagem constroem o convite de Richard para a cumplicidade que pretende estabelecer connosco. O modo como Richard se dirige à câmara e a forma como esta o segue enquanto circula pelo salão real revela uma proximidade entre o público e a personagem difícil de conseguir no teatro. A aproximação da câmara enquanto Richard se revela torna-se um meio de enfatizar o conteúdo das reflexões de Gloucester e uma forma de dinamizar um processo marcadamente teatral em que é permitido à personagem partilhar com a assistência os seus pensamentos sem que de facto nada aconteça diante dos seus olhos. Estes momentos de pausa na acção são por isso contrários à natureza cinematográfica, ainda mais quando se estendem por vários minutos e numa linguagem elaborada como a de Shakespeare.

Devido à importância para a concepção e revelação do protagonista no primeiro solilóquio de *Richard III* e no da segunda cena do terceiro acto de *3 Henry VI*, o filme junta partes dos dois para apresentar a personagem enquanto lhe concede livre-trânsito pelo salão real e pelo filme para que possamos vê-lo cambalear e enumerar todos os seus defeitos físicos e psicológicos. No entanto, a força psicológica da personagem apossa-se da câmara e do espaço. A partir daqui a câmara passa a funcionar como um aposto da

personagem. O físico deformado surge como um reflexo da sua corrupção interior. Richard confessa-se, num discurso frontal e directo, uma personagem complexa mas que não pretende esconder nada dos seus cúmplices e para o provar nota-se que retirou a luva da mão defeituosa.

Ainda com a música festiva de fundo, Richard caminha em direcção à câmara mas assim que as suas primeiras palavras se tornam audíveis, a música e o barulho vindos do exterior cessam bruscamente. Os primeiros versos de *Richard III* são proferidos num tom de voz frio e estridente só quando o discurso atinge os versos “He capers nimbly in a lady’s chamber, / To the lascivious pleasures of a lute.” (I.i.12-3) é que o tom de voz muda e é acompanhado por um toque de harpa mais propício ao conteúdo destes versos. A referência à sexualidade do Rei encontra-se enquadrada no filme atendendo à presença de Mistress Shore em imagens anteriores. O verso “But I, that am not shap’d for sportive tricks,” (I.i.14) marca a viragem do primeiro solilóquio para a auto-caracterização da personagem, e conseqüente distanciamento do que ficou dito atrás, por isso acontece num tom de voz menos áspero. À medida que Gloucester se descreve e enuncia as suas deformidades, vira costas e aumenta o tom de voz até que dá meia volta e prossegue o seu discurso num tom ainda mais alto cortando do verso 31 do primeiro solilóquio de *Richard III* para o solilóquio em *3 Henry VI* em que a personagem se começou a desenhar. O crescendo no tom de voz de Olivier atinge o seu clímax na confissão do seu projecto de vida “I’ll make my heaven to dream upon the crown;” (*3Henry VI*, III.ii.168) que acontece mais perto da câmara e portanto fazendo de nós cúmplices das suas intenções. Assim que Richard profere estas palavras, surge na imagem de forma desfocada a coroa suspensa por cima do trono e Gloucester prossegue “And yet I know not how to get the crown, / For many lives stand between me and home:” (*3Henry VI*, III.ii.172-3). A luva preta de Richard sobressai no ecrã e é indicativa das estratégias maquiavélicas que Richard vai executar para alcançar o seu objectivo. A personagem aproxima-se do trono para enunciar as suas capacidades e a sua determinação em servir-se delas,

Why, I can smile, and murder whiles I smile,  
And cry “Content!” to that that grieves my heart,  
And wet my cheeks with artificial tears,  
And frame my face to all occasions.

...

I can add colours to the chameleon,  
Change shapes with Proteus for advantages,

And set the murderous Machiavel to school. (*3H VI*, III.ii.182-93)<sup>9</sup>

O tom de voz com que Olivier declama estes versos é desafinado e tão exagerado que a personagem consegue tudo menos tornar-nos coniventes com os seus planos. Gloucester é neste momento uma personagem grotesca (um misto de comédia e horror) com um discurso agressivo. Se o objectivo da cena é afiançar-nos que Richard fará tudo o que disse e muito mais então parece-nos que foi consumado. A nossa atitude perante a personagem a partir desta cena pauta-se mais pelo distanciamento e pela observação do que pela cumplicidade que acontece na peça. Mas se ainda restassem dúvidas quanto ao facto de Richard conquistar a coroa, a personagem faz com que elas se dissipem “Can I do this, and cannot get a crown? / Tut! Were it further off, I’ll pluck it down” (*3Henry VI*, III.ii.194-5). A rapidez com que Olivier enuncia o último verso indica que o realizador pressupõe um conhecimento prévio do texto por parte da assistência, de outro modo não seria possível acompanhar o seu discurso. A primeira oportunidade para vermos o talento de Richard em acção surge de seguida.

Richard dirige-se às escadas e interrompe o seu trajecto ao ouvir o canto gregoriano para espreitar à janela. O plano de meio corpo da figura de Richard permite-nos ver, através da janela, pessoas que passam do lado de fora embora estes vultos desfocados não possam ser reconhecidos. É pelo próprio Gloucester que com um sorriso malicioso somos informados de que se trata de Lady Anne, “Meantime I’ll marry with the Lady Anne [pausa] and here she comes.” A câmara, que seguiu Richard, aproxima-se da janela, a imagem torna-se nítida para surpreendentemente revelar um cortejo fúnebre. Richard sobe um degrau e esta perspectiva revela Lady Anne com uma túnica azul e então para cúmulo Richard acrescenta que ela vem lamentando a perda do seu amor Edward, Prince of Wales, que ele assassinou. De seguida, Olivier orienta a câmara para uma porta que o próprio abre para expor o cortejo. Um *cut* muito breve revela uma porta composta por duas folhas que se abrem para dar passagem ao cortejo que depois pára no meio do pátio. Richard não interfere até ao momento em que Anne começa a lamuriar-se e a chorar a morte do marido. Tudo acontece como se a personagem esperasse o momento menos propício para

---

<sup>9</sup> Todas as citações de *Henry VI Part 3* são extraídas da edição de Andrew S. Cairncross, ed., *King Henry VI Part 3*, The Arden Shakespeare, London, Routledge, 1994 [Methuen & Co. Ltd, 1964], sendo doravante referenciadas neste trabalho pela simples indicação de acto, cena e versos respectivos.

interromper o lamento da viúva e seduzi-la. Richard entra como se fosse um trovão com a espada em riste e ameaçando os que carregam o cadáver, agride um *attendant* que cai. Anne confronta-o com o corpo da sua vítima, visão que não o afecta minimamente. A câmara revela um *medium close-up* de Richard a falar ao ouvido de Anne, Gloucester confronta a viúva com a sua presença física como tinha feita há momentos connosco. Esta proximidade física revela uma intimidade que Richard finge e à alusão dele de “your bedchamber” ela cospe-lhe na cara como prova da sua repulsa por ele ao que a câmara retrocede num *zoom out*. Richard sai do pátio e quando está sozinho dirige-se à câmara para comentar “I’ll have her, but I will not keep her long.” A saída de Anne reveste-se de movimentos teatrais porque acontece num andamento lento e coreografo que permite às suas vestes moverem-se levemente a cada passo.

A antecipação desta cena só demonstra a vontade de Olivier em antecipar o nosso reconhecimento do talento da personagem já que surge como uma exibição prática da motivação que tinha declarado há instantes. Na peça, ocorre primeiro o encontro entre Richard e Clarence quando este está a ser levado para a Torre ao que se segue o diálogo entre Hastings e Richard e só após a saída do primeiro é que Richard tem oportunidade de proferir o seu segundo solilóquio que antecede a chegada de Lady Anne e o cortejo fúnebre. Richard explica de quem se trata assim como confessa que pretende substituir o papel daqueles que assassinou não por amor, mas por “another secret close intent,” (I.i.158).

No filme, Richard demonstra a sua capacidade de dissimular e a sua falta de escrúpulos ao elogiar de um modo tão cínico e irónico aquele que confessa ter assassinado na batalha de Tewksbury. Na peça de Shakespeare, Lady Anne acompanha o cadáver do seu sogro, Henry VI, e se aí a conquista de Richard faz prova do seu talento, no filme e perante o corpo do seu marido o acto de Richard revela uma ousadia que indica nada ser impossível para esta personagem. O facto de a cena ter sido dividida em duas partes mostra a dificuldade em tornar verosímil o feito de Richard e em adaptar cinematograficamente uma cena longa que vive exclusivamente da retórica. Se por um lado o filme reforça o poder de Richard uma vez que faz a corte e conquista Lady Anne perante o cadáver do marido, por outro a divisão da cena quebra essa dificuldade porque pressupõe um lapso temporal. Na primeira parte da cena de sedução, a câmara foca as expressões de cada uma das personagens para revelar a intensidade dos sentimentos. Ao focar o diálogo dos dois, a

câmara expõe a linguagem corporal de Anne e de Richard que reflecte a atitude que as personagens adoptam perante o outro. Enquanto que Richard se dobra como um predador sobre o corpo de Anne, que se encontra a um nível inferior junto do cadáver, apercebemo-nos que por várias vezes ela desvia a cara e o olhar para esconder dele e de nós as suas emoções.

Após o primeiro encontro entre Richard e Lady Anne, o filme reconstrói a conspiração que Richard engendra contra o seu irmão Clarence recuperando assim a sequência da peça. Olivier recorre ao *leitmotif* da sombra para revelar o lado sórdido da personagem e traduz para o filme o que na peça estava contido em quatro versos. Os versos “But yet I run before my horse to market:/ Clarence still breathes, Edward still lives and reigns;/ When they are gone, then must I count my gains,” (I.i.160-2) que encerram a primeira cena, adquirem no filme um cariz introdutório ao que está descrito anteriormente no texto mas que no filme vamos visualizar de seguida. No filme, temos oportunidade de ver o que Richard sumariamente descreveu sobre a profecia da letra G. Ao acabar de proferir os três versos acima transcritos, Richard retira-se e a sua sombra ocupa progressivamente todo o ecrã enquanto se ouvem as palavras intimidadoras “Clarence, beware; thou keepest me from the light,” que culminam com a ameaça “I’ll be thy death,” (3Henry VI, V.vi.84-88). O contributo da música para este ambiente de perigo é determinante embora ainda não saibamos de que forma este se vai concretizar.

O *cut* seguinte mostra o salão real com dois monges e ao som do seu canto gregoriano surge de novo a sombra, vinda do lado direito que atrai a atenção do olhar dos dois, que vai ao encontro de uma outra que pela sombra da coroa percebemos ser o rei. A primeira sombra fala-lhe ao ouvido e quando a câmara nos mostra as personagens das quais emanavam as sombras, o que nos é permitido ver primeiro é a reacção de espanto espelhada nos olhos esbugalhados do rei. O realizador opta por mostrar este tipo de reacções em *close-up*. Numa parte do lado direito do ecrã está Richard, voltado de costas para nós mas reconhecível pelo chapéu preto e pela deformidade do ombro. Os dois monges continuam em segundo plano e apenas se ouve o seu canto. No desenrolar da conversa que não ouvimos a gravidade da situação é descoberta por um gesto do rei. King Edward IV aperta o braço de Richard. Apenas no final da conversa é que temos hipótese de assistir ao ângulo inverso. Richard está de frente para nós e parte da cabeça do rei ocupa agora a margem esquerda da imagem. Gloucester cinicamente beija a mão real antes de se

retirar como prova da sua fidelidade. O realizador converte em imagens o que em Shakespeare estava subentendido ao mesmo tempo que se serve de recursos cinematográficos como a sombra para moldar e construir a personagem. A deslocação da sombra indica a saída do maquiavélico Gloucester. Neste momento da acção temos quase constantemente a sinédoque visual da personagem. Isto é, em vez de assistirmos à saída da personagem, tomamos conhecimento da sua movimentação por uma parte de si que é projectada e pela atitude dos monges que olham para a esquerda. Significativamente, o seu lado negro ganha forma e autonomia. Enquanto assistimos à lenta evasão da sombra, e de Richard, ouve-se perguntar pelo Duke of Clarence. A monstruosidade de Richard é contagiosa. Na cena seguinte somos testemunhas do diálogo entre o rei e Clarence sob a realização do próprio Richard. A personagem sai e ao fechar a porta explica-nos o que se passa com recurso a versos do primeiro solilóquio,

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:

...

This day should Clarence closely be mew'd up  
About a prophecy, which says that "G"  
Of Edward's heirs the murderer shall be [I.i.32-40]

Richard decifra o conteúdo da profecia visivelmente entusiasmado e orgulhoso das suas capacidades intelectuais. Estes esclarecimentos são dirigidos à câmara – e a nós, portanto – que o acompanha no seu percurso até à plataforma exterior. Daí, Richard abre uma portada de uma das janelas que se sucedem na plataforma para que nós possamos assistir ao resultado imediato da sua maquinação. Em baixo, dentro do salão real, acontece o diálogo entre King Edward IV e seu irmão Clarence. De notar que a câmara não filma Richard de costas enquanto este se dirige à plataforma exterior de onde observa o que se passa no salão, em vez disso o *medium shot* de Richard assume a perspectiva de alguém que o espera – nós. Richard retribui e olha directamente para a câmara antes de iniciar o solilóquio. Este contacto visual estabelece de imediato uma relação entre Richard e nós e a partir daí é como se conversasse connosco. Olivier recorre a este contacto visual em momentos fulcrais do discurso de Richard de modo que ficamos envolvidos nas suas maquinações. Quando Richard explica o enredo da profecia que há-de ser a perdição de Clarence, Richard pára e olha directamente para a câmara enquanto começa a falar e

depois de olhar suspeitosamente para um lado prossegue. Por outro lado, e porque Richard partilhou connosco as suas intenções, estamos em condições de interpretar a profecia de uma forma diferente da de Richard, se para ele G é indubitavelmente a inicial do nome de George Clarence para nós ironicamente é a de Gloucester, o que confirma a função dramática das profecias em Shakespeare que são sempre cumpridas.

Richard assume o controlo de tudo neste *take*. As portas e janelas da plataforma contribuem para a sua actuação. Através das portadas, Edward e Clarence surgem como brinquedos nas mãos de Richard. Na próxima portada somos convidados a ver o gesto do rei que indica a ordem de prisão de Clarence. Enquanto Richard nos explica o que fez e o que se está a passar, a personagem assume a função explicativa de coro e a plataforma exterior o espaço teatral em que esta se pode mover. No entanto, Richard diferencia-se de um coro por exceder as funções deste já que não se limita a observar e comentar, ele age. Nestes momentos Olivier assemelha-se a Al Pacino no seu deambular explicativo de quem controla a acção. Richard assume o papel de realizador e corta a cena fechando a portada, entretanto olha para a câmara, vira a cabeça em direcção ao rei e com um sorriso comenta, “He cannot live, I hope” (I.i.145). A personagem regula a acção à distância e ao fechar a portada, que na sua função se assemelha a uma cortina do teatro, encobre King Edward IV que está reduzido pela distância e pelos planos de Richard e visivelmente enfraquecido. O contacto visual directo que Richard estabelece com o público através da câmara pode ser entendido como um convite à cumplicidade.

Desde o início do filme que a personagem cria uma dualidade. O Richard que partilha connosco os seus planos é muito diferente daquele que depois tem a capacidade de representar variadíssimos papéis perante as outras personagens. O momento que antecede o encontro com Clarence mostra como essa dualidade se projecta. Na portada seguinte, vemos Clarence a ser conduzido escadas acima para a plataforma exterior que dá acesso à torre (repare-se que à mudança de janela corresponde uma alteração na perspectiva que temos da acção), à aproximação dessa comitiva, Richard, que até aqui tinha partilhado e observado connosco os seus estratagemas, censura a sua reflexão, “dive thoughts, down to my soul, here Clarence comes” (I.i.41). Gloucester interrompe subitamente a comitiva, saudando Clarence, “Brother, good day to you; what means this armed guard /that waits upon your grace?” (I.i.42-3). Richard ridiculariza a situação em que o irmão se encontra ao considerar que ele não pode ser culpado por causa do seu nome já que a escolha não foi

dele mas sim dos seus ascendentes. Este gracejo de Richard revela bem a sua falta de escrúpulos e de respeito pelos valores da família e da moral. Esta cena permite à personagem expor o seu talento como actor. Daí que no filme tenha sido mantida na íntegra. Para além de ficarmos a conhecer o mestre da ironia, ficamos também a conhecer o carácter misógino da personagem ao atribuir as culpas às mulheres de tudo o que se passa no reino, “when men are rul’d by women” (I.i.62) e sua propensão para a obscenidade quando se refere a Mistress Shore e a Queen Elizabeth, que entretanto vemos entrar em segundo plano para junto do rei. Esta imagem coincide com a declaração “We are the Queen’s abjects and must obey,” (I.i.106). Todos estes aspectos concorrem para a construção de uma personagem multifacetada. O filme insiste mais neste aspecto repulsivo de Richard do que a peça, talvez decorra daí a dificuldade da assistência em manter a empatia que se estabelece com o Richard de Shakespeare.

Clarence, por seu turno, mostra-se apreensivo. Richard assegura-lhe que, “I will perform it to enfranchise you.” Ao mesmo tempo que confessa, “Meantime, this deep disgrace in brotherhood / Touches me deeper than you can imagine” (I.i.110-2) se para Clarence estas palavras contêm algum conforto o que provocam em nós é precisamente o oposto, aumentam o nosso desconforto perante a eminência do perigo. O valor polissémico das palavras de Richard é notável e são um exemplo da sua constante habilidade linguística. Richard prossegue na sua representação de irmão prestável e solidário e garante a Clarence que “Your imprisonment shall not be long: / I will deliver you, or else lie for you” (I.i.114-5). Na despedida dos dois herdeiros de York, a câmara revela a luva preta de Richard como que antevendo a sua ordem de execução que contrasta com a harmonia da personagem de Clarence conseguida pelos tons claros da sua roupa e do ambiente. Como se não bastasse todo este cinismo perante a sua vítima, Richard fica só e satiriza a ingenuidade de Clarence “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,” (I.i.118-20) enquanto assistimos à entrada de Clarence na Torre. A tonalidade cómica com que Richard recorre ao religioso assegura-nos que estamos perante um discípulo de Maquiavel.

Nos segundos seguintes do filme, Richard percorre a plataforma exterior como tinha feito há pouco (a sua inaptidão física nunca é um entrave para a movimentação da personagem), avista Lady Anne no túmulo do seu marido e num segundo *cut* vêmo-lo dirigir-se a ela aproximando-se pela retaguarda. Olivier recupera a cena de sedução de





Imagem 2 – A cena de sedução

Lady Anne (Claire Bloom) e Richard (Olivier)

Lady Anne em que Richard se mostra um sedutor mais convencional. A música indica uma mudança de estratégia e de atitude de Richard ao mesmo tempo que é propícia a um ambiente mais nostálgico.

Ainda de costas para Richard, Lady Anne em primeiro plano mostra-se estranhamente perturbada pela sua presença. Ele ajoelha-se junto dela colocando-se ao seu nível. No entanto, o gesto de repulsa dela repete-se e cospe-lhe no rosto – à semelhança do que tinha feito anteriormente – provando que a sua violência não é só verbal, levanta-se e afasta-se do túmulo e de Richard para debaixo de um arco. Richard vai colocar-se do outro lado do pilar que os separa. Essa distância é quebrada por ele que se aproxima. O que se segue é uma prova do poder persuasivo da retórica de Richard com recurso ao exagero da linguagem amorosa de Petrarca. A movimentação das personagens indica uma crescente proximidade entre elas e quando Richard agarra o braço de Lady Anne o contraste entre a luva preta dele e o vestido branco dela é tão flagrante que é impossível passar despercebido e profetiza o triste destino a que Lady Anne está prestes a condenar-se. A hesitação de Lady Anne é revelada por um abrir e fechar de olhos revelador da influência que Richard exerce sobre ela. Este gesto de Anne ecoa um outro no final do primeiro encontro, aí enquanto Anne desliza lentamente e já de costas para Richard benze-se como que renunciando à tentação e renegando aquela encarnação demoníaca. O realizador subtilmente vai introduzindo elementos na textura fílmica que predizem a vitória de Richard. Ele beija-lhe a mão, desembainha a sua espada e ajoelha-se à sua frente o que lhe permite encenar um quadro potencialmente violento: entregar a Lady Anne a sua espada para que o execute se assim o pretende. Ela aceita o empréstimo tão determinada que por instantes ficamos hesitantes do desfecho da cena. No entanto, a violência psicológica que Richard exerce sobre ela é superior e desarma-a verbalmente. Richard permanece de joelhos, Lady Anne deixa cair a espada e vira-lhe costas é neste momento de fraqueza que Richard a confronta, “Take up the sword again, or take up me” (I.ii.188) num tom de voz tão firme que é difícil entender. As cenas seguintes comportam um efeito teatral muito vincado, aliás a própria Anne reconhece Richard como “dissembler”, essa teatralidade é também sentida no filme pela movimentação das personagens. A atitude de vencida de Anne permite a Richard declarar que está disposto a

matar-se para pagar o crime que cometeu por amor, seguro de que ela não o fará daí que Richard conclua “Say then my peace is made,” (I.ii.201). Quando Anne aceita o anel de Richard percebemos neste ritual que Anne está de facto a aceitar um pacto com o Mal. O discurso que Richard profere anuncia o compromisso,

Look how my ring encompasseth thy finger:  
Even so thy breast encloseth my poor heart;  
Wear both of them, for both of them are thine. (I.ii.207-209)

Ao pedido de Gloucester “Bid me farewell,” (I.ii.226), na peça, Anne contesta “‘Tis more than you deserve; / But since you teach me how to flatter you, / Imagine I have said farewell already” (I.ii.227-9), no filme, assume outros contornos e Olivier permite-nos visualizar o que Anne tinha solicitado a Richard que imaginasse. No entanto, o beijo a que assistimos é de uma frieza por parte de Richard como se no processo de conquista de Anne não tivesse equacionado o desejo feminino dela. Richard afasta-a depois do primeiro beijo mas Anne parece insatisfeita e ao tentar aproximar-se, Richard retém-na um instante. O beijo é a consumação do compromisso que tinha ficado subjacente com o anel. As mãos negras que amarram Anne insistem na oposição entre o Bem e o Mal. Lady Anne fica visivelmente abalada com o beijo, algo que não passa despercebido a Richard que a volta a arrastar tiranicamente para si para a beijar mais intensamente. Lady Anne ainda perturbada dirige-se lentamente para o interior dando oportunidade a Richard de partilhar connosco a sua perplexidade “Was ever woman in this humour woo’d? / Was ever woman in this humour won?” (I.ii.232-3) e depois de se recompor decide aproveitar os bons ventos que o acompanham,

I do mistake my person all this while!  
Upon my life, she finds – although I cannot –  
Myself to be a marvellous proper man.  
I’ll be at charges for a looking-glass,  
And entertain a score or two of tailors  
To study fashions to adorn my body:  
Since I am crept in favour with myself,  
I will maintain it with some little cost.  
But first I’ll turn yon fellow in his grave,  
And then return, lamenting, to my love.  
Shine out, fair sun, till I have brought a glass,  
That I may see my shadow as I pass. (I.ii.257-68)

Este solilóquio provém de uma personagem que ainda num tom descrente parece ter estado incrédula das suas capacidades. Mas à medida que Richard analisa o sucedido, a

personagem confessa os seus vícios e a certeza de que continuará a representar e a ver a sua sombra reflectir-se na acção. No filme, o fim deste auto-elogio de Richard coincide com a sua ida atrás de Anne para os aposentos para onde esta se dirige. Richard empurra a porta entreaberta (onde a sua sombra está reflectida) com o pé para descobrirmos uma personagem quase estátua à sua espera. Anne está de costas e o contraste luz/sombra, exterior/interior é acentuado no seu vestido em tons pastel onde vemos projectar-se a sombra disforme de Richard.

O resultado fílmico da divisão que Olivier executa desta cena em duas partes merece alguns comentários. Se os sinais deixados por Anne no fim do primeiro encontro revelam a sua fragilidade e hesitação perante as palavras astutas de Richard a ponto de ele rematar o encontro com a convicção “I’ll have her, but I will not keep her long,” (I.ii.234) então o solilóquio da descoberta que Olivier adia para o final do segundo encontro teria de ocorrer aqui já que a inconfidência de Richard encerra uma segurança acerca de si próprio como também desprezo pela mulher que conseguiu seduzir. Toda a retórica persuasiva de Richard que marca a cena na peça é quebrada no filme, o tom de Olivier não é convincente já que muitas vezes é agressivo. As atitudes e movimentos de Anne revelam uma debilidade que mostram uma mulher facilmente influenciável. Mantendo a segunda cena do primeiro acto da peça intacta, a conquista de Anne é progressiva, Richard vence-a quase pelo cansaço, desarma-a progressivamente. Se Olivier pretendeu tornar a cena mais verosímil permitindo que houvesse um lapso temporal entre o primeiro encontro e o segundo, sugerido pela mudança de vestimenta de Lady Anne e pelo corpo agora sepultado, essa quebra não compensa os danos que causa à cena como um todo. Se por um lado Olivier tenta tornar a conquista de Lady Anne mais credível – não perante o corpo mas perante o túmulo – por outro, os outros aspectos acrescentados insistem em torná-la pouco provável embora se constate que pretendem deliberadamente tornar a personagem de Gloucester mais capaz e arrojada. Por exemplo, Richard faz a corte a Anne não na presença do seu sogro mas sim na presença do cadáver de seu marido (e depois junto do sarcófago), o contacto físico sugerido no fim do encontro é no mínimo macabro e acarreta uma reacção por parte do público pouco positiva. Na peça, Richard e Lady Anne nunca ficam sozinhos e como se percebe o contacto físico apesar de sugerido é pouco provável. A verosimilhança desta cena reside essencialmente na capacidade do actor que encarna

Gloucester conseguir interpretar o papel representado por ele como amante arrependido dos seus crimes hediondos.

A terceira cena do primeiro acto é transposta para o filme não de modo abrupto mas estabelecendo uma relação visual com a anterior. O realizador dedica atenção ao detalhe e aposta no visual do herói.<sup>10</sup> A imagem que sucede o encontro com Lady Anne exhibe as luvas vermelhas do herói que substituem as negras das cenas anteriores. O realizador permite-nos apreciar o novo visual de Richard enquanto vemos a rainha subir os degraus do salão real e Richard descê-los, com a câmara no seu encalce, ignorando-a completamente. Queen Elizabeth discute as consequências de uma possível morte do rei e o facto de Gloucester vir a ser o tutor dos príncipes. A intromissão de Richard neste quadro não é despropositada já que ele é a causa dessa apreensão e a consequência que os outros temem. A câmara segue Richard que se dirige para o rei que se encontra sentado no trono mas descaído o que sugere o seu estado debilitado. Sem que uma única palavra tenha lugar, King Edward IV visivelmente cansado assina um documento, a sentença de Clarence. Mistress Shore também está presente no enquadramento da imagem, Richard dá-lhe um cálice que ela oferece ao rei.<sup>11</sup> Pelo movimento da câmara, é possível ver em segundo plano que Queen Elizabeth assistiu pela janela da plataforma ao ocorrido. Richard faz o percurso inverso mas a câmara não o segue, espera-o para a personagem se lhe dirigir e confessar os seus desejos “God take King Edward to his mercy and leave the world for me to bustle in...” Enquanto Richard faz o percurso exterior da plataforma é possível vislumbrarmos através de uma janela o rei a ser levado em braços por Jane Shore e o trono que fica vazio. Os monges cessam o seu canto gregoriano como que assinalando a gravidade da situação. Esta cena sofre cortes drásticos no filme, nela estava contido o confronto entre Richard e Queen Margaret. Sem a presença desta, que funciona como um antídoto contra o veneno de Richard, o filme não oferece qualquer dificuldade ou contrariedade ao herói.

---

<sup>10</sup> Estranhamente em algumas produções teatrais, Richard aparece na terceira cena com o visual da anterior, normalmente negro, embora tivesse declarado há instantes a sua decisão de investir na sua pessoa. Também a nível de realização cinematográfica esta prática se tem verificado como acontece no filme de Richard Loncraine com Ian McKellen.

<sup>11</sup> A liberdade que o filme concede a esta personagem, que na peça é apenas aludida, é ilusória já que surge nos momentos em que Queen Elizabeth também está presente e está devotada ao silêncio. O seu desenvolvimento no filme serve os propósitos de Richard já que funciona como sua coadjuvante sem ter conhecimento disso.

O primeiro *shot* da prisão revela um contraste visual com o anterior. A mudança de cenário do salão real que é espaçoso em tons pastel para a escuridão da prisão é marcada não só visualmente como também pela música que perde alguma leveza e se manifesta melodramática. Este *shot* marca a introdução da última cena do primeiro acto da peça em que Clarence acorda do seu sonho profético. O filme cria um ambiente intensamente soturno para o qual a música é o elemento essencial nessa sugestão de perigo. Clarence acorda abalado e enfraquecido e descreve o seu sonho ao guarda. A câmara teima em enquadrar na imagem um Cristo crucificado realçando o cariz religioso do discurso de Clarence. A linguagem poética em que Clarence descreve o seu sonho torna-nos solidários com ele na sua aflição. A primeira das revelações que Clarence faz do seu sonho é a participação de Richard “And in my company my brother Gloucester” (I.iv.11) não nos surpreende. Enquanto elemento profético, o sonho antecipa a sua morte por afogamento assim como os fantasmas que perto do fim atormentam Richard. Para além do contexto religioso patente no sonho de Clarence, há também um outro que revela a dimensão moralista que intimida os que participaram na guerra civil. Clarence não nega a sua culpa, reconhece-a e entende-a como um castigo merecido pelos crimes cometidos enquanto segura uma pequena cruz na mão. A sua culpa não demove a nossa comoção pela personagem. Queen Margaret profetiza esse ciclo incontrolável de culpas e expiação mas no filme não é possível estabelecer essa relação uma vez que a personagem foi excluída. Clarence confirma que todos os actos políticos têm uma dimensão moral<sup>12</sup> e, num *close-up*, roga a Deus “Yet execute Thy wrath in me alone; / O spare my guiltless wife and my poor children,” (I.iv.71-2) num momento vivido intensamente por John Gielgud, segurando a pequena cruz com Cristo de novo e dirigindo-se a ela. No *cut* seguinte, apercebemo-nos que a sombra que escurecia a cela e tornava o ambiente tão opaco provinha do próprio Gloucester que esteve a assistir do lado de fora mas foi interrompido na sua observação, pela entrada de Catesby e Buckingham. A sombra tem um formato esquisito devido ao feitio bizarro do seu chapéu. Percebemos então que a câmara até aqui adoptou a perspectiva de Richard/realizador de fora para dentro. O gesto de Richard de virar subitamente a cabeça duplica o da coroação quando tivemos o primeiro *close-up* da personagem.

---

<sup>12</sup> Richard tenta ultrapassar esta dimensão moral. No entanto, a propensão trágica da peça associa Richard a um instrumento de justiça divina como se discutiu no segundo capítulo.

Na peça, à descrição do sonho segue-se uma fala moralista e convencional de Brakenbury referindo-se ao estatuto social da nobreza (I.iv.76-83) seguindo-se de imediato a entrada dos dois assassinos e a execução de Clarence. Se no texto a presença de Gloucester se sente mesmo quando ele não participa na cena (Shakespeare consegue este efeito pelas falas das outras personagens que através de uma imagética repulsiva caracterizam Richard e criam um ambiente de repulsa e perigo constantes) no filme, Olivier torna física essa presença obscura recorrendo à sua sombra ou fazendo com que a personagem assista ao desenrolar dos seus planos.

Antes da entrada dos assassinos e da execução de Clarence, Olivier acrescenta o diálogo entre Catesby, Buckingham, Brakenbury e Richard em que o último revela ser completamente amoral, uma vez que tece comentários obscenos sobre a rainha e sobre Mistress Shore, que também participa na cena e tem direito a dois *close-ups*. Lord Hastings dedica-lhe um tratamento muito cavalheiresco. A conversa que ocorre no filme recupera versos da primeira cena, Richard afirma “I think there is no man secure, / But the Queen’s kindred, and night-walking heralds / That trudge betwixt the King and Mistress Shore,” (I.i.71-73) mas na peça estes versos são proferidos por Clarence antes de ser levado para a Torre. A discussão com a rainha tem lugar na presença de Margaret. O filme usa versos da primeira e da terceira cenas.

Durante o percurso entre a prisão e o salão real, Richard vai à frente de todos proferindo versos contra os Woodvilles.<sup>13</sup> A chegada ao salão do trono revela que Queen Elizabeth está sentada no lugar do marido e segue-se uma discussão entre a rainha e Richard em que este a acusa da prisão de Clarence. Um mensageiro informa que o rei requer a presença dos que ali estão. Richard retém-se “Go you before and I will follow” (I.i.144), nesse instante, através da janela, vê passar os executores e num gesto energicamente animado segue-os, troca os documentos e alerta-os para o facto de Clarence poder tentar dissuadi-los. Os dois assassinos entram em cena, dirigem-se a Brakenbury, entregam-lhe o documento e Brakenbury entrega-lhes Clarence. Assim que os dois assassinos abrem a porta da cela vemos Cristo crucificado. Ironicamente Clarence pede vinho “Where art thou, Keeper? Give me a cup of wine,” (I.iv.152) e os assassinos satisfazem o seu pedido metendo-o no pipo depois de o atingirem. Clarence profere poucas

---

<sup>13</sup> O verso “They do me wrong and I will not endure it” que acontece na discussão de Richard com os Woodvilles é a única vez em que o texto de Shakespeare fala historicamente verdade.

palavras, apenas as necessárias para reconhecer a intenção dos dois homens. A cor vermelha do vinho que escorre pelo pipo e pelo chão sobressai na imagem pouco iluminada e evoca o sangue derramado.

O filme não reproduz acontecimentos que na peça se apossam de cento e setenta versos (como sejam, o diálogo travado entre os executores, os problemas de consciência de um deles, a tentativa de os dissuadir por parte de Clarence invocando valores morais e religiosos e o arrependimento do segundo assassino) e finalizam o primeiro acto da peça. Verifica-se que Olivier opta por uma estratégia económica: encena um encontro rápido dos executores com Richard apenas com a finalidade de trocar os documentos e de os advertir para o poder de retórica de Clarence. Desta forma, a cena de execução de Clarence no filme apresenta-se como uma versão crua e drasticamente simplificada do que acontece no texto. O filme está construído de modo a revelar uma personagem omnipresente e onnipotente a quem os acontecimentos favorecem sempre e as suas ordens e planos são cumpridos de modo mais linear do que no texto, não dando azo a qualquer contrariedade. Por outro lado, ao executar a adaptação cinematográfica desta forma, Olivier revela que o seu ponto de interesse em *Richard III* é a complexidade da personagem em si e não da peça como um todo. Enquanto que a força da personagem sai revigorada, a complexidade da peça enfraquece para dar espaço a Richard. Assim, verifica-se que a dimensão moral em que a execução de Clarence está envolta sofre bastante com estes cortes. Essa dimensão moral (que é dramaticamente desenvolvida em diferentes momentos da peça e que sucessivamente Olivier elimina) revestir-se-ia de extremo significado para os espectadores do Globo de Shakespeare mas não encontra eco no público de meados do século XX. No entanto, a dimensão religiosa é afluída pela insistência no Cristo crucificado na cela de Clarence e pelas suas preces assim como a complexidade humana é traduzida no sonho profético de Clarence. Mas repare-se como Olivier retira parte da complexidade de Clarence ao permitir-lhe apenas os versos relativos ao sonho em que a personagem reconhece a sua culpa e não os que dirige aos executores “Are you drawn forth among a world of men / To slay the innocent? What is my offence?” (I.iv.170-1). Enquanto personagens complexas apenas Richard interessa ao realizador, a adaptação do primeiro acto reforça esta ideia e este egocentrismo que o filme alimenta.

Olivier passa da execução de Clarence para a alcova do rei, a primeira figura que vemos é Mistress Shore com um jarro de água à cabeceira. Este género de quadro

doméstico funciona como elemento de transição entre cenários e momentos da acção. King Edward IV visivelmente débil reúne uma assembleia delicada nos seus aposentos para sarar velhas rivalidades em que se sente a falta de Richard, tanto por parte dos presentes naquele quadro como pela nossa parte. O rei fala nele “There wanteth now our brother Gloucester here / To make the blessed period of this peace,” (II.i.43-4) e eis que Richard surge tremendamente expansivo “Good morrow to my sovereign King and Queen; / And princely peers, a happy time of day,” (II.i.47-8). A partir do momento em que Richard chega, ganha o protagonismo da acção. O seu discurso, que percorre os versos 54 a 73, é mais uma prova da capacidade de representação de Richard,

A blessed labour, my most sovereign lord.  
Among this princely heap – if any here  
By false intelligence or wrong surmise  
Hold me a foe –  
If I unwittingly, or in my rage,  
Have aught committed that is hardly borne  
By any in this presence, I desire  
To reconcile me to his friendly peace:  
’Tis death to me to be at enmity;  
I hate it, and desire all good men’s love. (II.i.54-62)

O cinismo de Richard assume aqui um dos seus pontos altos. Sabendo nós que o seu estado de espírito tão alegre tem origem no facto de o próprio irmão ter sido executado, as suas palavras surpreendem-nos pela falsidade que transbordam. À medida que Gloucester prossegue no seu discurso e faz as pazes com os presentes, Olivier permite-lhe que cumprimente solenemente os intervenientes. Enquanto Queen Elizabeth fala nas suas costas, King Edward IV beija a mão de Jane Shore (as duas mulheres persistem em fazer parte do mesmo enquadramento). Esta atitude da rainha revela que toda a cena de reconciliação que se viveu no quarto apenas convenceu o rei. Tratou-se de uma encenação que serviu apenas para vermos Richard em plena actuação e à espera de ouvir perguntar por Clarence para provocar a consternação “Who knows not that the gentle Duke is dead?” (II.i.80). Richard e Queen Elizabeth trocam acusações quando se ouve o grito que anuncia a morte do rei. Olivier precipita o acontecimento em frente dos nossos olhos que em Shakespeare era participado na segunda cena do segundo acto por Queen Elizabeth à Duchess of York “Edward, my lord, thy son, our King, is dead,” (II.ii.40).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> A este respeito note-se que até a morte é uma adjuvante de Richard ao eliminar King Edward IV. Greenblatt (1994: 110-11) comenta o seguinte : “The power of Shakespeare’s histories and tragedies is bound



Apesar da quantidade de personagens presentes nesta reunião é possível apercebermos da sua organização em três grupos pela divisão que o realizador faz da imagem em três planos distintos. Num plano médio temos Elizabeth que lamenta a morte do seu marido, ao fundo da imagem temos Richard e em primeiro plano Hastings e Jane Shore que colocam a mão do Rei por cima do seu peito e neste gesto tocam as suas mãos e trocam um olhar intenso. Constata-se que os apartes de Richard são ouvidos por Buckingham. O filme antecipa também a presença da Duchess of York neste acto, que assiste à morte do filho e a quem Richard se dirige pedindo-lhe a bênção. O realizador incorpora versos da segunda cena na primeira já que a segunda é drasticamente cortada, como veremos. Da mesma forma, o filme recorre aos versos que encerram a segunda cena da peça para encerrar a primeira. Logo após a morte de Edward IV, saem todos excepto Richard e Buckingham. A cumplicidade entre os dois que até aqui foi só insinuada começa a arquitectar-se. Richard reconhece o talento de Buckingham,

My other self, my counsel's consistory,  
My oracle, my prophet, my dear cousin:  
I, as a child, will go by thy direction.

....

Para corroborar esta parceria, vemos projectarem-se duas sombras que caminham juntas. O *cut* seguinte exhibe uma paisagem exterior e faz a transição para o quadro familiar composto pela Duchess of York, Queen Elizabeth, o pequeno príncipe e o Archbishop of York que se encontram junto da lareira. Olivier funde partes da segunda e da quarta cenas, sendo que da segunda pouco resta. Assim, ficamos a saber da prisão de Lord Rivers e Lord Grey em jeito de comentário pelas personagens presentes e não por um mensageiro (cf. II.iv.42-4). Perante a passividade destinada às mulheres, a Duchess of York comenta as perdas da guerra civil, critica a ambição pela coroa e perante a gravidade da situação decidem "... we will to sanctuary," (II.iv.66).

---

up with the eeriness of the unnatural murder occulted in what appears to be natural death. Thus in *Richard III* we see King Edward, mortally ill and daily expecting, as he puts it, «an embassy /From my Redeemer to redeem me hence» (2.1.2-3)... [this death is] unmistakably charged with another character's malevolent designs. King Edward dies just after villainous Gloucester has brought him word that his brother Clarence was killed, supposedly on Edward's order. (...) [Edward is not murdered] but the plays carefully link their apparently natural deaths to the desires of those who wish them dead. Gloucester has jauntily prayed God to «take King Edward to his mercy./ And leave the world for me to bustle in!» (1. 1.151-152)... deaths that are formally attributed to the course of nature and yet are part of a murderous design, a structure of human responsibility."

A cena seguinte é introduzida pelo toque de uma sineta e assistimos à chegada das mulheres e do pequeno príncipe ao mosteiro e as formalidades que a situação exige são incorporadas no filme. Significativamente, Olivier ao adicionar elementos narrativos ao filme que não constam da peça fá-lo apenas em termos visuais. O filme recria a segunda cena em prol do avanço na acção. As crianças de Clarence não aparecem no filme indagando a avó da razão das suas palavras amargas nem têm hipótese de constatar a dissimulação do tio Gloucester que a Duchess tão bem descreve,

Ah, that Deceit should steal such gentle shape,  
And with a virtuous vizer hide deep Vice!<sup>15</sup>  
He is my son, ay, and herein my shame;  
Yet from my dugs he drew not this deceit. (II.ii.27-30)

A expressão formal da dor que Queen Elizabeth incorpora de seguida e as lamentações e confronto entre as mulheres que se segue em que as crianças passam a funcionar como um coro das adultas, formando assim um coro de três partes também são cortados. A vassalagem que Richard presta (junto ao leito de King Edward IV) ocorre após todo este dramatismo e o filme também omite o aparte deveras esperto que Gloucester profere “... and make me die a good old man – / That is the butt-end of a mother’s blessing: / I marvel that her Grace did leave it out,” (II.ii.109-11) que revela o discernimento da mãe sobre a verdadeira natureza do seu filho.

A terceira cena do segundo acto da peça tem apenas como função comentar os acontecimentos, assim os três cidadãos funcionam como figuras cónicas que emitem exclamações premonitórias, presságios (cf. II.iii.23-30) e maus augúrios (cf. II.iii.32-37) e por isso são banidos do filme já que em nada contribuem para o avanço da acção.

É com uma cena de exterior que Olivier introduz a adaptação para filme do terceiro acto da peça. Prince Edward, Buckingham e Richard, em primeiro plano, montados a cavalo contemplam a vista da cidade coberta de neve. Esta paisagem como outras cenas de exterior é visivelmente um cenário de estúdio, a paisagem branca parece mesmo um postal de visita em escala maior. A mudança de visual de Richard não passa despercebida. À chegada à corte o jovem príncipe estranha a falta de alguns que lhe são caros e proporciona-se o diálogo da primeira cena do terceiro acto, Richard, o mestre da ironia a que já estamos habituamos, alerta o inocente sobrinho para o facto de alguns membros da família serem falsos,

---

<sup>15</sup> Vide páginas 30 e 31 do segundo capítulo sobre Richard como *Vice*.

Those uncles that you want were dangerous;  
Your Grace attended to their sugar'd words,  
But look'd not on the poison of their hearts.  
God keep you from them, and from such false friends! (III.i.12-5)

O átrio é o local escolhido para o Lord Mayor dar as boas-vindas ao príncipe. É Lord Hastings quem informa a assembleia que “On what occasion God he knows, not I, / The Queen your mother and your brother York / Have taken sanctuary,” (III.i.26-8). Richard fica visivelmente surpreendido com as novidades ainda mais ao saber que o pequeno príncipe foi impedido de vir ao encontro do irmão pela rainha. A reacção de Richard é em *close-up* e acompanhada de música retumbante. Buckingham pede o Cardinal e a Hastings que o vão buscar nem que seja à força (cf. III.i.31-6 p.212). A partir do momento em que as duas sombras se unem, as duas personagens aparecem na mesma cena e é de salientar a forma como Buckingham verbaliza as intenções de Richard.

No interior do salão real, Olivier mostra que Prince Edward está determinado a ocupar o lugar que lhe pertence. O príncipe senta-se no trono, reclamando-o para si. O realizador corta para Richard que vai à janela despedir-se do Cardinal e de Hastings e para contrastar com a determinação do príncipe, Richard refere-se à bastardia dos filhos de Edward enquanto Buckingham o escuta. À questão do príncipe, “Say, uncle Gloucester, if our brother come, / Where shall we sojourn till our coronation?” (III.i.61-2), Richard avança com a hipótese da Torre ao que o príncipe reage de modo reticente e quase premonitório “I do not like the Tower, of any place,” (III.i.68). Olivier reproduz fielmente os versos que se seguem na cena e que nos permitem caracterizar a personagem, a sua visão histórica, política e a sua determinação, tal revelação de carácter permite a Richard considerar num aparte “So wise so young, they say, do never live long,” (III.i.79). A forma como a câmara e Richard observam e ouvem os planos da criança reporta-nos à relação que estabelecemos com Richard no solilóquio de apresentação. A propósito da conversa em torno do conceito de história e das figuras históricas, o príncipe declara “And if I live until I be a man, / I'll win our ancient right in France again, / Or die a soldier, as liv'd a king,” (III.i.91-3) ao que Richard responde “Short summers lightly have a forward spring,” (III.i.94). Apesar de esta cena constituir um momento de pausa na acção e de Olivier não dar normalmente tanta atenção à caracterização das vítimas de Richard, é de salientar o corte dos dois versos que constituem um aparte de Richard “Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two

meanings in one word,” (III.i.82-3).<sup>16</sup> Olivier não está interessado em reproduzir aspectos que estejam directamente relacionados com o drama contemporâneo de Shakespeare. Enquanto que a assistência do século XVI reconheceria o papel de *Vice* que Richard encarna, apesar das suas idiossincrasias, este aparte funciona como uma explicação que no filme não teria cabimento.

Ao mesmo tempo que o príncipe parece gozar de alguma liberdade ao movimentar-se pelo salão na presença do tio, o filme indica que Richard é uma espécie de travão ao incluir indícios subtis que revelam a sua ambição. Gloucester certifica o herdeiro legítimo ao trono que “may command me as my sovereign” (III.i.108) mas enquanto afiança a sua fidelidade ao sobrinho, Richard coloca o seu pé nos degraus que dão acesso ao trono, um gesto que marca a sua pretensão tirânica. Os adereços vermelhos de Richard também denunciam a sua intenção de usurpar a coroa.

Os momentos de cumplicidade entre Buckingham e Richard sucedem-se no filme. Os dois estão à janela (Richard passou a partilhar com o seu “other self” a sua condição de observador privilegiado) quando chega o pequeno príncipe e beija a mão do irmão mais velho em sinal de respeito. Olivier prima nestes detalhes que tornam determinados actos solenes. Um abraço fraternal tem lugar e sucedem-se momentos recreativos proporcionados pelo pequeno príncipe que revela algumas inconfidências como “You said that idle weeds are fast in growth:” (III.i.103) quando se refere ao crescimento do irmão. O tom recreativo da cena permite a Richard que retribua, “My dagger, little cousin? With all my heart,” (III.i.111), como espectadores, e porque percebemos a manobra da ambiguidade linguística de Gloucester, a crueldade de Richard é avassaladora nesta sua resposta envolta num sorriso cínico que não deixa qualquer dúvida sobre a sua insensibilidade e planos futuros. Olivier modula a resposta num tom paternal, próprio de quem é *Protector* (papel que Richard está a representar na perfeição).

No entanto, percebemos que os príncipes não são apenas entraves no caminho de Richard até à coroa, a vontade de Richard em se querer livrar deles reside também no facto de as crianças terem capacidade de expor a sua verdadeira natureza maquiavélica. Uma brincadeira do pequeno príncipe termina no momento em que o pequeno troça da sua deformidade física,

You mean to bear me, not to bear with me;

---

<sup>16</sup> A propósito do significado destes versos veja-se a página 31.

Uncle, my brother mocks both you and me:  
Because that I am little like an ape,  
He thinks that you should bear me on your shoulders! (III.i.128-31)

Richard, actor de talento em quase todos os momentos, é incapaz de se conter e o filme corta abruptamente a cena descontraída que decorria. A cena que até este momento correspondia a um *take* ininterrupto é cortada para dar lugar a um *medium close-up* do pequeno príncipe com o braço esticado e o dedo a apontar para Gloucester. O sorriso da criança revela a sua inocência mas outro *cut* de Richard exhibe a sua ruindade camuflada até este instante. O *shot* começa por focar a corcunda de Richard, expondo o seu ponto fraco. A música que até aqui não se fazia notar faz-se agora ouvir devido à desarmonia que fere o ouvido no momento em que Richard não consegue dissimular a sua natureza. A perspectiva da câmara é a de Richard, o pequeno York visto de cima fica diminuído e reduzido à sua insignificância perante aquela força do mal. A situação de divertimento entre os presentes que antes era leve torna-se insustentável. A iluminação é expressiva da forma como Richard encarna nesta cena uma figura do Mal. Visto de baixo Gloucester é enquadrado nas sombras do compartimento, o seu cabelo assume a forma de capuz e os seus olhos ficam escuros e fundos o que lhe atribui um semblante cavernoso. O pequeno York fica aterrado e demarca-se de um enquadramento tão assustador devolvendo o espaço de Richard que tinha invadido. Ao *shot* que revela Gloucester segue-se uma montagem expressiva da relação de Richard com as suas vítimas. O silêncio dominante transmite a frieza da cena. Após a cena em que um *medium close-up* com a perspectiva de cima revela a vulnerabilidade do pequeno York, a câmara segue-o enquanto ele recua e se afasta de Richard para se refugiar junto do seu irmão. Os dois juntos e sozinhos junto do trono compõem um quadro que confirma o seu estatuto de vítimas indefesas perante os impiedosos desígnios de Richard.

Olivier opta por confirmar neste momento o carácter maldoso de Richard sem que no texto haja qualquer indicação nesse sentido. Em termos melodramáticos o facto de Richard se mostrar impiedoso para com os inocentes funciona para os espectadores dos anos 50. Por outro lado, são estes instantes que o realizador adiciona em que escancara explicitamente os defeitos de Richard que alteram a sua natureza e não nos permitem estabelecer com ele a empatia que sentimos com a personagem de Shakespeare que se constrói e revela muito mais subtilmente.

A primeira cena do terceiro acto continua a desenrolar-se e os versos que Richard e os príncipes trocam assumem no filme um significado reforçado por termos visualizado a cena assustadora que Richard protagonizou:

*York*: I shall not sleep in quiet at the Tower.

*Rich*: Why, what should you fear?

*York*: Marry, my uncle Clarence' angry ghost:

My grandam told me he was murder'd there.

*Prince*: I fear no uncles dead.

*Rich*: Nor none that live, I hope?

*Prince*: And if they live, I hope I need not fear.

But come, my lord: with a heavy heart,

Thinking on them, go I unto the Tower. (III.i.142-50)

À saída, o príncipe herdeiro coloca o seu braço em torno do pequeno na tentativa de o proteger do *Lord Protector*. Buckingham e Richard permanecem no interior, os dois ficam à janela e juntos maquinam os seus planos e ponderam sobre possíveis obstáculos. À pergunta “Now, my lord, what shall we do if we perceive / Lord Hastings will not yield our complots?” (III.i.191-2), Richard responde com grande naturalidade “Chop off his head, man; somewhat will do,” (III.i.193).

A adaptação para filme da segunda cena do terceiro acto é assinalada pela presença de Mistress Shore. A relação entre Hastings e Shore está implícita no comentário de Richard “Give Mistress Shore one gentle kiss the more,” (III.i.185) dirigido a Catesby que parte ao encontro de Hastings. A primeira imagem exhibe Hastings e Shore deitados na cama, outro *cut* revela-nos o exterior e o mensageiro de Lord Stanley que chega a cavalo, o *cut* seguinte mostra Hastings a abrir a janela e a trocar com ele os trinta versos iniciais da cena e depois o mensageiro retira-se. De seguida chega Catesby, também a cavalo, numa imagem bastante escura, mesmo tratando-se da hora da madrugada constata-se que em termos de iluminação o filme apresenta algumas falhas. Nota-se um movimento anormal em torno da casa de Hastings talvez a insinuar a instabilidade em que a situação encahou. Em termos verbais a cena é reproduzida textualmente com o pormenor de que Shore profere o seu único verso para cumprimentar Catesby “Good morrow, my lord”. No diálogo que Hastings trava com Catesby sobressai a convicção com que o primeiro afirma “I'll have this crown of mine cut from my shoulders / Before I'll see the crown so foul misplac'd” (III.ii.43-4) à sugestão de que Richard é a solução do reino (III.ii.37-9). Ironicamente Hastings assina a sua sentença de morte e o seu método de execução neste momento.

A terceira cena que vaticina a morte de Rivers, Grey e Vaughan é radicalmente eliminada. Trata-se de uma pequena cena que comporta no total vinte e seis versos e contém uma apóstrofe a Promfet Castle e aos que lá foram executados. Em termos do enredo principal, a cena é acessória daí que o filme avance para a determinante quarta cena que Hastings abre com “Now, noble peers, the cause why we are met / Is to determine of the coronation,” (III.iv.1-2), referindo-se à coroação de King Henry V. Olivier permitiu um vislumbre do seu reinado na cena discutida anteriormente. Richard retém-se propositadamente de modo que é Buckingham quem regula inicialmente a conspiração contra Hastings. A chegada de Gloucester vestido de negro anuncia uma fase mais macabra da acção em que as execuções se sucedem e a maldade de Richard se manifesta em actos. Buckingham participa-lhe que “William Lord Hastings had pronounc’d your part – I mean your voice for crowning of the King,” (III.iv.27-8). A reacção de Richard às palavras de Buckingham traduz-se num agradecimento a Hastings mas logo de seguida Richard solicita ao Bishop of Ely<sup>17</sup> morangos do seu jardim. A banalidade deste desejo de Richard contrasta com a ambição da personagem e faz com a cena fique suspensa por instantes. No momento em que o Bishop of Ely sai, Richard solicita uma entrevista privada com Buckingham. Os dois retiram-se para um labirinto de arcos. Um *close-up* de Richard mostra a exibição que a personagem faz da sua mão defeituosa a Buckingham enquanto lhe promete “And look when I am king, claim thou of me / the earldom of Hereford, and all the moveables / Whereof the King my brother was possess’d,” (III.i.194-6). Olivier recupera estes versos do fim da primeira cena do segundo acto (que assinala a saída dos príncipes para a Torre) e reconstrói a conferência entre Buckingham e Richard sem que na

---

<sup>17</sup> Alexander Clark (citado em Silviria 1985: 213) refere que John Morton, Bishop of Ely, foi historicamente o grande inimigo de Richard e quem organizou a invasão de Henry VII. À data da Batalha de Bosworth, Morton tinha sob a sua protecção um rapaz de nove anos mais tarde conhecido por Sir Thomas More que escreveu a vida de Richard III com base em factos relatados ou copiados de Morton cuja inimizade por Richard já se conhece. Daí a versão infeliz de Richard III. Esta versão foi depois seguida por Hall e Holinshed. A peça de Shakespeare resulta de uma fusão dos três e o contributo do génio permitiu a longevidade de tal lenda. Potter (1985: 121) ironiza o seguinte acerca do texto de Shakespeare “For the combined pens of More and Shakespeare have proved deadlier by far than the swords of the king’s enemies at Bosworth.”

reconstrói a conferência entre Buckingham e Richard sem que na peça haja qualquer descrição desse momento tão reservado.

Um *cut* para a reunião dos conselheiros mostra Hastings isolado dos restantes e o afastamento de Stanley com um ar pesaroso. Este *cut* revela um compartimento estranhamente espaçoso para estar integrado na Torre. Atrás de Lord Hastings está um fresco em cores muito suaves com motivos religiosos que funciona como um alívio visual em relação ao resto da cena (ver imagem 3). A preocupação de Hastings começa a desenhar-se conforme se constata na hesitação com que ingenuamente profere “I think there’s never a man in Christendom / Can lesser hide his love or hate than he,” (III.iv.51-2). Ouve-se fechar a porta mas só quando os presentes se apercebem do regresso de Buckingham e Richard é que a câmara vai ao seu encontro. O regresso das duas personagens acarreta uma mudança no tom de voz. A pergunta meditada de Richard sobre que sorte merecem os que conspiram a sua morte e são culpados pela sua deformidade (cf. III.iv.59-62) obtém resposta de Hastings, “I say, my lord, they have deserved death,” (III.iv.66). Neste momento da acção, a personagem está imparável,



Imagem 3 - Richard (Olivier) e Lord Hastings (Alec Clunes)

como se percebe pela forma como aproveita a sua deformidade física em benefício próprio. O modo veemente com que Richard acusa Queen Elizabeth e Mistress Shore de *witchcraft* e portanto das suas deficiências físicas explicita a tónica que o realizador coloca em Shore. Hastings ao associar-se a Shore, que segundo Richard se tinha associado a Elizabeth contra si amaldiçoando-o, torna-se um cúmplice das mulheres contra Gloucester. A sua hesitação “If they have done this deed, my noble lord – ” (III.iv.73) é entendida por Richard como uma protecção que lhe vale a acusação de traidor e consequente aplicação da pena que lhe estava há muito destinada “Off with his head” (III.iv.76). Shore torna-se adjuvante de Richard mesmo sem o saber. O realizador concede à personagem a capacidade de usar tudo e todos a seu favor ainda que deliberadamente não o pretendam. Richard ordena “The rest that love me, rise and follow me,” (III.iv.79) num tom ameaçador enquanto bate no ombro de Stanley que observou estarecido o sucedido. Apenas Lovell e Ratcliffe assistem ao discurso de Hastings que é proferido num *close-up* em tom altivo como se a nação se



sobrepusesse realmente à sua vida “Woe, woe for England; not a whit for me – ” (III.iv.80).<sup>18</sup> Hastings é uma personagem estática que ecoa o dramatismo de Clarence embora não seja uma figura que incorpore o *pathos* tão declaradamente.

O filme reproduz a execução de Hastings de forma muito violenta e mesmo crua a nível visual. Na peça confirma-se a concretização da pena de Hastings pela didascália que anuncia a entrada de Lovell e Ratcliffe com a cabeça do condenado. Olivier contornou a crueldade de trazer a cabeça de Hastings substituindo esse gesto pela execução sugestiva em que adivinhamos a cabeça a cair mas não a vemos. O facto de toda a sequência ser filmada em primeiro plano parece ter a pretensão de não evitar qualquer detalhe sórdido. A camisa branca de Hastings é o estandarte da sua candura de alma e remete para o plano religioso que o painel com motivos religiosos introduz. Enquanto que o sangue de Clarence se diluiu com o vinho e funciona como um elemento sugestivo, na execução de Hastings a imagem não podia ser mais nítida. O som aterrador do machado precede a imagem repleta de sangue. A mancha vermelha que preenche grande parte da imagem é substituída por um quadro doméstico e neutro à acção. A cena de exterior que faz a transição mostra uma mulher a limpar a soleira de uma porta de côcoras.

Para além de Richard não ter oportunidade de interpretar mais um papel que Shakespeare lhe ofereceu, em estreita colaboração com Buckingham (III.v.24-70), o realizador remodela completamente a quinta cena do terceiro acto. No texto, Buckingham e Gloucester ludibriam de tal forma o Mayor que esta cena só faz sentido se analisada como uma introdução à encenação que sucede na sétima cena. No filme, logo a seguir aquele quadro momentâneo do dia-a-dia, Buckingham esforça-se em explicar ao Mayor a traição de Hastings numa comitiva que passa na rua onde a lavadeira se encontra. A conversa tem lugar numa carroça que percorre as ruas (em direcção a Richard) com cidadãos a segui-los a pé ao som dos cascos dos cavalos nas pedras da calçada. Neste momento do filme, Olivier entrega a Buckingham versos que pertencem a Gloucester. Parte desta cena de Shakespeare foi usada no filme anteriormente, no momento em que o Mayor foi dar as

---

<sup>18</sup> O discurso de Hastings sofre algumas alterações e inclui “The Cat, the Rat, and Lovell the Dog / Rule all England under the Hog.” Numa nota Silviria explica a origem destes versos, “The rhyme is not from Shakespeare’s play, although he probably knew it and its notorious history. The couplet was written by one William Collingbourne, a contemporary of the historical Richard and a paid agent of Henry Tudor, Earl of Richmond. Collingbourne nailed his poem to St. Paul’s cathedral door in 1484. Eventually, he was arrested for his seditious activities. His execution was protracted; he died at last with a cry of dismay, when the executioner reached his hand back into the body’s cavity in order, literally, to tear out the heart” (Silviria, 1985: 293-4).

boas vindas a Prince Edward e em que Richard solicita a Buckingham, “The Mayor towards Guildhall hies him in all post./ There, at your meet’st advantage of the time, / Infer the bastardy of Edward’s children,” (III.v.72-4).

A sexta cena deste acto é simplesmente banida, até porque é constituída por um comentário de catorze versos proferido por um *Scrivener* e logo no primeiro verso tomamos conhecimento de que se trata de “the indictment of the good Lord Hastings,” (III.vi.1). O corte desta cena está também relacionado com o facto de a encenação da sétima cena poder ser considerada o clímax da peça em que as maquinações de Richard atingem o seu auge. Ora o modo como o filme adapta a quinta cena sem a presença física de Richard requer uma continuidade e a participação da personagem. Assim, a interrupção por qualquer outro elemento narrativo alheio à acção principal tornar-se-ia contraproducente para o teatro de Richard e seus aliados, Buckingham e Catesby, que se avizinha na sétima cena. Da mesma forma, o lapso temporal sugerido na peça pela entrada e saída de personagens e pela intromissão da sexta cena é abolido no filme que aposta muito mais na continuidade da narrativa dando prioridade à adaptação de cenas que contribuem para o avanço na acção principal (ascensão e queda do herói).

À chegada da procissão ao pátio do palácio, Buckingham solicita ao pajem que diga a Richard para vir ao encontro daquela missiva. Como a resposta de Richard é negativa, Buckingham dirige-se ao interior do castelo com o pretexto de que vai convencer Richard a dirigir-se ao exterior mas que serve para lhe relatar o resultado da sua empreitada. O espaço interior que se situa num patamar inferior ao pátio parece ser mais uma das divisões do complexo do palácio, tem umas escadas por onde se ascende ao exterior e está estranhamente fornecido, o que marca um contraste com todos os outros cenários despidos que encontramos no filme. Deparamo-nos com uma espécie de adega, com pequenos pipos em cima de móveis e uma mesa recheada que tornam o espaço exíguo. Richard completamente vestido de negro está inquieto e apreensivo e segue cada passo de Buckingham que metodicamente prepara uma merenda. Por breves instantes, Buckingham manipula Richard fazendo-o esperar impacientemente. Buckingham faz o ponto da situação onde é possível antever o receio que o nome de Gloucester causa, “The citizens are mum [sic], say not a word,” (III.vii.3) e “...look’d deadly pale,” (III.vii. 26). A simbiose de Buckingham e Richard é notável nesta cena, repare-se que é o primeiro que instrui o segundo aconselhando-o a representar perante o Mayor e os outros.

No regresso para junto dos cidadãos, Buckingham mantém a mesma estratégia “I think the Duke will not be spoke withal,” (III.vii.56) e Catesby ensaia nova tentativa. A vivacidade que Catesby assume no filme é evidente nesta cena em que se percebe a sua parceria com Richard e Buckingham. Assim, a sua resposta funciona como uma parte da encenação,

He doth entreat your Grace, my noble lord,  
To visit him tomorrow, or next day:  
He is within, with two right reverend fathers,  
Divinely bent to meditation;  
And in no worldly suits would he be mov'd  
To draw him from his holy exercise. (III.vii. 58-63)

A câmara foca as reacções de espanto entre os presentes. Buckingham tem um papel determinante no desenrolar desta farsa. No filme, a reacção das personagens permite-nos observar como a manipulação se constrói consoante Buckingham alude às virtudes de Richard. Pela capacidade de representar, Buckingham confirma nesta cena que é o “other self” de Richard no entanto, a complexidade da personagem nem para ele é completamente perceptível. Catesby regressa da sua nova tentativa e reforça o desprendimento que Richard pretende demonstrar da materialidade. Assim, o mensageiro retrata alguém que está receoso sobre as intenções dos que o procuram “He fears, my lord, you mean no good to him.” (III.vii.86). O tom de voz de Catesby confirma a emancipação da personagem em relação à peça.

A entrada lânguida de Richard no terraço superior é subitamente notada pelo Mayor que o transmite aos outros com grande entusiasmo “See where his Grace stands, ’tween two clergymen!” (III.vii.94). Richard, nada dedicado aos valores religiosos, escuda-se na sua pretensa humildade “I do suspect I have done some offence / That seems disgracious in the City’s eye. / And that you come to reprehend my ignorance,” (III.vii.110-2). Significativamente a troca de palavras ocorre apenas entre Richard e Buckingham sublinhando assim o carácter de embuste e de encenação do que está a acontecer enquanto os outros se recolhem à passividade a que estão destinados reagindo apenas quando lhe é consentido. As falas entre os dois actores sucedem-se como se tivessem sido ensaiadas vezes sem conta, e de facto foram no sentido de que todos os estratagemas anteriores tinham este por objectivo. A perícia com que Richard declina o pedido de ocupar o trono é arrebatadora. Gloucester diz o indizível, “Yet so much is my poverty of sipirt, / So mighty and so many my defects,” (III.vii.158-9), a personagem serve-se da verdade de forma

dissuasora. É de realçar que o grupo de cidadãos é literalmente apresentado como um rebanho, basta reparar no movimento de entrada e saída destes figurantes para percebermos que Olivier pretendeu concebê-los deste modo passivo. Em diversos momentos da encenação de Richard e Buckingham ouvem-se expressões (como “perfect love”) que são repetidas por outra personagem ou que ecoam pelo grupo cidadãos gerando burburinho. Esta prática prova que os cidadãos não estão ali como portadores de voz própria e são caracterizados como incapazes de emitirem a sua opinião ficando portanto afastados de qualquer decisão, são meros espectadores da melhor performance de Richard.

A indicação cénica de Shakespeare refere que Richard aparece “aloft”, Olivier explora esse posicionamento superior realizando *cuts* a partir das diferentes posições que as personagens assumem, Richard de superioridade e o povo de inferioridade. Assim, a perspectiva da câmara corresponde alternadamente à perspectiva de Richard ou à dos cidadãos. Quando Gloucester é avistado, a imagem que obtemos através de *medium* e *medium-long shots* é a da perspectiva do povo que está em baixo e é forçado a levantar a cabeça para observar Richard. No momento em que observamos os cidadãos, a câmara posiciona-se praticamente no ombro de Richard o que nos dá um ângulo de cima para baixo que torna as pessoas que aí estão diminuídas. Esta disparidade física resulta das diferentes perspectivas que a câmara adopta que neste momento da acção é tudo menos imparcial. A câmara mais uma vez funciona como cúmplice de Richard já que o engrandece física e intelectualmente e reduz as suas vítimas. Se o realizador quisesse conceber imparcialmente este quadro poderia ter recorrido a *close-ups* de Richard e *close-ups* dos cidadãos em *cuts* alternados sem expor tão descaradamente a desigualdade das suas posições. A subtilidade técnica não preocupa Olivier.

Buckingham adverte Richard “...we will plant some other in the throne / To the disgrace and downfall of your house” (III.vii.215-6). Gloucester incapaz de conceber tal pensamento deixa cair o *book of prayer* e solicita a Catesby “Call them again” (III.vii.223). Ouve-se um murmurinho que tem origem nos cidadãos sem que algum som seja inteligível, o grupo de populares é praticamente impedido de se retirar e é orientado novamente para o palco. A câmara move-se lentamente afastando-se do enquadramento que revela Richard em cima e distante e os cidadãos em baixo para dois cavalos arreados que simbolicamente têm palas nos olhos. O *cut* seguinte escolhe a perspectiva dos cidadãos que têm de olhar para cima para ver Richard. Neste ângulo Richard impõe-se de forma possante como ainda

não tinha acontecido. Perante todos, Richard está disposto a “Attend the sequel of your imposition, /.../ For God doth know, and you may partly see, / How far I am from the desire of this.” (III.vii.231-5). É por intervenções como esta que esta cena constitui um auge do talento excepcional de Richard no uso da ironia. Após a saudação entoada por Buckingham “Long live King Richard, England’s worthy King!” (III.vii.239) a que todos respondem “Amen” (III.vii.240) e de se consertar o dia seguinte como o dia da coroação. Shakespeare encerra assim o terceiro acto mas Olivier acrescenta um epílogo estrondoso a esta cena.

O Mayor e os seus acompanhantes retiram-se. Richard no extremo do patamar onde se encontra uma sineta, puxa a corda, deslinda-se dela e desce ao encontro de Buckingham, Catesby e os outros. O primeiro indício de que a situação se tornará insustentável acontece com esta acção da personagem que no seu impulso da descida deixa a sineta às voltas ecoando badaladas desnorteadas. Olivier está prestes a proporcionar-nos um relance da verdadeira natureza de Richard, como aconteceu na cena assustadora com o príncipe, devidamente assinalada pela música. A chegada abrupta de Richard ao pátio rege-se por um momento de malvez que abre um precedente no tratamento de Buckingham por parte de Richard até aqui inconcebível pela parceria dos dois. É neste momento que Richard perde a assistência e que o filme acentua o declínio da personagem. Olivier realiza um *long shot* de Richard e os cidadãos em retirada, a câmara move-se para nos mostrar a aproximação de Buckingham que pretende congratular Richard. É nesse momento que Richard lhe apresenta a sua mão exigindo-lhe reverência, uma ruptura na música indica a ruptura na relação das personagens. A câmara mostra a reacção perturbada de Buckingham forçado a ajoelhar-se. Consoante a câmara se afasta podemos ver as reacções dos restantes situados em lados opostos do ecrã e que assistem incrédulos olhando uns para os outros visivelmente impressionados com aquela exibição. O seu olhar é orientado para Richard que está no centro da imagem e ajoelham-se. Logo que a câmara adopta uma posição estática um *long shot* enquadra Richard e os seus súbditos ajoelhados que o veneram com as cabeças inclinadas e num nível espacial inferior.

O filme corta para um campanário em êxtase como que a anunciar um grande acontecimento. Sabemos que se trata de uma coroação mas o *cut* seguinte apresenta o processo inverso, uma “descoroação”. Queen Elizabeth tira a sua coroa e entrega-a a Anne na presença da Duchess of York. A empatia e solidariedade entre as personagens femininas

constitui uma das maiores deturpações na adaptação da peça mas funciona por outro lado como uma forma de resolver a sua presença sem manter na íntegra as cenas que estas protagonizam. As palavras de Elizabeth “Go, go, poor soul; I envy not thy glory. / To feed my humour, wish thysself no harm,” (IV.i.63-4) têm como resposta os versos 65 a 86 desta primeira cena que culminam na certeza de que Anne em breve desaparecerá “Besides, he hates me for my father Warwick, / And will, no doubt, shortly be rid of me” (IV.i.85-6). Um *close-up* de Elizabeth mostra a repulsa que sente por ela ao ouvi-la culpar-se por ter cedido às palavras doces de Richard. Olivier aproveita o fim da primeira cena do quarto acto para nos recordar que os príncipes ainda estão na Torre e noutra *close-up* de Elizabeth vemo-la olhar pela janela e interpelar a Torre implorando-lhe que trate bem os seus filhos.

Olivier implanta o acréscimo da coroação de Richard entre a primeira e a segunda cenas do quarto acto de Shakespeare. O motivo simbólico da coroa suspensa irrompe de novo no filme assim como o tema de William Walton que acompanha este símbolo. A cena da coroação de Richard recupera parte da coroação de Edward IV mas não se desenrola com a sumptuosidade da primeira. A realização de Olivier reveste-se de um estilo profundamente estilizado que se reflecte nos cenários do estúdio e no modo emblemático e quase teatral como coloca e relaciona as personagens nesses espaços. As duas coroações são os momentos áureos dessa estilização dado o seu pendor para a teatralidade.

A cena irrompe com a coroa suspensa, o movimento descendente da câmara descobre a coroa que se fixa na cabeça de Richard. Na saudação ao novo rei, o movimento da câmara mostra que Lord Stanley hesita em saudar King Richard III, os seus lábios estão quase selados. Queen Anne praticamente a desfalecer é arrastada por Richard. O seu corpo inclinado, a cabeça dependurada e a sua cor desmaiada são indicadores da sua debilidade. O próprio King Richard III interrompe a cerimónia ordenando num tom de voz agressivo: “Stand all apart,” (IV.ii.1). Sentado no trono, o rei tem o olhar vazio. Olivier cria uma cena em que tudo estagna. Richard espera mas não se sabe o quê, agora que é rei ficou sem motivação. Torna-se evidente que o filme não tem a vitalidade da personagem e portanto a sua estagnação torna o filme estático. O salão do trono transforma-se numa espécie de palco com figurantes em que nada acontece, um *tableau*, portanto.

Assim que King Richard se senta imperiosamente no trono, a sua rainha cai nos degraus que lhe dão acesso e Richard assiste completamente intrépido ao seu desfalecimento. A imagem seguinte é deveras enigmática. Anne é auxiliada a levantar-se e

visivelmente debilitada leva a mão à boca muito demoradamente, toca os seus lábios com dois dedos e parece oferecer um beijo a Richard. A cena arrasta-se tão lentamente como o gesto de Queen Anne. As marcas teatrais na representação de Claire Bloom são visíveis. Se Olivier tivesse omitido a fala de Anne na última cena do acto anterior (cf. IV.i.65-86), talvez se pudesse equacionar a existência de algum sentimento, mas após ter proferido há poucos instantes, “For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep,” (IV.i.82-3), parece pouco provável. Por outro lado, é de referir que o realizador, na segunda parte da cena de sedução de Anne, desvenda que ela cede fisicamente ao contacto com o corpo dele. Assim, este último beijo pode surgir como um reforço dos poderes de sedução de Richard uma vez que se torna expresso que apesar de ele ter representado e fingido os seus sentimentos faz desabrochar nela amor verdadeiro. Queen Anne afasta-se progressivamente embora Richard nem por uma vez desvie o olhar para o seu percurso. A câmara assume a perspectiva da sua localização junto do trono o que faz com que Queen Anne seja relegada para um plano mais distante que a torna diminuída. O filme incorpora a segunda cena da peça na sequência da coroação e por isso, por instantes, Queen Anne está presente ainda que na peça só tenhamos personagens masculinas. A forma como Olivier afasta Anne caracteriza o tratamento misógino e passivo a que o realizador destina as personagens femininas sempre no sentido de engrandecer Richard e de cumprir a sua vontade. A admiração do realizador pela personagem faz com que o primeiro ceda às exigências do segundo e execute o que Richard sempre quis realizar, enfraquecer as personagens femininas e se possível eliminá-las quando já não lhe são úteis, como aconteceu a Mistress Shore. O mesmo está prestes a acontecer a Anne.<sup>19</sup>

King Richard III acorda da sua hipnose e chama “Cousin of Buckingham!” (IV.ii.1) que esteve a observar a saída de Anne. Buckingham aproxima-se de Richard e acede ao seu pedido “Give me thy hand,” nesse gesto fraternal o rei reconhece o contributo de Buckingham para a concretização da sua ambição máxima “Thus high, by thy advice / And thy assistance is King Richard seated.” (IV.ii.3-4). Note-se que na peça o terceiro verso é interrompido pela didascália “Here he ascendeth the throne...” o que significa que Richard

---

<sup>19</sup> Greenblatt (1994: 114) reconhece que a morte de algumas personagens de Shakespeare está associada ao “fulfilment of a theatrical wish, Shakespeare’s and our own”. No caso de Anne esse desejo é verbalizado pela personagem. Greenblatt acrescenta que “Such thoughts do not kill, even in the imaginary kingdoms of the stage, but they have a peculiar force that goes beyond a simple effect of characterization . . . the invisible attack, the eating of the soul, is the truly mortal blow” (1994: 111). No caso de Anne, Richard parece mesmo ter perpetrado esse ataque à alma de Anne.

sobe os degraus do trono com Buckingham pelo braço, isolando-se os dois para o diálogo privado que ocorre de imediato. A conversa travada entre King Richard e Buckingham acontece perante os que se encontram no salão, apesar de ser prática comum da personagem desenvolver os seus esquemas privados em locais públicos, no filme esta cena requer um esforço de abstracção da parte do público já que pela disposição dos participantes no quadro e o tom de voz do Rei e seu assistente, a entrevista só é imperceptível se assim se desejar. King Richard III considera Buckingham o seu braço direito e pressupõe que o seu entendimento funcione por meias palavras “Young Edward lives – think now what I would speak,” (IV.ii.10) a hesitação de Buckingham impacienta King Richard III que insiste no facto do herdeiro natural ao trono continuar vivo e então verbaliza o seu pensamento, num tom de voz indignado,

Cousin, thou wast not wont to be so dull.  
Shall I be plain? I wish the bastards dead,  
And I would have it suddenly perform'd.  
What say'st thou now? Speak suddenly, be brief. (IV.ii.17-20)

O nervosismo de Richard encontra razões na irresolução de Buckingham. A mudança de atitude de Buckingham é mais compreensível no filme do que no texto devido à cena acrescentada por Olivier em que Richard lhe exige reverência de modo muito agressivo e inesperado. A resposta de Buckingham “Give me some little breath, some pause, my lord, / Before I positively speak in this;” (IV.ii.24-5) incomoda o rei. Buckingham retira-se. Um pajem indica-lhe Tyrrel. King Richard III sentado no trono dirige-se à câmara, localizada ao seu lado, como já não acontecia há algum tempo, para censurar a irresolução de Buckingham “Stops he now for breath?” (IV.ii.45) mas assim como perdeu Buckingham também perdeu o público e esta estratégia já não surte o mesmo efeito de cumplicidade conseguido em momentos anteriores. King Richard pergunta a Stanley por novas ao que fica a saber que “The Marquess Dorset, as I hear, is fled / To Richmond in the parts where he abides,” (IV.ii.48-9). King Richard III solicita a Catesby que espalhe o rumor de que Anne está gravemente doente às portas da morte (cf. IV.ii.51-2 e 57). Richard do seu trono assume o papel do realizador sentado na sua cadeira: assume o comando de tudo o que se desenrola, distribui instruções... Assim como o filme é centrado na personagem do actor/realizador, também neste instante a centralidade e dependência da acção em relação à personagem se torna evidente.



A decisão de Olivier em manter a ordem de divulgar o estado crítico de Anne é no mínimo estranha já que o realizador elimina grande parte dos elementos redundantes da narrativa e aqui parece promovê-los. Se em Shakespeare a alusão à doença de Anne acontece apenas nestes versos, o filme antecipa visualmente o seu estado debilitado. Por outro lado, as notícias de Stanley e a hesitação de Buckingham lembram ao herói a instabilidade do seu reinado e funcionam como móbil para a formulação de uma solução rápida. Solução essa que passa pelo casamento com a jovem Elizabeth. A personagem faz um parênteses na realização do seu próprio filme para se dirigir à câmara e explicar a sua urgência na morte de Anne,



I must marry to my brother's daughter,  
Or else my kingdom stands on brittle glass.  
Murder her brothers, and then marry her—  
Uncertain way of gain! But I am in  
So far in blood that sin will pluck on sin; (IV.ii.60-4)

*Imagem 4 - King Richard III (Olivier) e a relação intimista com a câmara*

Nestes versos constata-se a insegurança política de Richard e a fragilidade da sua situação bem como os planos da personagem para resolver essa precariedade. O verso 64 permite vislumbrar o juízo crítico de Richard e a condenação moral dos seus actos. O tom de voz, o modo desconsolado com que enuncia as palavras e a expressão facial de Olivier mostram que a personagem já não tem a força que tinha e portanto decide-se pelo caminho inevitável. A presença deste verso no filme ajuda a traçar a decadência e o declínio de King Richard III. Dos versos 66 ao 122, Olivier mantém as intervenções de Buckingham, Tyrrel e Lord Stanley com King Richard. No entanto, o filme resolve o emaranhado de falas atribuindo-lhe uma sequência diferente. Enquanto que na peça a entrada de Tyrrel acontece depois do pequeno solilóquio já aqui citado, o filme reconstrói o diálogo entre o Rei e Lord Stanley que na peça só acontece perto do fim da quarta cena (IV.iv.486-97) porém inicia-o com os versos 84, 86, 91 e 92 da segunda cena do quarto acto proferidos por Richard enquanto Buckingham o interrompe cobrando-lhe a sua promessa. O resultado a que assistimos no filme resulta da junção de versos de duas cenas bem distintas com o intuito de simplificar a acção, sendo que a segunda parte – a da quarta cena do quarto acto – ocorre quando a acção está bem mais enredada. Por outro lado, e porque a quarta cena é quase exclusivamente das mulheres, estes versos são os únicos que o filme recupera.

O estado pensativo de Richard é interrompido por Buckingham. A insistência deste é marcada por um crescendo no tom de voz enquanto King Richard III continua a ser assaltado por preocupações. O filme reproduz este diálogo eliminando os versos que são dirigidos a Stanley e já referidos acima. O filme destaca mais uma vez a relação entre Buckingham e Richard que agora termina amargamente. Se por um lado a indiferença de King Richard III às palavras de Buckingham encontra justificação na obsessão do Rei por profecias,

I do remember me, Henry the Sixth  
Did prophesy that Richmond should be King,  
When Richmond was a little peevish boy.  
A king . . . perhaps . . . perhaps-- (IV.ii.94-7)

por outro, também é reveladora do desprezo que Richard devota a Buckingham que nem lhe dirige o olhar. São precisas mais três chamadas “My lord!” (cf. IV.ii.97, 100, 106) para chamar King Richard à razão “Ay...” e perguntar “What’s o’clock?” (IV.ii.107). A súbita mudança de tom assim como do grau de importância do assunto demonstram a instabilidade de Richard. A determinação de Buckingham contrasta com a mesquinhez do Rei, a sua resposta “Well, let it strike,” (IV.ii.112) é prova de que Richard está a entreter Buckingham. Contudo, a personagem não desarma e persiste em exigir o que lhe foi prometido, por isso pergunta indignadamente “Why let it strike?” (IV.ii.113). A rebatida de King Richard reduz Buckingham à insignificância “Because that like a jack thou keep’st the stroke / Betwixt thy begging and my meditation,” (IV.ii.114-5), Laurence Olivier vocifera estas palavras num tom de voz progressivamente mais alto e mais agressivo. A sua expressão facial é aterradora, Richard está de olhos esbugalhados e aplica o golpe de misericórdia enquanto grita “Thou troublest me...I am not in the giving vein today,” (IV.ii.116) e empurra Buckingham com o ceptro. A conseqüente queda de Buckingham nos degraus que circundam o trono é acompanhada de uma escala musical agressiva. Perante a humilhação de Buckingham, constata-se que a malvadez tomou a forma de Richard. Ainda não completamente refeito Buckingham sai, fecha a porta e num *medium close-up*, todavia sem se dirigir directamente a câmara, reflecte, “And is it thus? Repays he my deep service / With such contempt? Made I him King for this?” (IV.ii.119-20).

A entrada de Tyrrel acontece no filme no momento mais oportuno já que se verifica um crescendo de agressividade nas atitudes de King Richard III. Olivier reproduz textualmente o diálogo entre o mandante e o executante do crime desde o verso 66 “Is thy name Tyrrel?”

até “I will dispatch it straight,” (IV.ii.81). Em termos visuais o realizador adiciona a esta parte da quarta cena um gesto de King Richard, trata-se do processo pelo qual Richard pretende que as crianças sejam assassinadas. Ao pedido “Tyrrel: Go by this token. Rise, and lend thine ear,” (IV.ii.78) Tyrrel aproxima-se do rei que está sentado no trono, este pega numa almofada forrada a veludo cor de vinho e quase sufoca o solícito súbdito. Ao retirar a almofada, esta cobre metade do seu rosto, ficando na imagem o perfil de Richard apenas com um olho.

No momento em que Tyrrel executa os príncipes, Olivier cria um quadro melodramático. No enquadramento da imagem os príncipes dormem na mesma cama apenas as suas cabeças estão iluminadas, tudo o mais é sombra. Tyrrel abafa-os enquanto se ouve a sua voz em *voice-over*. Estas imagens permitem ao filme dispensar o início da terceira cena da peça em que o assassino se refere ao crime e anuncia ao rei a execução do mesmo. Olivier antecipa a quinta cena do quarto acto e mostra-nos os adversários de King Richard III a organizarem a sua estratégia. No filme, Stanley solicita a Buckingham que diga a Richmond que King Richard tem George Stanley prisioneiro e que Queen Elizabeth lhe dá a mão da sua filha (Cf. IV.v.1-8). Na peça, este diálogo ocorre entre Stanley e Sir Christopher uma vez que na cena anterior “... the Duke of Buckingham is taken:” (IV.iv.531). Fazendo participar Buckingham nesta cena, o realizador optou por uma economia de personagens e por reforçar a revolta de Buckingham para com Richard.

O regresso à sequência textual da peça de Shakespeare só acontece no fim da terceira cena após a saída de Tyrrel. A segunda cena do filme com Richard no trono é introduzida pela luva vermelha sugerindo o sangue dos príncipes executados. King Richard III faz um ponto da situação que o expõe ao ridículo, o que permite aferir sobre a distinção de tratamento que Olivier dedica a Richard antes e depois de ser Rei. King Richard dirige-se à câmara,

The son of Clarence have I pent up close;  
His daughter meanly have I match'd in marriage;  
The sons of Edward sleep in Abraham's bosom,  
And Anne my wife hath bid this world good night.  
Now, for I know the Breton Richmond aims  
At young Elizabeth, my brother's daughter,  
And by that knot looks proudly on the crown—  
To her I go, a jolly thriving wooer. (IV.iii.36-43)

O tom de voz intimista de Olivier lembra nostalgicamente Richard, o estratega. A interrupção que o mensageiro causa é tão brusca para a personagem, impedindo-a de praticar a segunda cena de sedução, como para o público absorto naquele momento de cumplicidade. O filme remete rapidamente para a última parte da quarta cena do quarto acto e opta por omitir mais de quatrocentos versos dedicados à união das mulheres de York e Lancaster contra um inimigo comum, ao poder que elas têm em King Richard III que à voz das suas profecias e maldições ordena “A flourish, trumpets! Strike alarum, drums! / Let not the heavens hear these tell-tale women” (IV.iv.149-50), cena que se distingue por ser a mais formalisticamente medieval de toda a peça.

Os acontecimentos apressam-se para a batalha final, Ratcliffe informa King Richard III de que Buckingham está do lado de Richmond. A câmara assiste de longe à entrada dos mensageiros para lhe permitir movimentarem-se apressadamente e vemos a posição simétrica que adoptam. King Richard ocupa o centro da imagem e o cadeirão em torno do qual tudo se movimenta. Stanley informa Richard de que “Richmond is in the seas,” (IV.iv.462), na reacção do Rei “There let him sink, and be the seas on him-- / White-liver’d runagate! What doth he there?” (IV.iv.163-4) ainda é possível descortinar a sua capacidade de ironizar mas a resposta de Stanley “He makes for England, here to claim the crown,” (IV.iv.468) provoca um tal pânico melodramático em Richard que num ímpeto vai fixar-se ao trono enquanto grita histericamente “Is the chair empty? Is the sword unsway’d? / Is the King dead? The empire unpossess’d?” (IV.iv.469-70).

Vários mensageiros entram ordeiramente atacando Richard de todos os lados com as suas notícias. O carácter simétrico destas imagens lembra os passos coreografados a que assistimos nas coroações. Aliás, a movimentação das personagens rege-se constantemente por uma estilização imprópria para a fluidez cinematográfica devido à sua falta de espontaneidade. A pressão que o desenrolar dos acontecimentos exerce sobre King Richard é tal que o terceiro mensageiro é agredido pelo Rei enquanto vocifera raivosamente, “Out on, owls! Nothing but songs of death? / There, take thou that, till thou bring better news,” (IV.iv.507-8). Ironicamente as novas do agredido são boas “Buckingham’s army is dispers’d and scatter’d, / And he himself wander’d alone, / No man knows whither,” (IV.iv.511-13). A entrada de um quarto mensageiro anuncia que “the Duke of Buckingham is taken:” (IV.iv.531). A ordem de King Richard III é directa sem qualquer acesso de humor negro como o que antes pautava as execuções das suas vítimas “Off with his head.

So much for Buckingham.” A celeridade com que Richard sai e passa pelas janelas do lado de fora mostra a sua determinação. O movimento da câmara acompanha Richard mas a partir do interior. Quando Richard passa pela última janela a câmara continua o seu movimento rotativo para revelar o trono vazio.

A entrada no quinto acto de *Richard III* marca uma mudança de registo no filme muito significativa, o ecrã fica completamente negro. Os cenários tanto de interior como de exterior em que o filme se desenrolou até aqui contrastam com a imensidão do espaço exterior em que a batalha tem lugar. A adaptação cinematográfica deste acto inaugura-se com a terceira cena. A primeira compreende vinte e nove versos e retrata a preparação de Buckingham para a sua execução e alguns reparos sobre a concretização das profecias de Margaret. A segunda, também curta tendo apenas vinte e quatro versos, assinala a entrada de Richmond na peça e serve para caracterizar King Richard como “The wretched, bloody, and usurping boar,” (V.ii.7) legitimando assim a sua pretensão ao trono. São portanto duas cenas com efeito retardador no desenvolvimento da acção daí o seu corte. A terceira cena por seu turno tem lugar em Bosworth. As imagens revelam uma preocupação extrema por parte do realizador em arrumar todos os elementos ordeiramente. Em termos cinematográficos o resultado peca por falta da naturalidade própria do exterior e de um campo de batalha. A fidelidade de Olivier para com a encenação teatral parece tê-lo feito transpor para o campo uma arrumação própria do palco, não que Olivier tenha optado pelo paralelismo de posicionar uma tenda de cada lado do palco mas o alinhamento meticuloso de todas as partes enquadradas na imagem evidencia o seu aprisionamento ao teatro. Paradoxalmente, são os cenários exteriores que mais denunciam Olivier como homem do teatro já que nas cenas de interior a *mise en scène* medieval e *démodé* encontram de alguma forma contexto na formalidade da vida da corte enquanto que não é possível transpor para o exterior essa estilização medieval e ultrapassada.

O ânimo do Rei e dos seus homens é aparente e perceptível mesmo no modo como King Richard trata os presentes como pares. A personagem torna-se mais amistosa na adversidade e declara com um sorriso pouco usual “Up with my tent! Here will I lie tonight—” mas depressa prossegue “But where tomorrow?...” (V.iii.7-8) mostrando a sua incerteza quanto ao dia seguinte. A ironia que Richard usou em momentos decisivos insurge-se contra a personagem, versos como “... the King’s name is a tower of strength” (V.iii.12) adquirem um significado que não o pretendido expondo a ridículo uma

personagem definitivamente perdida que não mais controla a acção. O filme ruma de seguida para a tenda de Richmond e para o encontro fraternal de Stanley com este. Richmond contempla a paisagem à luz do sol, a música reconfortante acompanha a imagem, tudo na personagem resplandece. Um *cut* no filme introduz um contraste brutal. Na tenda de Richard é noite, o ambiente sombreado pelo fumo e o estandarte vermelho que esvoaça proporcionam um momento nublado. King Richard III pergunta pela sua armadura (cf. V.iii.51-2) o que prova que a ordem sequencial da cena foi alterada, o filme corta do verso 108 para recuperar o 48 e seguintes. Um *cut* do interior da tenda de King Richard exhibe um pormenor simbólico embora pouco iluminado. Trata-se da armadura de Rei posicionada na vertical, tendo por isso a estatura de um homem e surpreendentemente tem a coroa colocada. Neste momento da acção é impossível não reparar no simbolismo de uma armadura vazia. O pedido de Olivier de vinho e tinta coloca-o num plano diferente do habitual pela vulgaridade do pedido. Por razões muito diferentes das que se verificavam anteriormente, Richard tem de ser observado, a solidão incomoda-o daí que tenha de repetir a ordem “Leave me, I say” (V.iii.39). O pedido repetido de vinho vai de encontro à afirmação de Tillyard “he is the genuine ancestor of the villain in a nineteenth-century melodrama calling for whisky when things look bad” (Tylliard 1966: 217).

O filme constrói um constante *cross-cutting* entre os acampamentos de Richmond e de Richard propício à contraposição entre as duas personagens. Assim, Olivier mostra de novo a tenda de Richmond onde decorre a despedida amistosa deste e dos seus companheiros de armas. Richmond ajoelha-se e encomenda-se fervorosamente a Deus (cf. V.iii.109-118). Esta alusão ao plano religioso funciona também como um intróito ao sonho de King Richard III, o clímax do seu declínio e da decadência da casa de York.

A cena dos fantasmas inicia com a câmara a mover-se lentamente até desvendar a tenda de Richard no canto esquerdo do ecrã. Seguem-se alguns *cuts*, o primeiro dos quais para um *long shot* de Richard e do seu sono inquieto, a música intrigante (e irritante) auxilia na construção de um ambiente assombrado, outro ruma ao campo de batalha onde uma luz esverdeada cintila muito tenuemente e na imagem seguinte temos um *close-up* da cara suada de Richard. Este movimento constante da câmara entre algo de estranho que se está a desenvolver e o sono de Richard permite criar o efeito de proximidade entre as partes. O *cut* seguinte exhibe de novo o campo de batalha agora com uma luz mais brilhante que se movimenta e da qual emergem os fantasmas de Clarence e seguidamente dos dois

príncipes. Clarence é de todos os espectros o que tem o discurso mais elaborado “Tomorrow in the battle think of me, / And fall thy edgeless sword; despair and die,” (cf. V.iii.135-6). De seguida, outro *close-up* de Richard revela o modo como a personagem vive o momento das assombrações. Outro *cut* do campo de batalha acarreta os fantasmas de Hastings com o pescoço ensanguentado e o de Anne e que posteriormente hão-de ser absorvidos pela luz de onde apareceram. Anne é acompanhada pelo tema musical que a seguiu em todas as suas cenas, tem o cabelo solto e uma lágrima (que parece uma pérola) a correr-lhe pela face. A aura melodramática que sempre escoltou esta personagem permite-nos caracterizá-la como uma mártir de Richard. A sua participação neste quadro encontra também justificação no facto de a personagem ao perturbar o sono do seu marido poder vingar-se da tortura a que ela própria se condenou, “That never slept a quiet hour with thee, / Now fills thy sleep with perturbations,” (V.iii.161-2). Segue-se um momento de escuridão e o espectro de Buckingham movimenta-se bruscamente para a câmara enquanto grita. Ao contrário dos fantasmas das outras vítimas que se fazem representar pelas cabeças das personagens, o fantasma de Buckingham surge com os braços no ar e com uma túnica roxa. Richard acorda sobressaltado, quando Ratcliffe entra na tenda Richard assustado declara “I have dream’d a fearful dream,” (V.iii.213). Ratcliffe em vão tenta apaziguar o espírito de Richard “Nay, good my lord, be not afraid of shadows,” (V.iii.216). A caracterização de Laurence Olivier em tons roxos concede uma expressão desfigurada à personagem. A angústia de Richard não é pelas vítimas e pelo que fez mas sim por si próprio.

A adaptação cinematográfica desta cena, num momento puramente fílmico, assume contornos ambíguos, já que é possível mostrar em filme um sonho da forma como ele acontece no subconsciente da personagem o que permite ao público estabelecer uma relação mais próxima com a personagem do que é possível no teatro. Apesar de o filme eliminar os fantasmas de Prince Edward filho de Henry VI, o de Henry VI, os de Rivers, Grey, Vaughan conjuntamente, Olivier mantém a força dramática deste episódio já que as personagens cuja força (melo)dramática é mais intensa tanto na peça como no filme estão presentes. Uma vez que os fantasmas não abençoam Richmond, o filme quebra o paralelismo desta parte da cena e corta os versos 224 a 237 em que Richmond relata o seu sonho e mostra acreditar na vitória pela confiança que as vítimas de Richard depositaram nele (da mesma forma o filme também dispensa os discursos bélicos de Richmond e de

Richard aos seus soldados [cf. V.iii.238-271 e 315-342]). Olivier também não proporciona a King Richard III a revelação da sua complexidade interior em momento de ruptura “O coward conscience, how dost thou afflict me!” (V.iii.180) nem o solilóquio (cf. V.iii.178-207) que revela a divisão psicológica e o colapso interior de Richard que teima em abafar o resquício de consciência que aflora “What do I fear? Myself? There’s none else by; / Richard loves Richard, that is, I and I./ Is there a murderer here? No. Yes, I am!” (V.iii.183-5). Estes versos revelam a ansiedade da personagem ao ter encontrado a sua própria morte.

Já no exterior da tenda e perante a escuridão da madrugada, Richard solicita “Give me a calendar-- / Who saw the sun today?” (V.iii.277-8) para descobrir que “Then he disdains to shine, for by the book / He should have brav’d the east an hour ago. / A black day will it be to somebody,” (V.iii.279-81). A constatação de que “The sun will not be seen today!” (V.iii.283) remete para o primeiro solilóquio da peça “the son of York” (I.i.2) e para os versos da quarta cena do quarto acto em que Richard diz a Elizabeth “As I intend to prosper and repent, / So thrive I in my dangerous affairs / .../ Day, yield me not thy light, nor night, thy rest!” (IV.iv.397-401) mas que o filme omite. Neste momento da acção, a imagética do sol e da luz está associada a Richmond que declara “The weary sun hath made a golden set,” (V.iii.19).

No *cut* seguinte, o realizador mantém demasiadamente a imagem de Richard e dos seus generais em frente do seu exército. Um *close-up* de Richard com fundo cinzento contrasta com a imagem anterior sob um fundo azul. O ritmo do filme abranda. É em frente ao seu exército que Richard lê o bilhete anónimo “Jockey of Norfolk, be not so bold, / For Dickson thy master is bought and sold.” O desespero toma conta de Richard mas recupera para ordenar aos seus homens que avancem “March on” num acesso de força e vitalidade. A traição de Stanley anuncia que a batalha está perdida. Paradoxalmente, a derrota e a morte parecem libertar Richard. A sua expressão torna-se calma. Num gesto decidido as suas mãos trocam a coroa pelo símbolo que coloca à volta do *helmet* e declara “A thousand hearts are great within my bosom.” King Richard III parte para a batalha revigorado. Richard, montado a cavalo e pronto para a batalha, passa rente à câmara para partilhar connosco a sua determinação e vitalidade num verso de Colley Cibber “Richard’s himself again.”



As primeiras imagens de Bosworth revelam uma arrumação e uma simetria impensáveis para uma batalha medieval. Richard com a sua armadura negra e montado no seu cavalo branco ocupa o centro da imagem, dos dois lados temos soldados com armaduras vermelhas e de um modo muito alinhado surgem dos dois lados da imagem duas alas da cavalaria que passam para a frente dos soldados vermelhos. A movimentação dos cavalos é tão ordeira que quase parece um desfile. Os primeiros confrontos acontecem disciplinadamente e os soldados parecem combater à vez.

A dimensão física de Richard sobressai na interpretação de Olivier durante a batalha. A agilidade do Rei é notória tanto a cavalo como a pé ou com a espada. A personagem revela uma ferocidade selvática. A sua espada atinge ferozmente todos os que estão perto. O seu combate com Richmond resume-se a três ou quatro passos dos seus cavalos. Durante o combate de Richard e Richmond – que alguns *close-ups* revelam ter sido filmado em estúdio – sobressai o facto invulgar, atendendo à caracterização das duas personagens feita nas imagens imediatamente anteriores, de o cavalo do Rei ser branco e o de Richmond preto. O cavalo de King Richard é atingido por um soldado, a câmara segue a coroa que rola por entre as patas dos cavalos. A agitação é imensa. Richard abre caminho para procurar outro cavalo, ataca um cavaleiro até cair para ficar com a sua montada. A força de Richard é animalesca, é instintiva, mata para não morrer para poder continuar. O realizador sublinha esse movimento de Richard, em frente. Em oposição aos outros homens, apenas Richard parece combater, ou outros são figurantes. Catesby segue-o mas mesmo sem qualquer apoio Richard infiltrou-se nas linhas do inimigo. Norfolk é assassinado porque inevitavelmente Richard e os seus homens estão cercados. Richard está perdido. Catesby procura o rei quando se ouve “A horse, A horse!” Um *cut* analítico mostra a procura da câmara pela fonte desse grito mas o que vemos é e não é Richard. A distância que a câmara mantém da personagem faz com que mostre uma figura escura e disforme plantada no chão. A segunda vez que ouvimos o uivo de Olivier parece que é dirigido ao sol. No apelo “My kingdom for a horse”, as duas sílabas de “kingdom” são igualmente realçadas e pronunciadas demoradamente assim como “horse”. Richard nem reconhece Catesby e escorraça-o “Slave, I have set my life upon a cast, / And I will stand the hazard of the die.” A teimosia de Catesby em tentar ajudar custa-lhe a vida. Os homens de Richmond atacam-no pela retaguarda enquanto Richard grita de novo “A horse, a horse! My kingdom for a

horse.”<sup>20</sup> A fuga de Richard é breve. No *cut* seguinte, a câmara mostra um *close-up* de Richard ensanguentado e desorientado no momento em que se apercebe que está cercado e feito prisioneiro num círculo de homens. Stanley aproxima-se. Há uma pausa. De repente, a multidão avança de todos os lados e apunhala Richard quase até à morte. Richmond surge na colina, à distância, mantendo-se impune. Um *close-up* (imagem 5)



Imagem 5 - A morte de King Richard III

mostra os homens de Richmond a cortar a garganta a Richard e os mesmos que quase o espezinharam dão-lhe espaço para que possamos assistir aos seus espasmos finais. Richard, deitado no chão numa espécie de clareira, movimenta o seu corpo a um ritmo convulsivo (imposto pela música de Walton) sem se perceber o porquê daquela delonga e o fascínio por aquele espectáculo deprimente.<sup>21</sup> Num derradeiro acesso de energia estremunhada, Richard levanta a sua espada invertida em forma de cruz com a mão deformada. A ironia máxima do filme acontece de seguida quando Richard é humilhanamente carregado em cima do cavalo ficando o seu corpo dependurado como se dum alforge se tratasse. Stanley dá o sinal de carga. King Richard III que há poucos instantes estava disposto a trocar o seu reino por um cavalo (sendo este o ponto simbólico da sua decadência e a soberba ironia dramática da peça) é agora amarrado com cordas à garupa de um como se de um qualquer fardo se tratasse. A nossa reacção perante o tratamento do corpo de Richard é diferente da dos homens de Richmond, nós fomos seus confidentes. O cavalo (com Richard) segue caminho, Stanley olha e eis que no meio de umas silvas e de uns arbustos está a coroa, este momento assim como os espasmos da morte de Richard parece um pouco forçado para resultar de modo eficaz no filme. A câmara foca a coroa perdida nuns arbustos enquanto ouvimos o tema de William Walton que sempre acompanhou este motivo no filme e nesse instante a coroa rola para um pouco mais longe enquanto o som da harpa assinala este movimento. Stanley pega na coroa e oferece-a a Richmond. A composição desta imagem revela-se organizada e simétrica. Quando Stanley ergue a coroa, a imagem mostra apenas as suas mãos e o objecto e pelo mesmo processo com que o filme iniciou, esta imagem

---

<sup>20</sup> Sobre este verso, Marchette Chute (1964: 66) refere, “There was such excitement over the scene in *Richard III* in which Burbage shouted, «A horse! A horse! My kingdom for a horse!» that the line became a slang phrase and was freely parodied by other playwrights,” o que afiança a popularidade da peça.

dissolve-se para dar lugar ao *leitmotif* do filme, acontece o processo inverso que tinha iniciado o filme. Em nenhum momento Richmond assume o protagonismo.

Olivier comenta não ser realizador de batalhas e acrescenta “I fear that when they occasionally revive it, out of some misguided respect it is always shown in its full-length version, though I actually prefer it cut, particularly the battle sequence... As usual, William Walton’s music was a life-saver” (Olivier 1982: 210). Laurence Olivier resume a adaptação fílmica do último acto à batalha de Bosworth que correspondeu ao início das filmagens. A quarta cena do quinto acto é alargada já que em termos visuais é aqui que acontece a batalha. Muita da acção final do filme está resumida na didascália introdutória da última cena da peça (a morte de Richard, a saída do seu cadáver a cavalo e a entrada de Stanley com a coroa). Stanley oferece a coroa a Richmond após este ter declarado vitória. Saliente-se que o filme recupera e alarga visualmente toda esta informação sem que sequer um verso seja pronunciado, a música cumpre a função de acompanhar a imagem e de lhe completar o sentido. O realizador serve-se de diferentes recursos para orientar o público no entendimento da mecânica do mundo de Richard. Assim, são frequentes as explicações do realizador sobre a acção. Neste sentido a banda sonora de Sir William Walton comporta uma série de *leitmotifs* para personagens e acontecimentos. Por exemplo, Lady Anne é sempre acompanhada pela mesma melodia, a coroa também tem um tema próprio. A banda sonora assume uma função explicativa da acção já que o público pode identificar o elemento central daquela composição pelo tema que o acompanha. Do mesmo modo, transições bruscas na acção ou a revelação repentina de traços de carácter da personagem são sublinhados por notas que soam desarranjadas ao longo do filme. Sendo que a banda sonora é apenas um dos recursos fílmicos que contribui para o desenvolvimento da narrativa.

---

<sup>21</sup> Silviria (1985: 294) nota que “The death of Olivier’s Richard has heirs. Director Jane Howell realization for the BBC and Time-Life Shakespeare cycle appears descended from it. Howell’s poor Richard (Ron Cook) is also encircled and attacked by common soldiers, although with the full-size battle pikes ramming through Richard’s body one at a time, the horrific scene has a greater sense of bear – and boar-baiting. Cook’s defiant unwillingness as Richard to fall down dead similarly echoes the tenacity with which Olivier’s creature holds on to life. The attack by the soldiers goes on so long one is apt to think Howell will follow Olivier as well in keeping Richmond unstained by Richard’s death. However, at last Richmond does appear and dispatch Richard with a sword thrust. Yet even then Richard won’t fall; the force of the thrust causes him to collapse to his knees, where, the sword still in him, he dies sitting up. Lastly: in 1983 repertory performances at the Mark Taper Forum (Los Angeles), René Auberjonois not only proved hard to kill as Richard; throughout the role he seemed possessed of the same ironic life force that infused Olivier’s creation.”

### 3.4 A iluminação do filme: o uso da sombra enquanto recurso fílmico simbólico

Em *Richard III*, as sombras funcionam como um poderoso motivo visual que contribui para o desenvolvimento da narrativa. A primeira qualidade atribuída à sombra prende-se directamente com a natureza sombria de Richard. A sombra aparece como um reforço da sua imagem distorcida e deformada, como acontece no final da primeira parte da cena de sedução de Lady Anne. Aí, a sombra invade todo o ecrã como representando o poder tirânico de Richard que se avizinha sobre toda a acção. Richard é o realizador do seu próprio filme e manipula a acção. O protagonista enuncia os seus defeitos físicos no primeiro solilóquio e progressivamente a sua presença é substituída pela sua sombra que se projecta na porta e depois no chão enquanto ouvimos “Clarence beware, thou keepest me from the light”. À medida que Richard se afasta da câmara e esta o revela de costas num *long shot* a sua sombra torna-se enorme e desproporcional. Repare-se também como o realizador associa a sombra de Richard ao espaço em que este se move para realçar ainda mais a sua deformidade física e moral. Por exemplo, no fim da segunda parte da cena de sedução de Anne, a proximidade de Richard dos degraus faz com que a sombra neles projectada surja regularmente distorcida. A imagética que a linguagem shakespeariana constrói em torno do contraste luz/sombra (por meio de vocábulos como “sun” e “light”) é traduzida por Olivier em termos visuais.

A associação de Richard ao mundo das trevas não se concretiza apenas pelo recurso à sombra da personagem. Note-se o fascínio de Richard por locais sombrios a que a personagem se desloca com a intenção de observar o desenrolar dos seus planos maquiavélicos e a predilecção por trajes escuros. O contraste entre Richard/sombra e as outras personagens/luz é visível em algumas cenas do filme, nomeadamente nos encontros de Richard com Clarence e com Lady Anne. Enquanto reflexo da perversidade e distorção da personagem, a sombra funciona como uma metáfora visual. A sombra de Richard revela-se omnipresente, reflecte-se nas paredes, nas portas, no chão e até nas outras personagens. A propósito da personagem, Wolfgang Clemen nota que a imagética através da qual as outras personagens a caracterizam faz com que se sinta a sua presença mesmo quando Richard não está em palco, tal é a impressão que deixa nos outros (Clemen 1977: 51). Apesar de o filme eliminar alguma dessa imagética repulsiva e animalesca que caracteriza Richard (isto porque Olivier prescinde das personagens femininas ou parte de

cenar em que esta acontece) pode-se afirmar que essa presença constante e ameaçadora se traduz visualmente pela sua sombra ao longo do filme. A sombra acompanha a personagem nas suas maquinações, repare-se na sua presença na cena em que Richard vai falar com King Edward IV para lançar a profecia contra Clarence ou então quando Richard confronta Lady Anne com “Then bid me kill myself.” Nesse momento, a sombra de Richard cobre parte do rosto de Anne e mais tarde cobre parte do seu vestido quando se aproxima dela. Esta forma de ensombrar as outras personagens traduz também a verdadeira intenção de Richard para com elas. Ao encobri-las com a sua sombra, Richard por assim dizer elimina-as simbolicamente o que pode ser entendido como a expulsão física e real que essas personagens vão sofrer (a título ilustrativo pode referir-se a sombra de Richard que espia Clarence na sua cela).

De referir que há momentos no filme em que é possível visionar a sombra de Richard sem que a imagem da personagem esteja no ecrã, o que contribui para o carácter fílmico desta técnica do realizador. Se por um lado, o próprio Richard alerta para o facto de contemplar a sua sombra, a reacção do público perante este reflexo da personagem é de reconhecimento tanto de Gloucester como da sua situação privilegiada enquanto espectador. Por outro lado, o facto de a sombra aparecer em vez da personagem, tendo a assistência acesso apenas a uma parte do que se passa, permite um distanciamento dela e considerar que é negado aos espectadores o acesso total aos seus esquemas maquiavélicos. A título ilustrativo, recorde-se que só nos apercebemos que é a sombra de Richard que escurece a cela de Clarence, depois de este ter descrito o seu sonho profético ao guarda e Richard ter sido subitamente interrompido e obrigado a voltar-se.

A sombra estabelece contacto entre diferentes pontos da narrativa. Depois de Richard ter decidido investir no seu visual, a cena seguinte revela Richard, depois a sua sombra, de seguida a sua sombra calçando as luvas e Richard surge pomposo na sua nova fatiota. A transição de uma cena para a outra mostra que é a sombra que executa o que a personagem tinha declarado.

A presença da sombra de Richard é uma constante na primeira metade do filme tornando-se depois a sua presença menos intrusiva. Não obstante, na adaptação fílmica do último acto, este elemento visual adquire um significado simbólico ainda mais interessante. O processo destrutivo final em que o filme retém King Richard III funciona em grande parte sob a forma de retribuição do que ele disse e fez às outras personagens. Richard vê-se

ironicamente enclausurado em esquemas semelhantes aos que ele engendrou para os outros. Ao longo da acção a personagem atingiu e destruiu as outras com o seu lado sombrio, nos momentos que antecedem a batalha assistimos ao pânico descontrolado que os fantasmas, que não passam de sombras, dos que ele assassinou lhe provocam. Ratcliffe, desconhecendo que se refere aos fantasmas, tenta serenar Richard mas o Rei, conhecedor do mundo das trevas, reconhece o perigo que tais visões anunciam. Esta última referência às sombras reclama uma participação activa do público para a construção do significado através da qual associa este acontecimento aos diferentes momentos em que a sombra de Richard tornou a acção tenebrosa.

Na adaptação da peça realizada por Natasha Orlova, para *Shakespeare The Animated Tales*, a sombra acompanha e em alguns momentos substitui Richard (voz de Anthony Sher que protagonizou *Richard III* nos anos 80). Alguns desses instantes coincidem com os do filme realizado por Olivier. Quando Clarence se dirige à Torre, a sombra de Richard reflecte-se nos degraus enquanto se ouve “Simple, plain Clarence,” (I.i.118). Outro momento acontece quando Richard se aproxima de Lady Anne e sem termos a sua imagem no ecrã ouvimos a sua voz e vemos a sua sombra a simular uma proximidade inexistente com Anne. Orlova vai mais longe no uso deste recurso para depois da cena dos fantasmas nos revelar uma personagem com medo da própria sombra enquanto ouvimos “What do I fear? Myself? There’s none else by; / Richard loves Richard, that is, I and I./ Is there a murderer here? No. Yes, I am!” (V.iii.183-5). Um outro recurso visual auxilia Orlova na concepção sombria da personagem. Trata-se de um corvo que desde o início da acção surge, observa e marca a transição entre cenas, mais tarde percebemos que o corvo substitui a personagem e num efeito visual notável assistimos à transformação da ave em Richard.

### **3.5 Caracterização e guarda-roupa do protagonista**

A caracterização de Laurence Olivier como Richard III é semelhante à da produção teatral que ocorrera onze anos antes da realização do filme e implicava três horas de trabalho diário (Olivier 1982: 22). Esta transposição do teatro para o cinema, ainda mais com a agravante de acontecer uma década depois, cria uma personagem cinematograficamente antiquada. Entre alguns dos seus atributos físicos destacam-se: o

cabelo preto que lhe empresta um ar sombrio, os lábios finos e estreitos juntamente com o nariz alongado que agravam ainda mais a sua tez baça, a voz distorcida e nasalada que constitui uma das especificidades mais emblemáticas da personagem, a mão esquerda deformada e por isso normalmente com luva e jóias, a corcunda e o andar cambaleante devido a uma perna ser mais curta do que a outra.<sup>22</sup>

Além dos apostos físicos de Richard, os adereços de Carmen Dillon emprestam à personagem uma dimensão ainda mais espalhafatosa. O estilo de Richard passa por várias fases de acordo com o desenvolvimento da acção. É impossível não notar o estilo francês (que denuncia a sua origem Plantagenet) adoptado por Richard depois de conquistar Lady Anne, em que a roupa é dominada pela cor vermelha (a insinuar o sangue de Clarence) com rebordo branco à volta do manto e do chapéu. A chegada de Richard com o príncipe e Buckingham a Londres inaugura um novo visual da personagem em que domina o negro mas é salpicado por acessórios vermelhos como o chapéu, as meias e as luvas. Na reunião dos conselheiros na Torre para decidir o dia da coroação, Richard surge todo de negro apenas as botas são vermelhas. Na encenação com os cidadãos e o Mayor, Gloucester está completamente encoberto pelo preto e enverga as roupas mais justas desde o início do filme o que significa que apesar de conseguir ocultar a sua verdadeira natureza maquiavélica a roupa mostra a sua perversidade.

O estreitamento do guarda-roupa de Richard é um dos aspectos que sobressai ao longo da acção. No decorrer do filme, os diferentes trajes de Richard são cada vez mais justos ao corpo o que salienta as suas deformidades que parecem ter aumentado à medida que a sua perversidade se foi manifestando.

À medida que as vítimas de Richard se sucedem, o protagonista vai adoptando trajes mais escuros a que acrescenta acessórios vermelhos como *collants*, chapéu ou luvas. Na véspera da batalha, King Richard III adopta vestes vermelhas. O preto e o vermelho são as cores que dominam o guarda-roupa da personagem. A sua armadura é negra (feita de uma espécie de borracha que se vê dobrar nos *close shots*). A teatralidade dos adereços de Richard encontra um parceiro na sua sombra. Estes detalhes, na estrutura fílmica, fazem com que o realizador oriente o nosso entendimento do fenómeno Richard. No entanto,

---

<sup>22</sup> O andar cambaleante de Olivier é curiosamente genuíno ao longo do filme uma vez que no decorrer das filmagens da Batalha de Bosworth em Espanha, Olivier foi acidentalmente atingido numa perna por um arqueiro com um dardo destinado ao cavalo que estava treinado para cair ao seu impacto. Devido à importância do decorrer da cena, Olivier optou por não interromper as filmagens e foi assistido só depois de se assegurar que tudo tinha sido gravado (Olivier 1982: 22).

tanto a sombra como os adereços de Richard requerem confirmação do que insinuam acerca da personagem através da representação de Olivier, de outro modo tratar-se-ia de simbologia desprovida de conteúdo.

A fusão entre Sir Laurence Olivier e o papel de Richard assim como a caracterização da personagem ficaram imortalizadas num quadro pintado por Salvador Dali, encomendado por Alexander Korda para promover a estreia do filme. Na pintura distinguem-se duas imagens de Olivier: uma do actor com a caracterização de Richard e outra do realizador significativamente por trás da produção. Outro aspecto que concorre para o surrealismo de personagem é a fotografia Technicolor de Otto Heller. O vermelho garrido e as outras cores que concorrem para este aspecto técnico do filme transformam Richard numa espécie de caricatura, de *cartoon* mais parecido com o Richard loiro de Orlova do que seria de esperar.



Imagem 6 – Quadro de Salvador Dali “Laurence Olivier as Richard III” (óleo em tela 73,7 x 63 cm)

### 3.6 Resquícios teatrais em *Richard III*

A cinematografia do filme concede ao mundo espacial de Richard III uma tonalidade irreal e artificial. Os acontecimentos parecem desenrolar-se num mundo de pura aparência em que os cenários são deliberadamente enganadores e feitos de cartão. Quando o mensageiro se dirige de madrugada à casa de Lord Hastings, a imagem de fundo enquadrada por um arco é uma pintura tão esbatida quanto a paisagem que se vê pela janela no momento em que Richard e Buckingham congeminam os seus planos, com o príncipe no seu trono.

Os cenários de Roger Furse aliados à fotografia de Otto Heller abonam ao filme um medievalismo irreal que se transforma em teatralidade a cada instante. A movimentação das personagens nesse espaço é coreografada e acompanhada harmoniosamente por música em grande parte das cenas. Não são apenas as duas coroações que se revestem desta teatralidade própria de cerimoniais, outros momentos do filme insistem em atribuir solenidade a quadros prosaicos, como se verifica no momento em que King Edward IV assina o documento que Richard lhe entrega na presença de um monge. Richard é o



elemento que destabiliza essa harmonia através de movimentos bruscos e repentinos que são acompanhados por notas desarranjadas que acentuam mais ainda o tratamento diferenciado de que Richard goza no filme. Richard quebra a solenidade de alguns actos como o cortejo fúnebre. A sua voz desafinada insiste em acentuar algumas sílabas e em apressar o fim dos versos. Por outro lado, as intervenções de outras personagens de relevo assemelham-se a declamações teatrais (repare-se em Claire Bloom, John Gielgud, Laurence Naismith). A atitude corporal, muitas vezes estática, de algumas personagens contribui para ostentação teatral do filme. Em diversas cenas, há personagens que permanecem imóveis: a maior parte dos presentes nas coroações, os dois monges no salão real a entoar o canto gregoriano, Mistress Shore, Lord Stanley, os clérigos que acompanham Richard na encenação com o Mayor e os cidadãos. No entanto, se a presença dos primeiros parece ter apenas uma função decorativa, a dos segundos é relevante para o desenrolar da acção. O dinamismo de Richard contrasta com a passividade dos outros e resulta não só da sua energia como também do trabalho da câmara. Note-se a abordagem que Richard faz à câmara no primeiro solilóquio e o modo como os movimentos da personagem (seguidos pela *tracking camera*) dinamizam a longa cena que decorre no salão real.

O compartimento onde se encontra o trono é exemplar da sistemática organização teatral do cenário do filme. O salão é espaçoso, alto e largo o suficiente para marcar o contraste ridículo com os degraus estreitos. Numa das paredes, estende-se palidamente uma sequência de arcos que contribui para a arquitectura gótica pretendida. O trono encontra-se imponentemente ao centro sublinhando a opção por uma decoração minimalista. Num nível superior a este espaço e do lado exterior há uma passagem a toda a largura da área interior que permite observar o que lá se desenrola. Ao longo dessa plataforma encontram-se várias janelas com uma arquitectura também em arco que generosamente abrem e fecham as suas portadas segundo os desígnios de Richard, como já foi descrito. Esta contiguidade de cenários a diferentes níveis presta-se à observação. O realizador proporciona momentos em que é possível presenciar Richard, em primeiro plano, a observar os outros, em segundo plano. Este tipo de cenários é comum em encenações teatrais já que possibilita o visionamento de acções coexistentes que no filme são exibidas em planos diferentes por meio de *cuts* que correspondem a pontos de vista também distintos.

A simetria das composições e as cores intensas estilizam a acção embora em diversos momentos a transição entre cenas e cenários aconteça de modo tão brusco que quebra a fluidez que a edição fílmica exige. A transição do cenário interior do salão do trono para o exterior do campo de batalha é feita através de um momento de completa escuridão do ecrã. O contraste entre as duas imagens é tão evidente que denuncia uma quebra no filme. O campo de batalha, com as nuvens brancas sob um céu azul, contrasta com todas as outras cenas de exterior. Dois *close-ups* de Richard a observar a aproximação do inimigo e outros dois da peleja entre King Richard III e Richmond destoam do resto das imagens da batalha e escancaram a sua artificialidade de estúdio sob um fundo cinzento em que tudo permanece imóvel à sua volta.

Os aspectos aqui sumariamente descritos corroboram a inabilidade para o cinema tanto do realizador como de grande parte do pessoal que Olivier seleccionou para trabalhar consigo, como Roger Furse. A primeira motivação de Olivier para a realização do filme residiu no registo da produção teatral que tinha protagonizado há mais de uma década e portanto ultrapassada pelas mudanças da cultura fílmica britânica dos anos 50 que iria desembocar em filmes como *Look Back in Anger* (1959). Um conjunto de factores contribuiu para o facto da adaptação de *Richard III* resultar num filme ultrapassado e *old-fashioned*, entre eles podem referir-se as dificuldades técnicas, o facto de Olivier construir uma realidade prosaica repleta de painéis medievais quando se verifica o primeiro ímpeto em direcção ao *social realism*, o elenco de personalidades do teatro quando uma nova geração de actores da *working class* (e portanto menos literária) emergia no cinema britânico juntamente com o facto de a supremacia do teatro estar a ser questionada.

O aparato das composições musicais de Sir William Walton ao longo do filme confirma a sua excelência enquanto compositor habituado a momentos solenes<sup>23</sup> mas atesta também o carácter antiquado do filme. A banda sonora de *Richard III* (interpretada pela Royal Philharmonic Orchestra) parece estar mais adequada aos filmes da década de 40. Com efeito, em 1941, perante a chamada para as Forças Armadas, o *Ministry of Information* requisitou o compositor e isentou-o do serviço militar para que pudesse compor música para filmes patrióticos. No ano seguinte, Walton deu o seu contributo para *The Next of the Kin*, *The Foreman Went to France*, *The First of the Few* e *Went the Day*

---

<sup>23</sup> Sir William Walton compôs, em 1937, *Crown Imperial* para a coroação de George VI, e em 1953 *Orb and Spectre* e *Coronation Te Deum* para a coroação de *Elizabeth II*;

*Well?*. Em 1943 acontece a primeira colaboração com Olivier, Sir William Walton compôs a banda sonora de *Henry V* dentro do mesmo registo patriótico. Se em *Henry V* o tom faustoso da banda sonora se ajusta, o mesmo não se verifica em *Richard III* que se transforma num objecto antiquado. Olivier parece não ter acompanhado a mudança da cultura britânica e realiza um filme fora de tempo. A inabilidade de Olivier se demarcar do teatro na sua obra enquanto realizador confirma-se em *The Prince and the Show Girl*.

### 3.7 Adaptação da peça e simplificação da acção em nome do público

A tentativa de simplificação do enredo da peça é perceptível desde o preâmbulo do filme. O público é orientado para o *leitmotif* do filme desde os créditos iniciais. No entanto, o pequeno prefácio que introduz a acção foi redigido com recurso a uma linguagem que ecoa a de Shakespeare. O modo como o texto foi construído revela que Olivier pensou pormenorizadamente todos os elementos nele constantes assim como no filme. Um comentário do próprio realizador sobre a adaptação de *Richard III* permite confirmar este processo meticuloso que consiste em adaptar tanto o texto original como quaisquer versos ou frases eventualmente acrescentadas em nome do público e da compreensão do enredo por parte deste,

When I showed Carol Reed an early screening he said, “Why on earth didn’t you invent some Shakespearian-sounding lines to help the audience understand better what was going on? “Go to thy furthest westest with the utmostest speedest!” I bet you’ve done it before, often.” He was right, I had, but here when it was most essential I went and got all prim and orthodox. Infuriating. (Olivier 1982: 209-10)

Tendo em conta que Carol Reed estaria perante uma versão embrionária de *Richard III*, é possível concluir que os créditos iniciais foram acrescentados posteriormente. A análise de Olivier consente também outras considerações sobre a adaptação cinematográfica da obra de Shakespeare que incidem sobre a importância do público para a forma que a adaptação cinematográfica assume. O primeiro aspecto a pôr em prática é reescrever e condensar o segundo texto mais longo de Shakespeare<sup>24</sup> num guião coerente e fluente em termos

---

<sup>24</sup> *Richard III* tem 3602 versos (apenas *Hamlet* supera este número) com 93.8% em verso branco, a peça é a *History* mais longa com 23 cenas em que intervêm 40 personagens masculinas e 5 femininas. Nos papéis mais longos de Shakespeare, Richard III ocupa o segundo lugar com 1124 versos (apenas *Hamlet* ultrapassa este número) (McDonald 1996: 219).

fílmicos. Para tal, Olivier concentrou-se na ascensão e queda do seu herói, como já foi analisado. Alan Dent, colaborador de Olivier na adaptação do texto, a propósito de *Hamlet* (1948) afirma que “One had to choose at the outset between making the meaning perfectly clear to 20 million cinemagoers and causing 2,000 Shakespearean experts to wince” (Dent citado em Silviria 1985: 226). A afirmação é válida para *Richard III*. No sentido de simplificar o enredo para o tornar inteligível a um maior número de espectadores – ainda mais quando se trata de uma obra complexa como *Richard III* – pode acontecer que algumas personagens ou cenas sejam sacrificadas, no caso das primeiras, ou drasticamente reduzidas, no caso das segundas. O próprio realizador justifica o processo de adaptação textual a que sujeitou a peça,

If you are going to cut a Shakespeare play, there is only one thing to do, lift out scenes. If you cut the lines down merely to keep all the characters in, you end up with a mass of short ends. This is one of the problems with *Richard III*. To start with it's a very long play. It's not until the little princes come on that the story forms that nice river sweep, going swiftly to its conclusion from about halfway through the play. The first part up until that moment is an absolute delta of plot and presupposed foreknowledge of events. After all, *Richard III* forms the last part of a cycle of four plays, the other three being parts of *Henry VI*. (Olivier citado em Silviria 1985: 228)

A referência de Olivier à tetralogia histórica que *Richard III* encerra funciona como uma justificação para a contextualização histórica que inicia o filme e que acontece em *3Henry VI*, a coroação de King Edward IV e a apresentação da complexa situação política da guerra civil que introduz o filme. Ainda no sentido de orientar o público na compreensão do enredo, o filme corta cenas cónicas e personagens passivas cuja única arma é a palavra e que em termos cinematográficos se revestem de grande dificuldade de realizar devido ao seu carácter estático e altamente dramático. Na peça, Richard III alimenta um fascínio pela linguagem que faz com que esta se torne um elemento estruturante da narrativa mas que numa adaptação cinematográfica constitui um entrave já que deve ser traduzida em termos visuais. Em termos da arquitectura linguística da peça, as omissões textuais eliminam parte da estrutura formal ao cortar personagens como Queen Margaret e o seu formalismo retórico, embora noutras cenas essa simetria seja preservada como por exemplo no discurso de Lady Anne apesar de ocorrer em dois momentos distintos. A expulsão de Queen Margaret faz com que se perca também o esquema de retribuição divina que a acção

da peça perpetra mas que pressupõe o conhecimento das outras obras da tetralogia e dos seus acontecimentos históricos. O desconhecimento dos crimes das outras personagens implica que não entendamos Richard III como instrumento divino (ou bode expiatório) e atentemos apenas no seu maquiavelismo. O que no entender de Jack Jorgens faz com que não estejamos perante uma *history play*, porque “Olivier depicts a renaissance wolf among medieval sheep . . . Richard’s opponents [in the film] are weak and stupid, but they do not seem as evil as they do in Shakespeare” (Jorgens citado em Coursen 2000: 99).

Ao longo de séculos de produções teatrais a popularidade da peça esteve sempre associada ao seu herói maquiavélico daí que Olivier tenha optado por simplificar tudo o resto para enfatizar o percurso de ascensão e queda de Richard.<sup>25</sup> Mesmo Shakespeare parece ter relegado para segundo plano a acção política para deixar o palco livre para esta encarnação da figura do *Vice* que pela sua qualidade de *clown* consegue estabelecer com o público uma relação excepcional e *entreter* verdadeiramente. Olivier centra a sua realização na personagem e afasta para a periferia tudo o resto. O realizador assume a responsabilidade por essa opção ao mesmo tempo que justifica essa necessidade de simplificação do enredo,

It’s really a difficult play to film – it’s involved, often obscure. Yet, it’s always been a popular play; as Dr. Johnson said, its popularity derives from the character of Richard. But I felt it absolutely necessary to do more simplification than I’ve ever done before, and although every commentator and critic through the centuries had attacked the structure of this play, I quite expect, now, to be accused of vandalism. And yet some of the most famous lines like “Richard’s himself again” and “Off with his head, so much for Buckingham” are not Shakespeare’s at all, but were added later by Garrick or Cibber, who thought nothing of adding scenes adapted from *Henry VI* to their productions! (Olivier citado em Silviria 1985: 229)

Olivier parece tentar proteger o “vandalismo” das alterações e omissões textuais do filme ao referir-se a essa prática como sendo comum ao longo dos tempos. O realizador está em dívida para com a adaptação de Colley Cibber de 1700 mais pelo modo insensível e agressivo que caracteriza Richard e pela sequência atribuída à acção — por exemplo, a divisão em duas partes da cena de sedução de Lady Anne – do que pelo empréstimo de versos. A linguagem de Richard III de Cibber é mais agressiva que a de Shakespeare e apesar de Olivier não a adoptar, aquela parece reflectir-se nas atitudes da personagem. O

---

<sup>25</sup> McDonald (1996: 176) nota “One of the earliest of Shakespeare’s plays to see print, *Richard III* was also one of the most popular; it was published seven times between 1597 and 1623.”

dramatismo de algumas situações é sublinhado por Cibber “O save me! Hide me! Save me, Brother!” diz o pequeno príncipe para o irmão perante os algozes. A propriedade melodramática de versos semelhantes a estes é transferida visualmente para o filme. Curiosamente, o verso “Off with his head. So much for Buckingham,” atribuído a Cibber é atribuído por este a Shakespeare. No prefácio ao seu texto, Cibber explica que

Th’o there was no great danger of the Reader’s mistaking any of my lines with *Shakespeare’s*; yet, to satisfy the curious, and unwilling to assume more praise than really my due, I have caus’d those that are intirely [sic] *Shakespeare’s* to be Printed in this *Italick Character*, and those lines with this mark (⁊) before ’em are generally his thoughts, in the best dress I could afford ’em. (Cibber citado em Vickers 1974: 102)

Quando o verso surge no texto surge precisamente em itálico e tendo em conta a escassez de versos que Cibber transcreveu de Shakespeare sem alterações pode-se equacionar a hipótese de Cibber ter tido acesso a uma versão da peça hoje perdida.<sup>26</sup> O desaparecimento de Queen Margaret do filme repete a prática de Cibber. O filme recorre cinematograficamente a outros meios para compensar esta perda. Em vez de palavras que insistem na deformidade da personagem, a sua sombra e adereços vincam os seus defeitos. Toda a imagética repulsiva associada ao maquiavélico Richard é proveniente das maldições de que é alvo por parte das mulheres constatemente suprimidas do filme. Queen Margaret apelida-o de “that bottled spider, that foul bunch-back’d toad!” (IV.iv.81).<sup>27</sup> É de notar que a caracterização de Olivier como Richard reveste-se de um aspecto de aranha, com o corpo largo e pernas finas. Por outro lado, a complexidade sombria da personagem e o seu carácter fantasmagórico tornam-na assustadora e temível de tal forma que muitas produções, de Cibber a Richard Eyre, preferiram proteger a assistência do arrepio que Margaret provoca. O destaque que esta figura enigmática tem na peça (e na tetralogia) é difícil de compatibilizar com a simplificação da acção pretendida e decerto pouco apelativa ao público de meados do século XX.

No sentido de simplificar o enredo, Olivier orienta o público na compreensão do mundo fílmico que molda de modo estruturado e organizado, com recurso a vários recursos fílmicos. O uso recorrente do *leitmotif* da coroa reforça a luta pelo poder assim como a sombra de Richard insiste na sua natureza obscura e ininteligível. Richard é uma antítese

---

<sup>26</sup> Esta dificuldade remete-nos para a complexa questão da autoria das peças e para a existência de versões corrompidas, *vide* páginas 25 a 27.

<sup>27</sup> Para uma análise detalhada da caracterização da personagem associada a animais repulsivos e seu significado ver a nota 4 da página 36.

do mundo fílmico onde se move. O realizador concebe o primeiro como estruturado e analítico mas não resolve o mistério do segundo. Tudo e todos no filme se definem pela relação que estabelecem com Richard.

Os críticos não acusaram Olivier de “vandalismo” e focaram a sua atenção nos aspectos técnicos inovadores de *Richard III* como VistaVision e Technicolor. Um crítico do *New York Times* refere “The latest of Sir Laurence’s films from Shakespeare is done in colors which a Rembrandt might be proud of and projected in the large-screen VistaVision that gives the picture strong clarity and depth.” Outro desenvolve,

For the third time Sir Laurence Olivier had addressed himself to what is, beyond any doubt, the most difficult of all film assignments, the translation of the poetic drama of Shakespeare into the overwhelming realistic motion picture medium...Olivier brings to it, above all else, a keen intelligence, an ability to think through the words of Shakespeare to a vivid, visual setting for them, and a deep feeling for the poetry itself, for the music of the lines, that is reflected not only in his own readings but also in the superb casts he has always gathered around him. The imagination and interpretative power that Olivier first displayed in his *Henry V* is now coupled with a firm grasp of film technique.<sup>28</sup>

Apesar dos elogios técnicos, a popularidade do filme está directamente mais relacionada com as personalidades da cultura e das artes que estão implicadas na sua realização do que com a sua qualidade fílmica. A insistência no nome do realizador<sup>29</sup> prova o papel determinante deste factor na popularidade do filme. Olivier fez questão de reunir um elenco aristocrata que contribui para a mediatização de *Richard III* e que trava eventuais críticas relativas à adaptação do texto. O *associate director* do filme, Anthony Bushell, ter-se-á referido a um episódio em que três senhoras londrinas exclamaram numa reacção de surpresa Cockney “Cor Look! Four Sirs in one Picture!” perante um poster do filme (apud Freedman 2000: 71). Para além de Sir Laurence Olivier, o filme conta com Sir Ralph Richardson no papel de Buckingham, Sir John Gielgud na interpretação de Clarence e Sir Cedric Hardwick como Edward IV (o único perito em cinema).

---

<sup>28</sup> A primeira citação é de *New York Times*, March 12, 1956; a segunda de *Saturday Review*, March 10, 1956; (apud Freedman 2000: 69)

<sup>29</sup> Olivier tentou que o realizador fosse Carol Reed, o realizador de mais renome britânico de então devido a *The Third Man* e a *Odd Man Out* (1946) mas Carol declinou a proposta. Alexander Korda e a sua esposa Vivien Leigh convenceram-no a mais uma vez ser actor/realizador. Korda tinha também planeado que este seria o início de um conjunto de adaptações de Shakespeare que Olivier faria, no entanto a morte precoce de Korda não o permitiu.

Ainda assim, *Richard III* parece ter fruído de alguma popularidade o que talvez se deva mais à mediatização que envolveu o filme (em Inglaterra o filme teve direito a uma *royal premiere*, contou com a Rainha e com o Príncipe Philip na assistência) do que à sua qualidade técnica e artística (aspectos que Olivier não dominava e de onde resulta um filme discutivelmente ultrapassado). Por outro lado, o impacto de *Richard III* nos Estados Unidos está intimamente associado ao facto de o filme ser a primeira longa-metragem a estreiar na televisão norte-americana antes de ser exibida no grande ecrã.

### 3.8 *Richard III* (1955) e outros *media*

A problemática da adaptação cinematográfica não pode ser discutida sem ter em conta a *media history* e as relações que os *media* estabelecem entre si. Neste sentido, o argumento de Barbara Freedman tem por alicerce a afirmação de que “no Shakespeare film can be studied apart from changes in other media” (Freedman 2000: 47). A proposta da autora é esclarecer questões como o *media crossover* e seus reflexos nas adaptações de Shakespeare, como seja, o descortinar das implicações provenientes do facto de as produções serem exibidas em meios diferentes daqueles para que foram criadas. A exposição de Freedman inicia com a análise de um trecho recentemente descoberto de *The Life and Death of Richard III*, realizado por James Keane (1912/13) e protagonizado por Frederick Warde, e outro fragmento de *Show of Shows* de 1929, um dos primeiros filmes sonoros de Hollywood a adaptar Shakespeare, em que John Barrymore reproduz parte do solilóquio de Gloucester da sua produção teatral da peça.<sup>30</sup> Neste último filme verifica-se a inter relação entre o teatro e o cinema, sendo que o segundo literalmente serve o primeiro. Warde torna a relação ainda mais complexa ao comentar partes da peça à medida que o público assiste ao visionamento do filme. A propósito desta atitude pedagógica de Warde, Freedman explica que o actor encarna a posição caricata do actor de teatro agora actor de cinema mudo (Freedman 2000: 48-9).

---

<sup>30</sup> Em Freedman (2000: 52) pode ler-se, “The high point of Warner Brothers’ *Show of Shows* was John Barrymore’s performance of Richard in a soliloquy drawn from *3 Henry VI*, which had been featured at the beginning of his five-hour long Broadway production of *Richard III*. Reviews of his surprisingly successful stage production had singled out this soliloquy as the actor’s finest, and he therefore repeated it, in various venues, when a short speech was required of him. But for screen fans who had never heard a great voice, and there were many, the thrill was extraordinary. This was not simply a Shakespeare segment; this was a silent screen idol whose vocal abilities surpassed any known to his audience.”



No entanto, a propósito deste media *crossover*, *Richard III* realizado por Olivier em 1955 é o caso mais paradigmático, já que nos Estados Unidos estreou primeiro em televisão e só depois no cinema dando azo a um debate interessante em torno do papel dos *media* na divulgação de Shakespeare. Freedman refere-se à mediatização da estreia norte-americana do filme,

The news was announced on the front page of the *New York Times*. After its television premiere on Sunday afternoon, 11 March 1956, *Richard III* was to be screened at the Actors' Fund gala event that evening; the film opened to the public the next day. Stills from the film were featured on covers of major trade journals and popular magazines alike. No one at the time with any interest in media could miss its significance. (Freedman 2000: 59-60)

Em termos históricos, o filme assume uma importância insólita e alimenta o debate em torno da insistência sobre a conversão de produções teatrais em realizações cinematográficas, com todas as implicações daqui decorrentes.<sup>31</sup> A intersecção no filme de Olivier revela “the mid-century intersection and confusion of stage, cinematic and televisual influences” (Freedman 2000: 48). Esta fusão está patente em *Richard III* que expõe propriedades cinematográficas e teatrais, como ficou exposto nas secções imediatamente anteriores. O filme assenta numa encenação da peça muito mais que qualquer outro filme de Olivier o que lhe confere uma teatralidade inequívoca. Apesar de Olivier confessar: “I don't believe in Shakespeare on screen” (Olivier citado em Freedman 2000: 56), *Hamlet* e *Henry V*, segundo os críticos, contradizem-no. No entanto, *Richard III* não exhibe esse fascínio pela sétima arte de uma forma tão extravagante. O filme denuncia uma entrega apaixonada de Olivier a um papel que transforma o produto final num *performance film*. Olivier é um *physical actor* em vários momentos do filme isto porque o actor interpreta Richard III de forma a confrontar o público com a sua presença, ao dirigir-se directamente à câmara, ou ao insinuar-se para outras personagens. O movimento que emana da personagem ao longo de todo o filme contrasta com o carácter estático dos outros elementos, nas cenas da batalha esta dimensão física da personagem torna-se óbvia.

Parece ter sido opção do realizador não investir na cinematografia de *Richard III*. O próprio terá advertido Otto Heller “Don't try to win yourself an Oscar” (Olivier citado em Freedman 2000: 56-7), daqui decorre que Heller se tenha visto privado de equipamentos, o

---

<sup>31</sup> Cerasano aborda esta questão num artigo em que aprecia a prestação de Anthony Sher como Richard III e tece algumas considerações que corroboram a ideia de que o papel de Gloucester se encontra estigmatizado (cf Olivier 1982: 145) e o facto de quase todas as grandes produções teatrais terem *a film version* que as documenta (Cerasano 1985: 628).

que em termos técnicos justifica a pobreza visual de alguns momentos do filme. A crueza cinematográfica de algumas cenas evidencia o primeiro propósito do realizador/actor: registar o mais rápida e fielmente possível o seu contributo para a produção teatral de 1944 de John Burrell. A vontade de captar cenas da mesma forma como ocorreram em palco está documentada nas palavras de Heller, “For Sir John Gielgud’s scene in the cell... he [Olivier] described his effect of near-darkness in his stage production and said he’d like me to try to imitate it” (Heller citado em Freedman 2000: 57). Para demonstrar a inviabilidade de converter directamente uma cena tal como ocorrera no palco para as telas de cinema, Heller viu-se obrigado a contrapor a ideia que Olivier concebera da cena com uma outra de feição mais cinematográfica. Freedman aponta como possíveis razões para esta falta de sensibilidade e perícia cinematográficas, por parte do realizador, um conjunto de inovações técnicas que desde as suas últimas realizações de Shakespeare tinham surgido no sentido de repelir a popularidade e a preferência das massas pela televisão dando um novo ânimo ao cinema (Freedman 2000: 57). A mesma autora conclui,

A smooth adaptation of a theatrical performance to film, which would have been viable before the cinematic revolution, required knowledge of the equipment installed in the American theatres and of current and emergent widescreen technologies. Olivier’s difficulties with the VistaVision format he chose, his interest in speed over technical mastery, and his attitude towards adjusting his stage performance for cinema, help to explain the limitations of *Richard III*. (Freedman 2000: 57)

Assim, apesar de a escolha ser a melhor, a finalidade para que foi seleccionada desvirtua as suas potencialidades. Esta passagem precipitada, da produção teatral a produção fílmica, não se coaduna com a opção pelo VistaVision da Paramount nem com o trabalho perfeccionista de Heller que viu o seu trabalho de pós-produção redobrado. Roger Manvell explica tecnicamente esta frustração na realização do filme,

Sir Laurence said he liked the screen ratio [of VistaVision], which made a well shaped-picture, and the improved picture quality. But he had much trouble with the 500ft. reels, which necessitated reloading after 5 minutes’ shooting. Special spools had had to be made for one scene, which required 5½ minutes’ continuous shooting. Reloading broke the atmosphere, and often involved practically re-lighting the whole set before shooting could proceed. There was hardly a scene when reloading did not have to be done after each take. (Manvell citado em Freedman 2000: 57)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Freeman (2000:57-8) explora a rivalidade entre a VistaVision e o CinemaScope assim como as repercussões do formato VistaVision na política do *studio system* e conclui que “VistaVision threatened the studios’ monopoly.”

No entanto, Olivier conseguiu acabar *Richard III* em dezassete semanas. Embora Freedman não esclareça se este período de tempo compreende o trabalho de pós-produção em edição e composição de imagem/fotografia de Heller, de qualquer forma o ritmo apressado que Olivier incutiu à produção do filme é invulgar e talvez a indiferença perante a técnica fílmica justifique a inexistência de Óscares atribuídos a *Richard III*, (embora tenha sido nomeado para a categoria de melhor actor principal) (Freedman 2000: 58). Num comentário crítico em tom confessional, Olivier refere-se ao tempo de produção e realização do filme ao mesmo tempo que tece considerações que permitem perceber as contrariedades sentidas em termos do domínio das técnicas cinematográficas:

Our location work in that month of September 1954 was followed by thirteen weeks in Shepperton Studios. I adored every moment of the picture's making and have always felt quite happy about the result – with the exception of one pretty important element, the battle sequence. Somehow, after *Henry V*, I couldn't find another battle in me and even that one, which did seem to come off, was littered with petty larcenies from our Master of All, Eisenstein. I could only show as well as I could the happenings, as history tells us they took place on that day on Bosworth Field, with the usual hideous problem of trying to make 500 men look like 60,000 – this time on a wide screen, not that little hider of wicked secrets, the now longed-for 66 × 33. (Olivier 1982: 209)

Não se estranha que, para um homem do palco com pretensões de adaptar uma produção teatral para cinema, as cenas mais problemáticas sejam as de exterior como atrás ficou dito. Não obstante as censuras que a adaptação do quinto acto de *Richard III* merece, é interessante notar que as cenas de exterior de *Henry V* (1944) foram as que valeram ao filme as críticas mais laudatórias.

A determinação de Olivier em deslocar e perpetuar a produção teatral da peça para o cinema, sem a fazer acompanhar de uma adaptação técnica apropriada ao novo meio, toldou-lhe o sentido crítico em termos cinematográficos daí a sua afirmação, “I think that there is much less difference between film acting and stage acting than people think – much less. If you are a long way off in the dress circle you are really no further away than in a long shot” (Olivier citado em Freedman 2000: 58). A declaração de Olivier afigura-se como uma tentativa de deturpar as diferenças óbvias que existem entre os dois meios artísticos e desta forma justificar possíveis críticas apontadas à sua interpretação e realização de *Richard III*. Por outro lado, o que para Olivier parece resultar devido à dificuldade em se abstrair e libertar do teatro, no filme nem sempre convence. O realizador/actor do filme *Richard III* analisa a sua prestação no cinema tendo em mente, e

como referência, a sua prestação no palco, daí a questão que se impõe: “was Olivier acting for the cinema or the stage?” (Freedman 2000: 59). Anthony Davies é de opinião que “All Olivier’s films are remarkable for their constant oscillation between the cinematic and the theatrical, and their fusion of the two distinctly different dramatic languages” e acrescenta “there is a conscious shifting between the elements of the two media.” O mesmo autor sublinha que “Olivier’s ability to devise a cinematic strategy which arises from the particular opportunities presented intrinsically by individual plays” (Davies 2000: 162). O que no caso de *Richard III* nos remete para a estratégia do protagonista embrenhar o público nos seus planos ao longo dos seus solilóquios e apartes que agora estabelece com os espectadores através a câmara que se transforma em sua cúmplice e confidente.<sup>33</sup> Esta estratégia adoptada por Richard ilustra a problemática resultante da fusão teatral/cinematográfico uma vez que a câmara assume o papel de público do teatro. A cumplicidade que Richard estabelece com o público que assiste à representação da peça transforma-se num namoro do protagonista com a câmara. No entanto, para Sir Laurence Olivier essa relação implica uma distância que a torna disfuncional em termos cinematográficos. A noção de espaço e movimentação que Olivier importa do teatro fá-lo pecar na sua interpretação fílmica. Assim, quando Richard encara a câmara com a mesma distância com que encararia o público sentado à sua frente desvirtua a essência fílmica de *Richard III* e insiste na sua teatralidade, como acontece no momento do seu primeiro solilóquio. Esta estratégia de se dirigir descaradamente à câmara denota a influência da televisão como explica o próprio realizador,

Richard talks to the audience all the time... This is absolute audience approach, not meditation. When I do it in the film I talk to the camera, and take the camera into my confidence... I treated the camera as a person ... It’s nothing new really: people are seeing it on television all the time. (Olivier citado em Freedman 2000: 59)

Esta afirmação revela a complexidade que *Richard III* comporta em termos de intersecção dos diferentes *media* que concorrem para a mesma cena. Assim, trata-se de uma estratégia inspirada numa prática televisiva comum que é adaptada para cinema com recurso a técnicas teatrais por parte do actor. De modo a enredar ainda mais esta confusão de estilos há a acrescentar que essa mesma cena é posteriormente exibida não só no grande ecrã

---

<sup>33</sup> Freedman (2000: 53) informa ainda que a estratégia de Richard se dirigir directamente à câmara depois da conquista de Lady Anne, adoptada tanto por Olivier como por Loncraine, tem origem num conselho de Margaret Carrington para Barrymore “I suggested that Barrymore throw the speech right into the auditorium. The effect was startling and at this point ... he got a tremendous reaction from the audience by prolonged applause.”

como também no pequeno – com a agravante de nos Estados Unidos as duas estreias acontecerem sincronicamente.

A *premiere* de *Richard III* na televisão norte-americana proporciona um encontro inédito entre o cinema e a televisão. *Richard III* estreou nas salas de cinema dos Estados Unidos no mesmo dia em que foi transmitido na televisão norte-americana por 146 estações da NBC que abarcaram 45 estados, estimando-se o público televisivo em 25 milhões<sup>34</sup> - embora a grande maioria tenha assistido ao filme a preto-e-branco – (Rothwell 2001: 62). O mesmo estudioso conclui ainda que este número de espectadores ultrapassa de imediato “all the previous centuries of performances combined” (Rothwell 2001: 62). O mesmo autor declara ainda que “the producers pocketed a \$500,000 fee to offset their multi-million investment but the experience was never repeated because the television exposure ate drastically into later box office receipts” (Rothwell 2001: 62). Atendendo ao facto de o próprio realizador reconhecer o esforço de investimento que *Richard III* exigiu e a dependência do *producer*<sup>35</sup> que o produto final assume, a exibição televisiva torna-se por isso contraproducente em termos de receitas de bilheteira e uma prática a evitar enquanto o filme estiver em exibição nos cinemas. Por outro lado, a atitude de Olivier em sacrificar o seu filme a uma exibição num meio que nitidamente diminuía alguns aspectos cinematográficos em que tinha apostado (como VistaVision e Technicolor que se diluíam no pequeno ecrã a preto-e-branco) só pode encontrar justificação na necessidade urgente de recuperar os custos de produção do filme. Rosenthal explica a disparidade de números entre as bilheteiras inglesas e americanas devido ao negócio com a NBC e à conseqüente exibição televisiva durante a tarde que precedeu a noite de estreia nas salas de cinema (Rosenthal 2000: 113).<sup>36</sup> O acordo com a NBC denuncia a dúvida que o filme sente em relação às bilheteiras britânicas. Para além da preocupação financeira, Olivier mostrou-se inquieto em relação ao facto de o maior número de pessoas a assistirem ao filme o fazerem num meio para o qual não fora concebido. Embora, segundo Bernice Kliman as

---

<sup>34</sup> Davies (2000: 177) avança com um número de espectadores estranhamente maior, entre 40 a 50 milhões; Rosenthal (2000: 113) refere 25 milhões de espectadores.

<sup>35</sup> Olivier (1982: 39) tece um comentário elucidativo sobre os conceitos *producer* e *director* e revela também a pressão a que o realizador está sujeito ao transcrever excertos de um diálogo: “I also had Alex Korda on the phone, breathing hotly down my neck every night, “Larry, you must cut, you know? You ruin me, you know” (209).

<sup>36</sup> Robert Murphy (1997:12) informa que “By the mid-50s the Woolfs were financially secure enough to bail out Sir Alexander Korda and help him set up his last four films – *A Kid for Two Farthings*, *Richard III*, *Summer Madness* and *Storm Over the Nile* – prestige British films which turned out to be uncharacteristically profitable.”

negociações de Olivier com a NBC para a exibição televisiva de *Richard III* remontem a seis meses antes da sua estreia em Londres e indiquem, por isso, uma produção já de certa forma vocacionada para o pequeno ecrã, isto é, “filmed with television in mind” (Kliman citado em Freedman 2000: 60).

Esta *premiere* de *Richard III* acontece no contexto específico dos anos 50. Até 1955, os estúdios americanos mostravam-se relutantes em vender os seus filmes aos canais de televisão. As longas-metragens exibidas em televisão ou eram *B Films* ou então oriundas da Grã-Bretanha. O fim do *studio system* contribuiu para que o panorama de exibição/distribuição se alterasse e alguns estúdios venderam parte do seu espólio à televisão (RKO em 1955, Warner Brothers e MGM em 1956) (Freedman 2000: 60). Por seu turno, a televisão teve de ajustar a sua programação a uma procura cada vez maior por parte do público e cessar de relegar filmes para horários que não interferissem na sua grelha de programação.

De referir que em termos culturais Geraghty nota, “As cinemas closed all over the country, it was clear that cinema was not that new type of culture and could no longer claim to be the most significant and modern of mass media” (Geraghty 2000: 11). Posto desta forma, a televisão poderia ser encarada como um meio viável para exibição de longas-metragens. Se essa exibição seria financeiramente mais oportuna antes ou depois da estreia nas salas de cinema é outra questão. Esta prática poderia denunciar uma aliança entre as indústrias do cinema e da televisão nunca antes equacionada e que se poderia revelar numa nova forma de distribuição. A exibição na televisão a preto-e-branco poderia também funcionar como motivação para assistir posteriormente ao filme no cinema na versão VistaVision e Technicolor.

Não admira, portanto, que a crítica em torno do filme se tenha centrado essencialmente na questão da estreia simultânea. Apesar da disparidade que se verifica no número de pessoas que assistiram ao filme na televisão, sabe-se que se tratou da “largest audience ever to watch a day-time entertainment programme (other than sports and political material,)” um porta-voz da NBC garante, em jeito de epifania, a compatibilidade entre *classical productions* e *big audience* (*The Times* [14 March 1956] apud Davies, 2000: 177). Esta *premiere* de *Richard III* atesta também a democratização da obra de Shakespeare e da *high culture* que se avizinha. Independentemente de os espectadores serem mais ou menos cultos e de conhecerem ou não a obra que está por base da adaptação

televisiva ou cinematográfica, a obra do dramaturgo passa a estar acessível a todos. O paternalismo cultural (e muito associado ao teatro) cede lugar à democratização que é facilitada pela televisão através da qual Shakespeare está ao alcance do grande público.

Para o realizador a experiência revelou-se muito negativa. Pelas suas palavras entende-se uma amargura de quem vê o seu trabalho arruinado. O próprio Olivier comenta o acontecido, “the film was not made for television, which calls for the creation of its own productions. The varying long shot and close-up [effects] were almost lost on television screens. The impact of colour was lost because only a few thousand sets in the U.S. could receive colour” (Olivier citado em Davies 2000:177). A mistura de cores *Technicolor* de Otto Heller e o detalhe do *wide screen* perderam a razão da sua existência na exibição televisiva. Olivier ficou ainda mais indignado e contrariado por causa dos cortes de que o filme foi alvo em nome das famílias americanas – nas cenas do assassinio dos príncipes, partes do afogamento de Clarence e da morte do próprio Richard. A revolta do realizador esteve também relacionada com as três interrupções que o filme sofreu para compromissos publicitários com todas as consequências nefastas para o visionamento de um filme já de si pouco fluído em termos visuais. Davies cita o caso de um espectador que se mostrou igualmente perturbado com os cortes abruptos que ridicularizam e diminuem o trabalho artístico “it was . . . a little disconcerting to be informed during a break three quarters through the play, that a certain motocar has more power than all the horses in Richard III.” (*The Times* [16 March 1956] apud Davies, 2000: 177).



Imagem 7 - A horse! A horse!

#### 4.1 Da produção teatral de Richard Eyre (1990) ao filme realizado por R. Loncraine (1995)

A realização do filme de *Richard III* de Loncraine tem origem na vontade de Ian McKellen registrar e popularizar a produção teatral da peça de Richard Eyre de 1990 do Royal National Theatre. A produção teatral protagonizada por McKellen teve um sucesso estrondoso,<sup>1</sup> mesmo a nível internacional, de tal forma que o actor confessa “After 150 performances, I was reluctant to let go our success and so, with some cast changes, we revived the show and continued, till we found ourselves in New York on 1 June 1992, starting a fifteen-week tour of the United States” (McKellen 1996: 7). O maior *tour* do National Theatre nos Estados Unidos foi antecedido por uns dias destinados à promoção em Nova Iorque. Richard Eyre refere-se a esses dias frisando a política cultural democrática que subsiste ao National Theatre, ao seu trabalho e à adaptação de Shakespeare,

Spent a lot of time telling journalists why we weren't going to Broadway with the production. Because, I said, we've toured the UK, Europe, Japan, Egypt and Ireland for no better reason than sharing our work with other audiences, why should we suddenly acquire double standards and not tour here? The only point of going to Broadway is to make money. (Eyre 2003: 168)

Durante a estadia nos Estados Unidos, McKellen decide immortalizar a produção de *Richard III*, traduzida para o conturbado período político dos anos 30, em filme. McKellen inicia a escrita do que seria a primeira versão do argumento do filme independentemente de se tratar de uma adaptação para televisão ou para cinema,

Whether it would be a film for television or for the cinema, I didn't know. Either way, the principle was probably the same – to choose from the play what was most important in terms of plot and interesting in terms of writing and direct the camera's attention so that nothing was missed: then to imagine what pictures and scenery would enhance it all. If, in the process, the play was opened out beyond the confines of what is practical in the theatre, I was only

---

<sup>1</sup> O sucesso desta adaptação da peça parece estar intimamente associado à interpretação de Richard por McKellen. Eyre refere-se à ante-estreia de *Richard III* a 1 de Julho de 1990, “A technically ragged first preview of *Richard III* but a powerful visceral response from the audience. There's a huge amount of work to do: the return from the '30s to the medieval isn't yet achieved, the coronation isn't an inventive enough solution to match the first half, the battle doesn't work, and there's too much woolly and unspecified acting. Ian loved the audience and they rose to him; even if it gets no better it's a remarkable performance. (121) No seu todo, *Richard III* recebeu críticas diversas, Eyre refere-se à sua estreia: *Richard III* is a “controversial” production, which is to say that the reviews are enjoyably diverse ranging from “definitive” to “total disaster” (Eyre: 2003: 122).



building on the knowledge I had gathered over months of preparation and playing. (McKellen 1996: 7)

Este comentário de McKellen ilustra o seu desconhecimento cinematográfico já que a televisão é um meio visual mas onde a palavra tem uma força que não tem no cinema e portanto, o facto de se se tratar de uma adaptação televisiva ou cinematográfica da produção teatral faz toda a diferença.

Quanto à adaptação para televisão de algumas adaptações teatrais de Shakespeare, o actor participou em *Richard II* em 1969, para a BBC, e assistindo agora ao resultado o actor confessa “I am embarrassed.” Dois anos mais tarde entrou em *Hamlet*, McKellen comenta “not credible for anyone hoping to meet Hamlet rather than Ian-McKellen-playing-Hamlet,” ambas as produções teatrais eram do Prospect Theatre (McKellen 1996: 8). Em 1978, o actor participou em *Macbeth*, da Royal Shakespeare Company. A adaptação produzida por Trevor Nunn e John Napier com o incrível orçamento de £200 o encenador conseguiu um efeito estrondoso centrado essencialmente nas imagens da linguagem de Shakespeare de maneira que Nunn decide “We will photograph the text” (McKellen 1996: 9). As filmagens decorreram no estúdio da Granada Television em Londres. A propósito do efeito horripilante reproduzido para o pequeno ecrã essencialmente através do texto, McKellen conclui que a televisão não é essencialmente um meio visual (McKellen 1996: 9).<sup>2</sup> Este juízo de valor de McKellen permite considerar que o actor dedicou uma atenção ao texto de *Richard III* na primeira versão do argumento que não veio a confirmar-se no filme. Enquanto que uma adaptação televisiva pode ambicionar a deixar grande parte do texto da peça intacto e mesmo assim vender a versão vídeo de quase três horas, no cinema esta duração é insuportável já que reduz os cinemas a poucas exhibições diárias do filme. O número de versos é drasticamente sacrificado como exemplifica a adaptação de *Richard III* realizada por Loncraine.

A produção teatral de *Richard III*, de 1990, prestou-se a um registo vídeo para a posteridade a 26 de Maio de 1992 num espectáculo público previamente agendado no Lyttelton Theatre, como parte da experiência do British Theatre Museum em guardar as peças para o futuro. A gravação da peça foi feita com recurso a três câmaras de onde resultaram três vídeos diferentes que, segundo acordado, nunca serão editados e podem ser vistos em simultâneo pelos visitantes do Covent Garden Museum. Assim, quem assistir ao

---

<sup>2</sup> Segundo McKellen (1996:9), a adaptação para televisão da produção teatral de *Macbeth* ainda não foi ultrapassada, nem mesmo pelo vídeo de *Othello* também de Nunn, em que o actor também participou.

seu visionamento pode reproduzir tanto quanto possível a experiência teatral e portanto tem de “editar” a produção, seleccionando uma das três imagens que abarcam desde o palco até um *close-up* de quem está a falar. McKellen reconhece o valor académico e pedagógico deste registo mas mostra-se desiludido com esta prática pouco subtil já que não capta o impacto da sua representação. McKellen conclui, “The most obvious way of preserving a live performance is the least satisfactory” (McKellen 1996: 7). Para além do carácter único e irrepetível de uma representação ao vivo, um outro aspecto que assalta McKellen é a efemeridade do sucesso de uma produção teatral,

When the run ends, a theatre production survives only in the fading memories of those who were there in person – in the audience, onstage or backstage. Previous Richard IIIs, like David Garrick and Henry Irving, even my contemporaries like Al Pacino and Antony Sher, still trail glory but, despite prints and photographs, memoirs and memorabilia, their success is no longer tangible. (McKellen 1996: 7)

Apesar do tom nostálgico deste comentário, McKellen encontra a solução na linha seguinte, “Yet Laurence Olivier triumphantly transferred his *Richard III* from stage to screen” (McKellen 1996: 7). Esta referência ao filme de 1955, que tem por base a adaptação teatral de 1940, pretende aludir à viabilidade do seu projecto. Por outro lado, o sucesso financeiro dos filmes *Henry V* e *Much Ado About Nothing* de Branagh coincidiu temporalmente com a adaptação teatral de *Richard III* e decerto motivou a subsequente adaptação cinematográfica. O sucesso da Miramax poderia funcionar como uma motivação junto dos investidores. Por outro lado, há que ter em atenção que estes filmes, entre outros como os de Olivier – *Henry V*, *Hamlet* e *Richard III* – e Zeffirelli – *Romeo and Juliet* e *Hamlet* (com Mel Gibson), tiveram na sua origem adaptações teatrais.

McKellen parece ter iniciado a sua aventura sem qualquer concepção cinematográfica. A sua relação com o cinema era de completo desconhecimento, o que se revelou uma dificuldade acrescida já que o argumentista não tinha visão cinematográfica. Os primeiros esclarecimentos neste sentido vieram certamente de Richard Eyre que foi quem alertou o actor para o facto de o seu argumento implicar um projecto grandioso de cinema.<sup>3</sup> Durante os ensaios de *Richard III*, a veia cinematográfica de Eyre aflorava frequentemente. McKellen comenta, “he kept saying «if we were doing this as a film, here would be a close-up.» The style of the lighting designed by Jean made it look very film

---

<sup>3</sup> A sugestão da escrita do argumento também partiu de Eyre: “If you really want to play Richard III on film, you’d better write the screenplay” (McKellen 1996: 7). O actor contou com a ajuda de Richard Eyre, Bob Crowley entre outras personagens do teatro na elaboração do argumento antes de conhecer Loncraine.

noir and audiences admired its movie look – a black and white movie, it’s true” (McKellen citado em Haase 2003: 24). Ian McKellen termina a primeira versão do argumento quando *Richard III* se estreia em Los Angeles. Richard Eyre parece não ter gostado particularmente da mecanização da narrativa com telefones, carros e equipamento bélico. No entanto, a visão cinematográfica de Eyre evidenciou ao argumentista que se tratava de um projecto megalómano e que não seria suportável por qualquer estação de televisão já que em termos orçamentais envolvia muito dinheiro ao contrário de uma versão gravada em estúdio pela BBC. O argumento de McKellen exigia, “a major movie that would only be able to recover its investment by appealing to a large international audience” (McKellen 1996: 14-5). Daqui decorrem duas consequências imediatas: obrigações contratuais impedem Eyre de colaborar com McKellen na realização do filme já que o National Theatre lhe absorvia todo o seu tempo e um filme com a pretensão de cativar um público internacional requeria um trabalho intenso assim como um investimento ambicioso; por outro lado, também o elenco da adaptação teatral de Eyre não podia ser direccionado para a realização de um filme por outra pessoa. McKellen conta que no fim do espectáculo sondou alguns actores para saber da sua disponibilidade para participar em *Richard III*,

As filmstars dropped by in my dressing-room after the show in Los Angeles, I sized them upon. Might Danny De Vito want to play Buckingham? Surely he would prefer Richard. Patrick Stewart – could Captain Picard be convincing as Clarence? I told Meryl Streep that the film Queen Elizabeth would be played as an American heiress who had married into the British Royal Family. I asked her whether she could do an American accent. (McKellen 1996: 15)

Ian McKellen recusou trabalhos no teatro para participar em filmes aceitando pequenos papéis no sentido de se familiarizar com a câmara. Enquanto isso entrou em contacto com os grandes estúdios de Hollywood acompanhado pelo argumento de *Richard III* e pelo seu agente, quem comprasse os direitos do argumento compraria também os direitos de distribuição internacional do filme. Acerca da preparação de McKellen, Freedman constata, “as much as McKellen tried to prepare himself for film acting, he was not prepared for the speed with which Loncraine shot and edited the film” (Freedman 2000: 62).

Ao passo que a representação teatral se presta a um progresso contínuo através de ensaios no sentido de aperfeiçoar a actuação a cada espectáculo, sem que esta seja

definitiva em qualquer momento, no cinema a partir do momento que o realizador está satisfeito com o resultado a cena final torna-se definitiva.<sup>4</sup>

No cinema o domínio sobre o trabalho do actor dilui-se na fase de pós-produção. A distância de Ian McKellen da edição de imagem fê-lo crer na construção de uma personagem diferente. Só assim tem cabimento a ideia deturpada que o actor faz sobre a reacção do público perante Richard III. Numa entrevista de McKellen, enquanto o filme estava na fase da pós-produção, o actor considera que a personagem no filme será muito mais apelativa do que no teatro e conseqüentemente a empatia do público para com esta será também mais positiva. Ao aludir à empatia que a personagem suscita no filme, um entrevistador reage surpreendido “You’re not suggesting that the audience should have sympathy for him?” ao que McKellen retorque,

I’m not suggesting that they do anything, but if they don’t I’d be very disappointed. He’s very engaging. I think they will catch their breath, hopefully, at his bravado. I hope at times that they will be so convinced by his acting that they will forget what he’s up to... They’re going to see the different facets of his man’s ability and his potential which he channels to absolutely the wrong purposes; but he is undoubtedly an attractive figure and that’s why Lady Anne is momentarily seduced by him. (McKellen citado em Haase 2003: 27)

Mesmo assim o entrevistador permanece incrédulo, “Yes. I find that rather hard to believe.” McKellen reage tendo em mente a distinção entre os dois meios artísticos “You find it hard to believe on the stage but you won’t when you see it on screen. The reasons are many, but one is Richard’s overwhelming force;” McKellen acredita no poder de sedução da personagem capaz de conquistar não só Anne como também o público “I hope, when the film is over, they will remember how much they wanted Richard to succeed” (McKellen citado em Haase 2003: 27). Apesar de as reacções que a personagem de Richard suscita, por parte dos espectadores, serem múltiplas, McKellen parece acreditar numa espécie de atitude uniformizada descurando assim as potencialidades da câmara e do filme sobre a sua interpretação da personagem. Ao contrário do que acontece no teatro, no cinema a câmara é o veículo entre o trabalho do actor e o público. Para McKellen o

---

<sup>4</sup> Eyre (2003: 116), sobre o método incansável de McKellen, nota “Ian is a formidable actor at the height of his powers. I wish he would be more settled: when he does something really good and utterly truthful in rehearsals, he mistrusts himself and if we run the scene again he over-decorates. But it’s because he always wants to mine more; it’s an exasperating virtue.” O actor explica de que forma conciliou o seu temperamento profissional nas filmagens, “After each take there is a chance to review what has just been shot on the video monitor which records in fuzzy black-and-white what the film camera has just seen in colour... I always monitored my progress in this way, although it could be unnerving to realise that a performance is basically fixed once the director is satisfied and decides to move on to the next set-up. I found it an invaluable means of checking emotional levels and positions vis-à-vis the camera” (McKellen 1996: 260).

simples facto de a personagem de Richard ter sido suavizada para um registo mais simpático da produção teatral para o filme contribui para que a reacção do público para com a personagem seja mais positiva.

A propósito da escrita do argumento, é notória a dificuldade de McKellen na tradução para termos fílmicos. Ainda na mesma entrevista, dada com o propósito de promover o filme, confrontado com as questões, “At what moment did you decide that you wanted to make a film of *Richard III*? What was it that you saw as essentially cinematic?” (apud Haase 2003: 24). McKellen elabora subterfúgios sobre a popularidade da adaptação teatral de Eyre,

This was an immensely successful production with audiences throughout the world. They all responded to it and as usual I was thinking “why can’t we reach an even larger audience? Why can’t we film it? Why can’t we put it on television, or something?” ... what I unwittingly did was to turn Shakespeare’s play into a film for the cinema, for the large screen... Now [that] it was clear that I was looking for what in Shakespeare was cinematic, or not cinematic and amending the text accordingly, I embarked on a series of drafts...” (McKellen citado em Haase 2003: 24-5)

O entrevistador insiste “What was cinematic about the play?” McKellen ludibria novamente a questão,

“Well, you can trust the basic order in which the story is told on stage. It’s a critical commonplace that one scene follows on another in Shakespeare with the alacrity of a cinema «cut». Nothing is more dreary or wrong for Shakespeare than to end one scene and then have a big pause while the scenery changes. Speed is of the essence – appropriate, this, for a 90-minute movie... The setting of the 1930s could be immensely photogenic. An audience would expect a story set in London, to reveal what is left of London in the Thirties.” (McKellen citado em Haase 2003: 25)

Nenhuma das respostas do actor é elucidativa quanto às potencialidades cinematográficas de *Richard III* como se o actor não tivesse equacionado a propriedade fílmica do filme que tencionava fazer. A pretensão de McKellen em tentar alcançar um público internacional com o filme de *Richard III* e ao mesmo tempo manter-se fiel ao texto escancarou, a princípio, o que parecia ser uma incompatibilidade que o próprio actor resolve ao responder à questão “Are you driven by the idea of making Shakespeare more accessible? Bringing Shakespeare to a larger audience in film terms?”

Every time I rehearse a Shakespeare play, I assume that one in the audience has never seen it before. That is the Number One duty – to tell the story and to tell it in Shakespeare’s way. It’s exactly the same in the cinema. Yes, I’m very excited by the idea that many people may be discovering Shakespeare for the first time; but it’s my duty to make sure that what they are excited by is not just another action movie, not just another political intrigue thriller, not just

another play about sex and family betrayals and a cruel tyrant with a lot of blood spattered on the screen – but to point out that these were inventions, not of the cinema, but of Shakespeare. Cinema has adopted so much of the melodrama, the excitement and the thrills which Shakespeare first brought to life 400 years ago and the vital link is Shakespeare’s words. So I will not betray Shakespeare and I don’t have to betray Shakespeare because one could say he invented many of the clichés of cinema and many of the things that people find exciting in the cinema.” (McKellen citado em Haase 2003: 28)

Ao transferir para o dramaturgo a tendência cinematográfica da peça, McKellen legitima as suas intenções quanto ao filme e sublinha o seu papel de mediador entre Shakespeare e o grande público, “This Project took off because people got excited about the script. Whether they realised it or not, the person who excited United Artists was Shakespeare. I’m happy to be his agent,” declara o argumentista (McKellen citado em Freedman 2000: 64). McKellen parece estar deliberadamente a tentar provar que foi fácil conseguir investidores para o filme. No entanto, na introdução do argumento de *Richard III* descreve o caminho tortuoso que teve de percorrer para conseguir vender o guião de *Richard III* e a dificuldade sentida para convencer que uma das peças mais conhecidas de Shakespeare seria um investimento cinematográfico viável. O cepticismo de Hollywood em relação a Shakespeare está documentado numa frase de Richard Burton “Generally if you mention the word Shakespeare in Hollywood, everybody leaves the room, because they think he’s box office poison” (Burton citado em Boose e Burt 1999: 20).<sup>5</sup> Os anos 90 permitiram algumas respostas contraditórias a este cepticismo e McKellen confia nesses exemplos. O actor conta que “I pointed out with confidence to polite, junior studio-executives that, these days, filmed stage classics need not belong only in art-houses and that this particular story of intrigue and murder could be universally popular” (McKellen 1996: 25). Nas primeiras tentativas, o argumentista obteve algumas respostas entusiasmadas mas interessadas em comprar o filme e não em financiá-lo. Outros acusaram o argumento de “too dark: the public only wants Pollyanna Shakespeare,” enquanto que um produtor independente, em Londres, terá comentado “Ian McKellen will never get that film going” (McKellen 1996: 25). Só mais tarde, é que Ellen e Robby Little surgem como aliados e compram os direitos da segunda versão do argumento de McKellen. Juntos rumam ao Festival de Cannes de 1993 à procura de investidores. Perante os investidores internacionais, nomeadamente de países não anglófonos, McKellen depara-se com outro

---

<sup>5</sup> O que é facto é que o filme facturou menos do que o que seria de esperar: \$2.7 milhões nos Estados Unidos e cerca de \$1.5 no Reino Unido (Rosenthal 2000: 114).

entreve para o financiamento de *Richard III* já que nos seus cinemas o público assiste ao filme dobrado noutra língua ou com legendas o que levanta algumas questões sobre o poder da linguagem de Shakespeare e o seu valor no mercado internacional. A acrescer ao facto de Ian McKellen não constituir grande motivo de interesse enquanto actor principal de um filme com distribuição internacional, o próprio ironiza “Of course, if Ken or Mel or, best of all Arnie or Sly were cast as Richard, it would have been much easier... I couldn’t be much help to the Littles” (McKellen 1996: 25-6). Dezoito meses mais tarde todas as hipóteses pareciam esgotadas quando Lisa Katselas Paré e Steven Bayly assumem a produção do filme. O facto de os produtores serem americanos a trabalhar em Londres constituiu uma mais valia por conferir plausibilidade a um projecto inglês com pretensões internacionais. O interesse de John Calley e James Middleton da United Artists assegurou que *Richard III* não seria visto como mais uma aventura do cinema estrangeiro, uma vez que a sua realização no Reino Unido, e portanto fora dos Estados Unidos, o poderia relegar para a periferia. McKellen descreve o interesse da United Artists nestes termos,

They realised the obvious – that there has always been a large audience for Shakespeare and that our film might have a long shelf-life on video. Calley also had a hunch that if the finished film were as accessible as the screenplay, there was a chance that it might also draw an audience for whom “Shakespeare” has previously spelled boredom and incomprehension. (McKellen 1996: 26)

O intuito de McKellen parece ser exactamente esse, tornar Shakespeare acessível para o maior número de espectadores possível. O argumento parece ter demonstrado essa intenção e desde o primeiro contacto com o trabalho do argumentista que Richard Loncraine demonstra interesse em convertê-lo para o grande ecrã. No entanto, o seu interesse em *Richard III* é perfeitamente cinematográfico, isto é, Loncraine reconhece as potencialidades do argumento de McKellen e aceita realizá-lo sem que Shakespeare tenha qualquer influência na sua decisão.

No processo de reescrita do argumento de *Richard III*, Loncraine incute-lhe a propriedade cinematográfica que lhe faltava, pelo menos é o que se percebe pelas palavras do actor, “his suggestions were all to do with pictures rather than words, with the style of presentation and of filming” (McKellen 1996: 27). Num comentário sobre a sua parceria com Loncraine, McKellen refere-se à compatibilidade das suas ambições,

There’s absolutely no tension between Richard’s determination to make a film which will entertain the broadest possible international audience and my desire to introduce Shakespeare to that audience. We’re absolutely on the same side. There was never any request from him, of

a serious intent, to distort Shakespeare to make it easier to make a film ... I think he's enjoyed the challenge of presenting Shakespeare's story and his words on the screen; but that's what I'm interested in, too ... The difficulty comes if you are arrogant as to abandon Shakespeare [*sic*]. Nor must you ignore the constraints and opportunities of the cinema. (McKellen citado em Haase 2003: 26)

McKellen reconhece as potencialidades do cinema na popularização de Shakespeare mas certifica-se que as palavras e ideias do dramaturgo não sofrem danos imperdoáveis, independentemente do modo como são decoradas pelas imagens de Loncraine. A atitude do realizador é clara ao declarar “If you're making a Shakespeare film for a contemporary audience, you have to make sure that they don't get bored.” (McKellen citado em Jackson 2000: 10). O actor pretende libertar Shakespeare desse estigma que o acompanha tanto no teatro como no cinema e afiança,

My interest in Shakespeare is very much theatrical as an actor and as an audience, somebody who's seen a lot of Shakespeare and been bored silly by a lot of Shakespeare. If I'm not a great devotee of most filmed Shakespeare, nor am I a devotee of most theatre Shakespeare! It's very difficult to get it right, very difficult. But I do think we have a chance. (McKellen citado em Haase 2003: 23)

As contrariedades que McKellen iria encontrar no sentido de preservar o texto de Shakespeare incólume, num filme que pretende ser *popular*, não se limitaram à sua responsabilização desse papel de patrocinador da modernização do Bardo.

O problema com que McKellen e Loncraine se depararam está directamente relacionado com a forma que a associação entre o verbal e o visual ocorre sem subestimar as potencialidades imagéticas da linguagem shakespeariana. A tradução para um meio essencialmente visual da riqueza verbal do drama de Shakespeare reveste-se de grande dificuldade. Daí que muitos tenham hesitado em equacionar a compatibilidade de Shakespeare e do cinema, como se viu atrás. McKellen considera que o ritmo do verso branco que domina *Richard III* coincide com o ritmo do discurso assim como serve propósitos retóricos e acrescenta, “It never worries me – in fact I'm *delighted* – if the audience never realises that he play is written in verse” (McKellen 1996: 32-3).<sup>6</sup> Sydney Carroll tenta solucionar a questão ao afirmar, “The main function of the screen is to relate the stories in terms of moving images. Strictly speaking, speech would be secondary,

---

<sup>6</sup> O actor nota ainda que “Although the young Shakespeare was writing almost entirely in verse, he frequently captured a conversational tone... It is a tone that is ideal for the cinema” (McKellen 1996: 17) O que está associado ao facto de *Richard III* ser uma das primeiras obras do dramaturgo e não ter a complexidade linguística em que cada verso está interligado com o resto, como acontece por exemplo em *Macbeth*.



whereas on stage speech is primary” (Carroll citado em Freedman 2000: 64). McKellen confirma esta ideia e sublinha a preponderância que a linguagem tem no teatro “a theatre audience, by definition, ought to listen before it looks. Unlike Shakespeare’s groundlings, a cinema audience would not stand for it” (McKellen 1996: 16). Por outro lado, os actores de Shakespeare decerto falariam mais rapidamente (o coro que introduz a acção de *Romeo and Juliet* refere-se a um intervalo de tempo de duas horas). De salientar que Eyre, um homem do teatro que antes de ser director do Royal National Theatre teve oportunidade de trabalhar em televisão e em drama radiofónico e por isso ciente das diferenças entre os *media*, pensou a produção teatral de *Richard III* “for a primarily visual audience and to force them to hear – to deploy the visual so that it enhanced rather than overcame the speech” (Freedman 2000: 65).

Para Loncraine o caso é indubitavelmente mais simples, o visual tem prioridade sobre o texto de Shakespeare. No entanto, no filme sobressaem algumas estratégias no sentido de conciliar o foco de interesse da *popular culture* no visual e a perseverança de McKellen no texto. Uma dessas estratégias assemelha-se ao que sucedia nos primeiros *talkies* em que se verificava uma nítida separação entre a acção e o discurso/texto. Frederic Thrasher explica o binómio “The camera focused on action – then on speech; never on the two together. Audiences were satisfied at first because they were so fascinated by the sound actually coming out of an actor’s mouth. They would have felt cheated if the camera had strayed away from the open mouth” (Thrasher citado em Freedman 2000: 65). No filme de Loncraine, esta separação é evidente. A predominância do visual é extasiante como se constata pelo início do filme e pelo tempo que decorre até que uma palavra seja pronunciada. A forma como o filme começa não reflecte apenas a necessidade de contextualizar o enredo e apresentar as personagens, funciona antes de mais como a conquista do público através do visual e citações cinematográficas reconhecíveis. A acção propriamente dita desenrola-se pela imagem sem necessidade de discurso. O assassinato de Earl Rivers é um desses momentos que a nível visual assume destaque e que revela o fascínio pela imagem e não pelo texto satisfazendo os espectadores. A conversão do texto faz-se pela imagem e é indubitavelmente mais vocacionada para a *popular audience* dos anos 90 do que os versos de Shakespeare. Não se estranha que, para um público internacional pouco versado em Shakespeare, seja mais apelativa e sugestiva uma cena sensual entre dois amantes em lençóis de seda do que ouvir Rivers,

O Promfet, Promfet! O thou bloody prison,  
Fatal and ominous to noble peers!  
Within the guilty closure of thy walls  
Richard the Second here was hack'd to death;  
And for more slander to thy dismal seat,  
We give to thee our guiltless blood to drink, (III.iv.9-14)

e em vez do abraço fraternal de despedida “Come Grey, come Vaughan, let us here embrace. / Farewell, until we meet again in Heaven,” (III.iv.25-6) vemos um *American playboy* envolvido com uma hospedeira antes de ser executado por Tyrell.

Nas cenas em que o texto e a imagem se coadunam parece que McKellen consegue preservar tanto quanto possível o texto de Shakespeare. No entanto, esta sensação só é possível por um esforço de abstracção em relação à imagem de outro modo os versos de Shakespeare são absorvidos pelo contexto visual em que surgem. A linguagem visual do filme é muito intensa inclui citações visuais de outros filmes e associa espaços reais a outros *computer-generated*. Freedman sintetiza este aspecto complexo, “Although for McKellen, Shakespeare’s words are the ultimate origin and reference point, verbal referentiality is here undercut by visual intertextuality, and referentiality itself undermined by hyper-reality” (Freedman 2000: 65).

Um dos motivos que contribui para o sucesso de *Richard III*, num mercado internacional jovem e americanizado, está relacionado com o facto da interpretação impecável de McKellen estar inserida na perfeição no que se percebe ser um filme pós-moderno. O facto de actores conhecidos adequarem os seus papéis de acordo com a imagem a que estão associados em outros filmes comercialmente bem sucedidos também constituiu uma mais valia. A nível de elenco, os distribuidores internacionais exigiram dois ou três actores internacionalmente famosos embora o orçamento não permitisse um pagamento compatível. Os dois actores norte-americanos tiveram publicidade excessiva, aparecem nos cartazes e nas capas de vídeo ao lado de Ian McKellen.

A experiência de Richard Loncraine (juntamente com o responsável pela cinematografia Peter Biziou) como realizador de anúncios para televisão sobressai ao mesmo tempo que o filme nos permeia com momentos dignos de vídeo *clips* de música *pop rock*. Todo este carisma visual que *Richard III* faculta ao público, desconhecedor da peça de Shakespeare e do contexto tirânico que o filme sugere, permite que Shakespeare permaneça como figura secundária e no anonimato. A aposta na imagem ultrapassa o desejo conciliador de McKellen com o texto. O filme não se limita a traduzir visualmente a

linguagem de Shakespeare, Loncraine inunda completamente os seus versos em imagens. Dado que Shakespeare não é o garante de um sucesso de bilheteira, o realizador insiste no visual para cativar as massas. Neste sentido, o filme é uma celebração e uma paródia ao culto da imagem (e do cinema) dos anos 90 de onde resulta uma adaptação de Shakespeare altamente estilizada.

Os primeiros dez minutos do filme vão de encontro a diferentes exigências de diferentes facções do público. *Richard III* é apelativo para fãs de filmes de acção, de musicais, de *period drama*, de *gangster film* e mesmo os fãs de comédias poderão ficar tentados a dar a *Richard III* uma hipótese, a entrada de Robert Downey, Jr. inaugura essa possibilidade. *Richard III* contém ainda uma paródia ao *Western* com Lord Rivers e o sobrinho disfarçados de índio e *cowboy*.

A escolha de alguns actores é feita de acordo com a sua popularidade que se traduz no número de fãs que arrastam para as bilheteiras internacionais. A popularidade do filme está intimamente associada com o facto de não defraudar nenhum dos grupos alvo. O filme satisfaz os fãs das diversas categorias através de citações visuais e alusões fáceis a outros filmes da *popular culture* com a assinatura de Hollywood. A respiração profunda de Richard III através da máscara de gás<sup>7</sup>, que acontece no primeiro encontro do público com a personagem, recria a figura de Darth Vader, o início e o fim do filme com letras vermelhas e explosões abundantes são dignas de um qualquer filme de acção tipo *Rambo* ou um qualquer policial. O critério de evocar imagens de outros filmes não é explícito. O realizador não opta por citações directas, pelo contrário reconstitui momentos passíveis de sugestionarem outros conhecidos do público. Assim, é possível identificar a origem de algumas cenas que não causam estranheza pela sua originalidade. Esta sensação de *déjà vu* está patente em diversos momentos do filme, a reunião de família ao cimo das escadas para a fotografia; o homem que janta com a lareira acesa acompanhado pelo cão e a fotografia da esposa na secretária; a chuva na cara do condenado Clarence (com alguns raios de sol à mistura); as imagens do assassinato do príncipe que sufoca debaixo do pano de seda vermelho; o modo como a perseguição de Richard se desenrola andar após andar até à armação labiríntica em ferro que sustenta um prédio arruinado; o confronto final entre

---

<sup>7</sup> O actor explica a origem desta estratégia, “I suggested that the silence after its defeating arrival could be broken by footsteps of panic, preferably in time to the iambic pentameter thud of “de-dum, de-dum, de-dum, de-dum, de-dum”. It was explained to me that panic is rarely regular. So, instead, I breathed rhythmically through the gas-mask” (McKellen 1996: 46).

Richard e Richmond; as cenas explosivas da batalha; a chegada de Earl Rivers de avião e o *flirt* com a hospedeira contam-se entre outros lugares-comuns do cinema de Hollywood. No “Victory Ball”, Elizabeth dança com Prince James num *shot* pensado a partir do de Doris Day no filme de Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (1956) (Donaldson 2002: 247). O processo de execução de algumas vítimas lembra cenas de *The Godfather* como o afogamento na banheira de Clarence e o assassinato de Rivers.

Loncraine concordou com McKellen em manter a interpretação da personagem sem grandes alterações e marcadamente real. O realizador justifica a sua opção “I want the acting to be very real and the imagery very unreal” (Loncraine citado em Freedman 2000: 66). O realizador rentabilizou em proveito próprio o apego de McKellen à representação shakespeariana e aos versos do dramaturgo ao inseri-los num contexto cinemático pós-moderno, o realizador explica de que forma, “We’ve created a completely fictitious world ... Our palace is St Pancras Station which, with the help of the computer technology, we will set on the banks of the Thames. Our royal country retreat, the Brighton Pavilion, in reality located in the heart of the town, becomes a beach front property” (Loncraine citado em Freedman 2000: 66). Daqui resulta a reconstituição de um passado que nunca existiu. O resultado desta associação que poderia ter sido desastroso revelou-se particularmente feliz e bem sucedido. McKellen, um actor do teatro e acima de tudo de Shakespeare, interpreta Richard III num filme pós-moderno e deslocado do real. O sucesso da interpretação de McKellen permanece à superfície ao mesmo tempo que é afogada em estratégias cinemáticas pós-modernas. Daí que Samuel Crowl considere que *Richard III* “is visual overload... a ripe, garish cartoon... visual jokes, which unfortunately, only work to fragment and dissipate the propelling energy of McKellen’s performance,” e acrescenta “locations distract[ed] by rivaling, and often swallowing, the performances they contain.” (Crowl citado em Coursen 2000: 103,109). O filme ilustra o paradigma do deslocamento a que o actor de Shakespeare se sujeita no cinema dos anos 90 com a introdução revolucionária da manipulação digital da imagem em computador. A relação entre o actor e o público muda devido a essa revolução. Tanto é possível posicionar personagens concretas em cenários ilusórios como colocar personagens fictícias em espaços autênticos.

O filme retoma ao contexto histórico dos anos 30 da adaptação teatral de Richard Eyre, no entanto e à semelhança do que acontecia no palco, não pretende reconstituir nenhum contexto histórico específico. Assim como Shakespeare ficciona a história e narra

acontecimentos que nunca existiram também o filme evoca um momento histórico que nunca aconteceu mas que podia ter acontecido. A década de 30 assistiu a regimes tirânicos por toda a Europa e uma ditadura como a de Richard III poderia ter tomado conta do Reino Unido, como de facto aconteceu em outros países. Os anos 30 coincidem temporalmente com o momento em que a família real poderia ter desempenhado um papel político mais activo. Edward VIII visitou Hitler depois de abdicar e sentiu-se algum apoio fascista em Inglaterra. A ideia da localização de *Richard III* na modernidade partiu de uma conversa entre Eyre, McKellen e Bob Crowley e foi conseguido pelos adereços e alguns móveis assim como por efeitos cénicos possíveis pela iluminação de Jean Kalman. A mensagem de *Richard III* renovou-se em cada contexto por onde passou o *tour*, por exemplo em Bucareste os romenos interromperam o espectáculo quando Richard foi assassinado para comemorarem a sua libertação do regime de Ceaucescu. McKellen comenta este efeito de *Richard III*, “Audiences across the world took the point and revealed a paradox: the more specific a production, the more general its relevance” (McKellen 1996: 13). A intemporalidade da obra de Shakespeare assenta nessa relevância, “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” (McKellen citado em Haase 2003: 27). Daí que o actor seja apologista desta roupagem moderna que algumas adaptações teatrais, e cinematográficas, adoptam. O contexto moderno tem a vantagem de tornar a acção menos complexa. Em *Richard III* (em teatro ou no filme) passa a ser possível distinguir as personagens por profissões e *status* social. Pela roupa é possível perceber que personagens pertencem à realeza, à aristocracia; distinguir um civil de um militar; reconhecer os políticos... Se contrapusermos esta opção com um contexto medieval, facilmente se constata que a identificação das personagens se torna uma tarefa bem mais ingrata, a título ilustrativo podemos reportar-nos ao filme de Olivier em que o desfile de personagens é tudo menos individualizador, se exceptuarmos a personagem de Richard. Por outro lado, as adaptações “modernas” incorrem o risco de eliminar outros significados que as peças encerram e que se relacionam mais directamente com o público contemporâneo de Shakespeare. O filme exclui completamente o plano religioso e o esquema de retribuição divina embora termine com uma visão de “hell” e Richard use a Bíblia na encenação com o Mayor e outros representantes da cidade. O carácter simétrico

da peça conseguido não só pela linguagem formal mas também à custa das premonições, maldições, sonhos e profecias, entre outros aspectos fica enfraquecido pelas omissões textuais. Ao não permitir a entrada de vários mensageiros com más notícias sobre o avanço do inimigo, a agressão de Richard ao único mensageiro que vemos no filme não tem nexo. A ambiguidade da cena dos fantasmas no filme de Olivier fica resolvida por Loncraine onde assistimos a uma manifestação do subconsciente culpado de Gloucester. A alienação da assistência causada pelos fantasmas deixa de fazer sentido mas como consequência da sua exclusão (assim como de profecias e maldições), o filme reduz completamente uma das mensagens da peça. Assim, ao mesmo tempo que Loncraine estabelece uma relação mais plausível com o público, também o aliena de parte da mensagem do texto.

O contexto moderno para a adaptação da peça acarreta problemas que Eyre e McKellen discutiram a propósito da produção do National Theatre e cuja solução se estendeu ao filme. Uma das questões pertinentes prende-se com a chegada de Prince of Wales a Londres e que transporte adoptar. O desenlace do problema pode ver-se no filme – a realza chega de comboio e assim a primeira cena do terceiro acto passou a ser designada por “Victoria Station”. A primeira ideia de McKellen foi gravar o filme em cenários históricos como The Tower, Buckingham Palace, The Houses of Parliament, 10, Downing Street, o argumentista tentou especificar os espaços que tinham ocupado o seu imaginário durante as representações. Para ilustrar a inviabilidade da primeira versão do argumento, McKellen descreve as cenas 26 e 27 que apelida de “infelicities”,

In Act 3 Scene 2, Catesby the royal courtier calls on the politician Hastings. So I wrote:

**26 INT. CATESBY'S OFFICE**

Sir William Catesby, the King's private secretary, is on the phone to Lord Hastings, the Prime Minister.

CATESBY

The King's physicians fear him mightily.

Prime Minister, the King doth call for you.

**27 INT. HASTINGS' PRIVATE APARTMENT AT 10, DOWNING STREET**

Hastings, 60 years old, is answering the phone, as his teenage mistress massages his fat body toward orgasm.

HASTINGS

Catesby, I come! (McKellen 1996:14)

Na reescrita do argumento Loncraine e McKellen chegam à opinião consensual de não optar por cenários e espaços reconhecíveis uma vez que o enredo do filme se reporta a

uma história ficcionada. A “Tower of London” passou simplesmente a ser “The Tower” e Buckingham Palace, “The Royal Palace”. Limitações de orçamento (fixado no limite máximo de \$8.6 milhões tendo em conta o possível retorno da distribuição e bilheteiras) provocam cortes nas despesas. O realizador teve de aproveitar virtuosamente cenários existentes em Greater London.<sup>8</sup>

O drama familiar de *Richard III* desenrola-se nestes espaços fictícios onde é possível observar as ambições políticas das personagens que comandam os desígnios da nação. No filme, assim como na peça, o público tem acesso ao “backstage” do enredo já que o herói tem necessidade de falar e partilhar com os seus espectadores os seus planos e assim estabelece uma relação única de cumplicidade. Essa relação estabelece-se facilmente no teatro já que o actor fala directamente para o público, na televisão este tipo de *talking heads* são frequentes mas no cinema é necessário quebrar uma das suas convenções para estabelecer este contacto visual com o público. McKellen decifra a sua decisão sobre o uso desta técnica na interpretação da personagem, “The rule of traditional film-making is that actors should never look at the camera – a convention which is riskier to break through than the fourth wall of a proscenium stage. I never doubted that I should challenge the naturalism of cinema by talking to the camera” (McKellen 1996: 62). No entanto, a relação que Richard estabelece com o público tem muito pouco que ver com a que Olivier consegue. A nossa relação com a personagem é marcada desde o início do filme pelo facto de assistirmos aos seus crimes em vez de nos envolver nos seus planos com o solilóquio inicial. Derivado da necessidade de contextualizar a acção com recurso a *3 Henry VI* e satisfazer a *popular audience* com uma sequência inicial repleta de acção, este acontecimento marca *Richard III*. Parte do solilóquio inicial não é dirigido a nós e o momento em que Richard revela prazer na partilha das suas palavras não é connosco mas com a sua imagem ao contemplar o seu reflexo no espelho, ao virar-se para nós – através da câmara – fá-lo num registo diferente, mais seco. Ao longo do filme sente-se a falta dos solilóquios da personagem que alimentam essa relação. Os breves apartes que mantêm connosco são mais no sentido de requerer admiração pelas suas capacidades do que por nos considerar seus cúmplices.

---

<sup>8</sup> The exterior of Bankside Power Station near the site of the New Globe Theatre becomes a convincing ... “The Tower”; the vast decaying Victorian railway hotel at St. Pancras station on Euston Road, [the] Palace; the basement of a vacant insurance building in Holborn, a mortuary for the body of Prince Edward; the Long Gallery at Brighton Pavilion, a drawing room; the abandoned Battersea Power station, the battlefield...(Rothwell, 2001: 231).

Richard é uma personagem tirânica e narcisista que se auto-admira e reclama admiração de quem assiste às suas manobras políticas para no fim se confessar arrependido de ter cometido tantos actos hediondos, os mesmos que entretiveram os seus espectadores ao longo do filme. A decadência da personagem constitui uma dificuldade para a adaptação cinematográfica uma vez que se torna difícil manter a atenção num declínio a não ser que se perceba a sua razão. Daí que o filme incorpore sinais na ascensão que indiciam a queda para que mais tarde se perceba o exame interior de Richard. A estrutura da peça comporta uma quebra significativa na acção. McKellen explica essa contrariedade em termos de fluidez fílmica na entrevista de promoção da estreia do filme, “There’s no major problem with the story up to the point at which Richard becomes King. It races along. It’s very exciting. It’s very funny. It’s very sexy. It’s very violent. The audience I know will love it. He becomes King and it’s a decline from then on” (McKellen citado em Haase 2003: 27). O ritmo de Loncraine parece ter contagiado McKellen que anuncia *Richard III* construindo uma sequência digna de um slogan que tudo indica terminaria com “It’s *Richard III*”. O modo como McKellen resolveu a quebra que o declínio de Richard provoca na acção foi acentuando a humanidade da personagem de forma a provar que a sua malvadez é causada pelo desafecto a que foi devotado durante toda a vida devido à sua deformidade. A cena em que a Duchess of York o insulta mostra a violência psicológica que Richard sofreu desde criança e que lhe toldou o carácter, este aspecto é objecto de análise na secção que se segue. Esta teoria deita por terra a convicção contemporânea de Shakespeare que o físico defeituoso de Richard é o reflexo da sua alma imperfeita, por outro lado, esta nova leitura de Richard não legitima os seus actos. Se nos reportarmos apenas à acção da peça *Richard III*, Richard não comete um único crime. Na adaptação de McKellen e Loncraine é Tyrell que executa todos os que estorvam a Richard, após a sequência inicial. Ao contrário do que acontece no filme realizado por Olivier, o Richard de McKellen/Loncraine revela uma consciência perturbada, o realizador permite um vislumbre da sua culpa em *close-up* durante o seu pesadelo.

Desde Colley Cibber até Olivier que a adaptação da peça (teatral ou cinematográfica) se centrava essencialmente no herói, para tal eliminavam-se personagens como Queen Margaret, diminuía-se o papel de outras personagens secundárias como Queen Elizabeth e Duchess of York, reduzia-se Lady Anne ao estereótipo da mulher fraca, entre outros procedimentos analisados no capítulo anterior. A adaptação de McKellen/ Loncraine



propõe que a tónica da acção se centre no drama familiar que envolve a luta pelo poder. A título ilustrativo, pode referir-se que Queen Elizabeth assume um protagonismo que há muito estava adormecido no enredo. Olivier priva-nos da segunda cena de sedução de King Richard III em que Queen Elizabeth tem oportunidade de provar que aprendeu a lição com Queen Margaret e ainda que pareça concordar com Richard em fazer a corte à sua filha, mais tarde sabe-se que deu a sua mão a Richmond. No filme de McKellen/Loncraine, Queen Elizabeth também parece ceder às palavras de Richard mas momentos depois vêmo-la no casamento secreto de Elizabeth com Richmond e percebemos que Richard foi enganado e não é o único capaz de dissimular. Também a jovem Elizabeth, futura rainha e apenas aludida na peça, participa no filme desde o início e acompanha silenciosamente a mãe em quase todos os momentos.

Por outro lado, cortes de texto e de personagens ocorrem com o intuito de enfatizar e clarificar a acção do filme. Quanto a possíveis lacunas explicativas no desenvolvimento da acção, McKellen acusa Shakespeare de ter pecado pelo mesmo defeito. O filme não é explícito sobre a forma como Richard persuade o Rei a prender Clarence mas a peça também é intencionalmente negligente quanto ao método, apesar de Richard explicar a profecia da letra G. A personagem de Clarence transforma-se num homem solteiro e por isso todas as referências à sua família foram eliminadas (em Olivier, os seus filhos e esposa não são apresentados mas Clarence roga por eles na sua cela). As personagens periféricas distraem o público da acção principal e por isso são removidas, como por exemplo Norfolk. A presença de outras crianças para além dos príncipes é secundária e distractiva do seu fatídico destino e por isso irrelevante, pelo mesmo motivo o príncipe mais novo foi baptizado de Prince James e os filhos do primeiro casamento de Queen Elizabeth também não aparecem no filme. Algumas pequenas cenas em que participam cidadãos que comentam os acontecimentos, como a sexta cena do terceiro acto, são banidas, à semelhança do que acontece no filme de Olivier. No entanto, McKellen tentou compensar a ausência de referências ao mundo exterior aos meandros do poder com a cena do hospital em que Richard vai ter com Lady Anne à morgue e com a cena em que Richard é entusiasticamente aclamado. A presença complexa de Queen Margaret foi também excluída do filme, McKellen considera “her powerful presence would not compensate for the time spent explaining clearly who she is and has been” (McKellen 1996: 17). Para além dessa política economicista do enredo, é de salientar que Queen Margaret é uma figura

simbólica do passado, o filme atribui alguns dos seus versos à Duchess of York de modo que se a peça se centra no passado, o filme centra-se nos acontecimentos do presente sem pretender contextualizá-los historicamente ao mesmo tempo que olha para o futuro como atestam as presenças de Richmond e da Princess Elizabeth, uma personagem aludida na peça enquanto ele só surge no último acto, estão presentes no filme desde o início da acção.

Referindo-se ao problema dos cortes e das omissões textuais, McKellen minimiza a questão ao referir que a adaptação textual é uma prática comum, que nenhuma produção textual adapta a peça na íntegra e que a possível versão completa da peça pode de facto resultar da fusão de duas ou três adaptações de *Richard III*. McKellen questiona os puristas, “It is known that, on tour, the playtexts were cut for performance in the Elizabethan provinces. Why not also in the original London production? If then, why not today, in the theatre – and on the screen?” (McKellen 1996: 16). Uma adaptação da peça não tem por isso de seguir o texto fiel e integralmente uma vez que é muito provável estarmos perante uma versão adaptada do texto que comumente se designa de “acting text”, ou uma amálgama de fontes com emendas de editores. McKellen cita o caso de Colley Cibber que na sua adaptação cortou o primeiro solilóquio “Now is the winter of our discontent...” assim como acrescentou inúmeros versos, alguns dos quais usados por Olivier no seu filme e acrescenta “Cutting Shakespeare has been going on for 400 years” (McKellen 1996: 16). A diferença é que a sua adaptação cinematográfica de *Richard III* não sofre cortes simplesmente por causa da sua extensão ou devido à complexidade para a compreensão do enredo, os cortes de texto de McKellen/Loncraine têm um propósito comercial, são em nome da *international cinema audience*. Por mais que McKellen se justifique, o texto foi sacrificado onde a imagem vingou o que deu azo a críticas muito diversas, desde “more concerned with visuals than with verse” a “piece of cinema in its own right, emphatically not a filmed version of a stage play.” (apud Rothwell 2001: 235). O facto de o filme não ser uma adaptação de uma adaptação é evidente. Depois do trabalho de reescrita do argumento com Loncraine quando tudo se preparava para a rodagem do filme, McKellen reconhece a independência do filme relativamente à produção de Eyre,

During the week’s rehearsal in Cecil Sharpe House in Regent’s Park, where the cast met to read the text and talk about their characters’ relationships, I realised that I was no longer looking back to the stage production but, like the rest of my colleagues, was absorbed in the requirements of film and was testing the adequacy of our adaptation. (McKellen 1996: 30-1)

A opção de McKellen/Loncraine parece ter sido a de abreviar ao máximo o texto mas de forma a permitir que o público pudesse acompanhar o seu desenvolvimento “I combed through the entire text to shorten it but without losing any of the detailed development of plot or character” (McKellen 1996: 17). Nas adaptações modernas de Shakespeare, McKellen habitualmente elimina arcaísmos, como *thee, thou, thy, nay*, de modo a não causarem estranheza ao ouvido moderno e recorre à substituição lexical, por exemplo usa “instantly” em vez de “presently” já que o significado da palavra se alterou ao longo de 400 anos e simplifica versos, por exemplo “Were factious to the house of Lancaster” é convertido em “Were sympathetic to the enemy.”

Uma dificuldade maior, para o público internacional dos anos 90, do que a linguagem arcaica de Shakespeare é a acção complicada da guerra civil e o número de personagens envolvidas na acção em que é possível coexistirem três rainhas, em que algumas personagens têm o mesmo nome apesar de serem de famílias ou gerações diferentes e em que a história parece entrar em ciclos repetitivos sendo que em *Richard III* se assiste ao último desses ciclos pelo sacrifício da personagem. No sentido de superar a dificuldade de explicar o conturbado período político das Guerras das Rosas, diferentes produções teatrais têm optado por estratégias diferentes.<sup>9</sup> A adaptação teatral de National Theatre que está na origem do filme de Loncraine encenava essa contextualização atrás da cortina recuperando acontecimentos de *3 Henry VI*,

Richard Eyre’s production had the legend “Edward IV” projected onto the front curtain, confusing some to think that they had arrived at the wrong play! Behind it I was waiting. Then there was a blackout, the scream of a horse in agony and the startling clang and clash of armaments, overwhelmed by shouts of victory. The curtain invisibly rose and the lights came up on the now silent, smoke-filled stage. Richard emerged from the back and slowly limped forward to address his audience. (McKellen 1996: 18)

Na primeira versão do argumento do filme datada de Outubro de 1992, ainda com a produção do National Theatre em *tour*, McKellen insiste numa contextualização semelhante à de Eyre ao conceber o assassinato de Henry VI no escuro. McKellen atribui a

---

<sup>9</sup> Peter Hall inaugurou uma das possibilidades com *Wars of the Roses* (Royal Shakespeare Company, 1963) em que em duas ou três noites se apresentam versões adaptadas das outras peças da tetralogia e assim quando *Richard III* é representado facilmente se percebe o seu enredo e se reconhecem as personagens. Para um filme com a duração provável de duas horas esta contextualização é completamente descabida. McKellen refere-se a outras práticas menos ortodoxas, como incluir no prospecto do teatro árvores genealógicas e explicações históricas, mas de entre elas uma merece destaque porque parece surtir o efeito contrário “One production I saw boldly marched all the characters onstage before the play began and introduced them by name. The audience’s panic was palpable, as they failed to grasp what was going on, let alone who was who” (McKellen 1996: 18).

Richard um perfil de *gangster* com cigarro aceso que expressivamente o acompanha ao longo do filme,

A black screen:

CAPTION – LONDON, ENGLAND: 1934

A number of pistol shots illuminate the prone KING HENRY VI

A silver lighter lights a cigarette and is held out, as a hand checks the pulse of the new corpse. On the bedside table is a photo of KING HENRY VI and his QUEEN MARGARET. The lighter goes out.

CAPTION: THE TRAGEDY OF RICHARD III

Na segunda versão, de Janeiro de 1993, McKellen desenvolve a cena mas é pelo som que se percebe o assassinato não pela imagem como acontecia na adaptação de Eyre,

A black screen:

CAPTION – LONDON, ENGLAND.

INT. TOWER OF LONDON PRISON – DEAD OF NIGHT

A small cell where old KING HENRY VI is kept in solitary confinement.

Out of the almost total dark, there are ugly sounds of stabbing, struggling and pain, as a murder is invisibly committed. Guilty footsteps retreat as a cell door is opened – an imposing silhouette enters, as the door opens and is smartly closed. In the foreground, a gunmetal Zippo lighter lights an Abdulla cigarette and reveals, beyond, the prone, butchered, dying KING HENRY VI. The old man stares up, as the same hand, still holding the lighter, dextrously cocks a military revolver, takes expert aim and fires the coup de grace. The flash is blinding. The KING is dead. Outside, footsteps approach along the flagstones. The lighter clicks out as the door is flung open. The light behind them is enough to see the corpse's aged widow QUEEN MARGARET and his glamorous daughter-in-law LADY ANNE. They are aghast at the bloody mess. LADY ANNE faints but QUEEN MARGARET recognises the figure still holding the revolver. She opens her mouth to scream. Her wailing continues over ...

CAPTION: THE TRAGEDY OF RICHARD III (McKellen 1996: 20-1)<sup>10</sup>

McKellen insiste na presença de Queen Margaret. O que levanta algumas questões sobre a eventual presença desta personagem e das suas maldições ao longo do filme. McKellen opta por apresentar Lady Anne na primeira cena mas não esclarece quanto ao assassinio do seu marido. Se a intenção do início do filme é clarificar a acção, seria plausível o público ver Richard a executar Prince Edward. Ian McKellen resolve este problema na terceira versão, de Janeiro de 1994, em que inclui uma cena de exterior onde decorre o funeral de Prince Edward com a sua viúva, o Rei e a Rainha ao que segue uma cena de interior em que as personagens se dirigem a um túmulo. Pelas inscrições na pedra são apresentadas as

---

<sup>10</sup> Curiosamente da primeira para a segunda revisão desta cena, McKellen acrescenta “the Tragedy” insistindo assim no facto de a peça de Shakespeare corresponder a eventos históricos ficcionados convertidos em drama e não numa lição de história. Olivier também salientou este ponto no prólogo do seu filme. O próprio dramaturgo designa *Richard III* de *tragedy* e não *the life* or *the famous history*.

personagens “HRH PRINCE EDWARD SON TO HM KING HENRY VI & QUEEN MARGARET”, “HUSBAND TO LADY ANNE OF WARWICK” enquanto Queen Margaret conforta a nora, Henry VI reza, ouve-se um CLICK e o Rei é assassinado. Vê-se a cara mal iluminada de Richard que numa calma triunfante e apontando para si diz “Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York!” e segue-se a legenda “RICHARD III – a Tragedy by William Shakespeare” os outros versos do solilóquio eram proferidos no “Victory Ball”(McKellen 1996: 21-2). A legenda incluída no início do filme “TWO POWERFUL FAMILIES ARE BATTLING FOR CONTROL OVER THE COUNTRY” resume sinteticamente a trilogia de *Henry VI* sobre as Guerras das Rosas apesar de McKellen se mostrar relutante em iniciar o filme com palavras suas e não de Shakespeare. A legenda é a solução cinematográfica familiar e prática que resolve o enigma da apresentação da acção complexa assim como resolve a ambiguidade temporal que a palavra “Now” – a primeira a ouvir-se na produção de Eyre – encerra e que se dissolve na sua junção a recursos visuais como os adereços dos anos 30. As cenas iniciais do filme foram repensadas em parceria com Loncraine e cumprem a sua função de apresentar as personagens e suscitar interesse no público. No versão final do argumento, consta uma terceira cena, que foi gravada, em que Lady Anne abandonava o palácio carregada de malas mas foi cortada do filme uma vez que o realizador considerou que poderia suscitar confusão na apresentação das personagens principais (McKellen 1996: 48-9).

O grande ecrã revela o autor dos assassinatos de Henry VI e Prince Edward, acontecimentos descritos em de 3 *Henry VI* para iniciar a acção. O início do filme revela ser uma prática economicista de linguagem já que ao vermos Lady Anne na fotografia e depois junto do cadáver do seu marido não há necessidade de Richard explicar com quem vai casar e que ele é o responsável pela sua viuvez. O filme converte em imagens o conteúdo do texto reduzindo o número de falas às estritamente necessárias enquanto que Olivier traduz visualmente o que não estava contido no texto mas subentendido ou omissos.

A “introdução” ao argumento de *Richard III* e os comentários que acompanham as cenas do filme foram escritas por McKellen quando o filme estava na fase de pós-produção, aí o actor confessa, “In 1958 I saw Laurence Olivier’s *Richard III* at the Odeon Cinema in Bolton. A spell was cast as I watched the shadows of great actors and I had confirmed my juvenile sense that Shakespeare was for everybody. I hope that today’s

young audience might feel something similar when they see our film” (McKellen 1996: 37). Nesta comparação que McKellen estabelece entre os sentimentos que a adaptação cinematográfica de *Richard III* por Olivier lhe provocou e a atitude que ele espera por parte do público internacional perante Shakespeare através do filme realizado por Loncraine, o actor parece pouco lúcido em considerar que o impacto de *Richard III* junto da *international audience* poderá estar associado a Shakespeare e não ao cinema propriamente dito. Aliás, quando no início do filme Richard dispara e sequencialmente surgem no ecrã as letras vermelhas que compõem o título “RICHARD III” a legenda que McKellen tinha acrescentado na terceira versão da cena “a Tragedy by William Shakespeare” não aparece.<sup>11</sup> No entanto, o filme de Loncraine contraria Pearsall Smith que em 1933 afirma “The truth is that the world’s great writers are apt to become the world’s great bores. We must put on our finest moods for their society, and these court-costumes of the soul are not comfortable for long. And then the Masters ask ... for more attention than we have time to give them” (Smith 1933:3). A *popular culture* tão bem exemplificada pelo trabalho de Richard Loncraine prova que Shakespeare não requer mais de duas horas do nosso tempo (o suficiente para assistirmos a *Richard III* e percebermos que não é “a great bore”) no entanto, relega o dramaturgo para segundo plano, à beira da invisibilidade.<sup>12</sup> Uma das estratégias de promoção do filme foi omitir a autoria de *Richard III*. Um crítico de cinema do *Los Angeles Times* decifra essa intenção nas palavras do realizador e da produtora,

Here on the set of *Richard III*, a film adaptation of one of the world’s best known plays starring a bunch of distinguished classical actors, it comes as a surprise that everyone is trying to play down the S-word. The S-word? That stands for “Shakespeare”. He’s the guy who wrote *Richard III* some four hundred years ago, in case you weren’t quite sure. In truth, the people behind this *Richard III*... are hoping to attract those very people who aren’t quite sure of the film’s provenance. “I’m encouraging everyone working on this film not to think of it as Shakespeare,” says director Richard Loncraine. “It’s a terrific story, and who wrote it is irrelevant. We’re trying to make the most accessible Shakespeare film ever made,” says producer Lisa Katselas Pare. (Gritten citado em Boose e Burt 1999: 11).

Loncraine torna claro o deslocamento de Shakespeare dentro do fenómeno da *popular culture*. A popularização de Shakespeare não é exclusiva de Zeffirelli e Branagh

---

<sup>11</sup> Talvez para compensar a ausência do nome do dramaturgo, o actor “asked for Shakespeare’s initials to be on the dance-band’s music stands” (McKellen 1996: 58).

<sup>12</sup> Lynda Boose e Richard Burt (1999: 8) em “Totally Clueless? Shakespeare goes Hollywood in the 1990s” referem-se ao fenómeno “Hollywoodization of Shakespeare in the 1990s” para designar este tipo de circulação de Shakespeare na *popular culture*.

nem vocacionada apenas para um público académico e marcadamente britânico. *Richard III* de Loncraine e *Looking for Richard* de Al Pacino, como adiante se discute, reinventam os caminhos da *popular culture* assim como provam que Shakespeare no cinema, independentemente das pretensões britânicas dos seus realizadores (ou actores, no caso específico de McKellen), está dependente do investimento americano. A vontade da *popular culture*, que se confunde com a *youth culture*, impera no cinema internacional para quem Shakespeare é uma forma de legitimar mais um *pop film* em jeito de *video clip* da MTV como *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (1996) de Baz Luhrmann.<sup>13</sup> Neste contexto a “S-word” é insignificante.

No filme *The Last Action Hero*, realizado por John McTiernan, há um momento de pedagogia sobre *Hamlet* protagonizado Joan Plowright (em tempos esposa de Olivier e uma actriz shakespeariana) em que um excerto do filme de Laurence Olivier é projectado. Tudo no filme é obsoleto e contrasta com a versão *pop culture* que estamos a visionar em que a melancolia do herói deu lugar à tecnologia e à violência com que o público masculino se pode identificar. O excerto de Olivier revela a relação diferente que o actor e o público têm com Shakespeare. Os “clássicos” já não fazem sentido assim como a intimidade que patrocinavam com Shakespeare também não. O *displacement* de Olivier por Arnold Schwarzenegger torna também descabida a ideia do actor como conhecedor da obra do “S-guy”. No entanto, o filme não alegoriza nenhum tipo de imperialismo americano sobre Shakespeare. A figura do actor/realizador que controla tudo não existe nos anos 90. Assiste-se à mudança de um paternalismo cultural que Olivier cultivava por Shakespeare para uma cultura de massas em que Shakespeare é publicitado com as mesmas técnicas de qualquer outro bem de consumo. Daí que o paralelismo de McKellen seja tão ingénuo que faz com que o actor alegorize outro *displacement* sem se aperceber. Volvidas quatro décadas da realização de *Richard III*, que Olivier controlou quase de forma absolutista, McKellen encarna o outro extremo. O do actor shakespeariano clássico, e assumidamente do teatro, que vê a sua interpretação de Richard inserida num contexto cinematográfico que não controla e o ultrapassa. O filme de Olivier é acusado de teatral, o de Loncraine de cinematográfico até à exaustão. É curioso lembrar que os dois filmes tiveram

---

<sup>13</sup> Rosenthal (2000: 130) nota que “several critics reckoned that that the title was misleading – that it was really *Baz Luhrmann's Romeo + Juliet*, with Shakespeare buried beneath an avalanche of gaudy visual tricks, noisy action and pop songs.”

origem numa produção teatral, mas se o primeiro reproduziu fielmente a do Old Vic de 1944, o segundo emancipou-se em relação à de Eyre. O controlo que Olivier detinha da sua representação centrada em Shakespeare e em si próprio é uma miragem para McKellen. Da mesma forma, a edição do filme é dos peritos de computadores que manipulam a imagem, distorcem a voz, mudam o cenário... Assim, o que os dois filmes de *Richard III* documentam é a evolução do próprio meio cinematográfico. As subtilidades técnicas que não tinham qualquer interesse para Olivier são para Loncraine indispensáveis para o impacto visual do filme. A manipulação que a interpretação do actor sofre sugere o carácter manipulador dos *media* que será tratado à frente neste capítulo. O *displacement* de Shakespeare na *popular culture* arrasta Ian McKellen. A mesma tecnologia que torna o dramaturgo mais acessível, esbate o seu contributo para o filme e torna-o tão ténue que não se encontra explícito. Do mesmo modo, as inovações tecnológicas anunciam uma nova era no *displacement* de Shakespeare na *popular culture* tornado possível pela digitalização em DVD e que portanto pode ser fragmentado. A revolução electrónica da digitalização permite descarregar da *internet* fragmentos de Shakespeare em filme.

*Richard III* é muito provavelmente um dos poucos filmes, dos finais do século XX, com ambições internacionais a ter como actor principal um actor britânico e um talento reconhecido em Shakespeare no teatro. Os actores que contracenaram com Olivier em *Richard III* eram britânicos e do teatro. No filme de Loncraine, contracenam com McKellen vultos do teatro e de Shakespeare.<sup>14</sup>

Não obstante este elenco, o filme teve de incluir dois actores norte-americanos por razões de distribuição, Annette Bening (Queen Elizabeth) e Robert Downey, Jr, (Earl Rivers) que servem os propósitos da narrativa no papel de *outsiders* em relação à família Real. A inclusão de actores americanos, no elenco de adaptações cinematográficas de

---

<sup>14</sup> Como Maggie Smith (Duchess of York) conhecida do actor desde a sua colaboração com Olivier em 1964. A actriz recomendou McKellen a Olivier e a Zeffirelli (Ian McKellen estreou-se no National Theatre sob a direcção de Laurence Olivier em 1966 e é considerado por muitos como o sucessor de Olivier enquanto actor clássico). Stanley é interpretado por Edward Hardwicke, filho de Sir Cedric que no filme de Olivier interpretou King Edward. E. Hardwicke foi uma das jovens aquisições de Olivier para o National Theatre. Roger Hammond no papel de Arcebishop, Marco William (Prince of Wales) da adaptação do National Theatre foi o único dos actores a transitar para o filme, com a excepção de McKellen. John Wood (King Edward) começou a sua carreira com Richard Burton em três temporadas de Shakespeare no Old Vic e interpretou duas vezes o papel de Richard III. Nigel Hawthorne (Clarence) é um actor do teatro reconhecido por participar em produções como *The Madness of King George do National Theatre* (1991) adaptada posteriormente para o cinema, depois de *Richard III* participou noutra adaptação de Shakespeare realizada por Trevor Nunn, *Twelfth Night*.



Shakespeare, nos anos 90 ganha outra dimensão que não a de paródia da década anterior – em *Dead Poets Society*, o professor (Robin Williams) imita Marlon Brando no papel de Antony em *Julius Caesar* e ficciona John Wayne como *Macbeth*. A aura de Shakespeare como bem cultural inestimável assume outro significado e outra tradução em filme. Se Loncraine não fez nada de novo com a peça, decerto fez um filme invulgar que é o expoente máximo da relação da *popular culture* com Shakespeare nos anos 90 e que concede ao Bardo o estatuto de argumentista (anónimo) bem sucedido.

#### **4.2. A construção da personagem e a estilização da narrativa**

O uso do contacto visual com o público é mais directo no filme de Loncraine do que em Olivier mas a estilização dos filmes é radicalmente distinta. A cena de guerra que inicia o filme apresenta Richard como um vilão dos tempos modernos mesmo antes do título. No baile que comemora a vitória, Richard contrasta com os restantes por estar de uniforme militar o que atrai a atenção do público mas não faz com que alinhemos a nossa observação com a dele. Só instantes depois é que a câmara foca a cara de Richard num *medium shot* e McKellen tem oportunidade de fixar o espectador através da lente. O *shot* seguinte apresenta o salão de acordo com a perspectiva de Richard, à semelhança do que acontece na cena da coroação de King Edward IV no filme de Olivier. A câmara mostra a Duchess of York, depois revela Clarence a ser levado por Brakenbury, segue-se uma imagem de Catesby a falar ao ouvido do Rei e de novo a saída de Clarence. Esta progressão dos acontecimentos processa-se enquanto Richard se desloca para o pódio e inicia o seu discurso “Now is the winter...”. Richard destabiliza o som, o microfone provoca um eco ruidoso. O público ao vivo reage com risos à referência a “son of york” o que prova que os presentes não atingiram a ironia de Richard e portanto torna-se óbvio que a personagem não se dirige àquele público mas sim a nós. A ironia mordaz subjacente às palavras de Richard é evidenciada pelo *close-up* dos seus dentes enquanto fala. Este desvio no receptor da mensagem de Richard torna-se ainda mais evidente quando McKellen continua o seu discurso no *shot* seguinte ao entrar na casa de banho. Enquanto assistimos à satisfação das suas necessidades fisiológicas, Richard não olha para a câmara, lava e seca a mão direita. O verso “Why I can smile and murder whiles I smile,” surge no mesmo momento em que Richard parece aperceber-se da presença de alguém e por isso dirige-se à câmara. Ao sair,

consciente de que tem uma assistência, convida-nos a acompanhá-lo, através de um gesto explícito, e a vê-lo em acção. O *shot* seguinte corta para Clarence prestes a embarcar para a prisão e Richard no canto da imagem olha para a câmara e comenta. O sentido de humor do herói é deliberado e atesta a sua noção de que tem um público que o considera cativante. Richard divide a sua atenção entre Clarence (em baixo) e o público, isto é: a câmara (ao lado), voltando o seu olhar e o seu discurso para um ou para o outro lado. Este padrão de contacto visual mantém-se depois do barco que leva Clarence zarpar. Richard alterna a atenção do seu olhar entre a partida de Clarence e nós por três vezes, no último desse momentos olha directamente para a câmara e revela a sua determinação “And now, I’ll marry”. Assim como no filme de Olivier, Richard, com a sua adrelina ao rubro, convida a assistência a testemunhar as suas capacidades e a habilidade de representar um amante fervoroso depois de ter interpretado o papel de irmão dedicado.

O filme corta de Richard com o lenço branco a acenar a Clarence para The Tower onde Lady Anne circula pelo corredor de um hospital, desce umas escadas e encontra-se numa morgue. O compartimento é gélido e cinzento e repleto de corpos estendidos em cima de mesas de mármore fria, lençóis ensanguentados... Lady Anne não está acompanhada por ninguém, o momento não se reveste de nenhuma cerimónia, aproxima-se

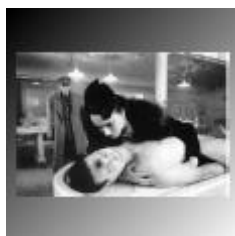


Imagem 8 - A cena de sedução revisitada por Loncraine

do cadáver do marido e amaldiçoa Richard e a ela própria e enquanto chora e se debruça em cima do corpo frio de Edward, Richard surge pela retaguarda. O corpo está coberto até meio com um lençol e tem a marca da bala no meio da testa. O assassino mantém-se à distância, em sinal de respeito, depois aproxima-se apesar das palavras violentas de Anne retira o chapéu e cobre o pé do cadáver com a ponta do lençol para revolta da viúva. É interessante notar que nesta adaptação fílmica da cena, um *close-up* pouco usual mostra que no momento em que Richard sussurra “your bedchamber” está de costas voltadas para Anne e por isso ela não ouve. McKellen transforma-se num Richard mais subtil e sinistro do que o de Shakespeare. Kristin Scott Thomas não contrai a vulnerabilidade de Claire Bloom. McKellen ludibria o aparente estado consciente de Lady Anne. Richard garante-lhe que “He lives who loves you better than he could,” Anne pergunta “Where is he?” à resposta “Here”, Anne agride-o cuspendo-lhe na cara. Richard recua um pouco mas (depois de limpar a cara com o mesmo lenço com que acenou a Clarence) renasce para se ajoelhar, como um Don Juan aos pés de

Anne, e oferecer-lhe o punhal. Gloucester encosta o punhal à sua garganta, a câmara alterna várias vezes entre a expressão de um e de outro tornando a cena mais intensa e mais convincente. Richard arranca a luva da mão direita com os dentes, tira o seu anel da mesma forma e oferece-o a Anne molhado inculcando uma sensualidade estranha à cena. Um *cut* da expressão de Anne revela uma mulher confusa e ao mesmo tempo aterrorizada. Richard levanta-se, faz continência perante o corpo e sem qualquer manifestação de afecto entre ele e Anne vai embora. A câmara espera-o ao cimo das escadas e segue-o ao longo do corredor. (O trabalho da câmara neste instante assemelha-se ao de Olivier que usava a mesma estratégia para os solilóquios da personagem.) Richard está eufórico com a sua conquista e a cada instante vira-se para trás, para a câmara, e profere o solilóquio da descoberta em voz alta para surpresa dos que estão no corredor do hospital. A música acompanha a mudança do estado de espírito da personagem, em vez do som melancólico do saxofone para sons mais enérgicos que acompanham as gargalhadas triunfantes e maquiavélicas de Richard. O protagonista comporta-se como se estivesse num musical dos anos 30 a comemorar a conquista da sua *girl*. Kristin não revela nenhum indício da sua atracção por Richard como Claire Bloom. A meio das escadas para o exterior Richard pára, volta-se para a câmara enquanto coloca a luva na mão direita e se mostra determinado em tratar da sua imagem. A sua sombra projecta-se nos degraus de mármore branca e contrasta com a luminosidade vinda do exterior. Richard remata a cena trauteando “Shine out, fair sun, till I have bought a glass, / That I may see my shadow as I pass” (I.iii.267-8).

Curiosamente a mudança de visual da personagem ocorre bastante mais tarde no desenvolvimento da acção. O “score or two of tailors” (I.iii.261) da modernidade surge no momento em que Buckingham e Richard lideram a encenação de “recusa” da coroa que acaba por se tornar no momento de glória da personagem. Richard é levado para um camarim, com espelho com luzinhas à volta, onde duas profissionais de beleza tratam da sua caracterização como se Richard fosse uma *star* prestes a entrar no espectáculo. A cena ilustra a relação que Gloucester estabelece connosco e com o seu público dentro do filme através da manipulação da sua imagem. Richard, o actor prestes a entrar no espectáculo ao vivo, ouve os conselhos de Buckingham. O sucesso da encenação de Buckingham e Richard completa-se em dois momentos: no primeiro Richard e Buckingham “discutem” em frente a uma pequena assembleia; no segundo: os cidadãos apoiam-no “Long Live King Richard”. O sucesso da encenação depende dos dois momentos uma vez que nenhum

deles isoladamente transmite a força do acontecimento no filme. A tentativa de Buckingham em persuadir Richard não surte o mesmo efeito que no filme de Olivier porque acontece em pequena escala, perante um pequeno grupo que representa os cidadãos de Londres, e não sublinha que Richard foi aceite por todos.

Consequentemente, o segundo momento em que Buckingham anuncia Richard aos microfones e este sobe ao pódio para júbilo da multidão que o aclama exaltadamente. Se por um lado, esta imagem prova que King Richard foi aceite por todos (e não apenas por uma pequena facção) por outro, também mostra o distanciamento da multidão, que está em baixo diminuída como acontece no filme de Olivier em que Richard está situado num nível superior e os cidadãos num inferior. No entanto, Olivier constrói essa distância desde o início da encenação de Buckingham e Gloucester. Loncraine, na primeira parte da cena, posiciona Richard entre os representantes do povo numa espécie de pequena reunião privada entre pares em que as atenções estão voltadas para Richard que ocupa o centro enquanto simula ser um deles. A cumplicidade do público com a personagem mantém-se. A câmara segue-o e num encontro entre os dois, Gloucester segreda “I am not made of stone.” A intimidade que este primeiro encontro com o público estabelece é quebrada no segundo momento em que assistimos à multidão em êxtase. Loncraine distancia Richard da multidão não só pela posição de superioridade que adopta, mas também pelo olhar paralisado da personagem que se transforma num estranho provocando assim uma cesura na relação entre o público e Richard semelhante à que Olivier provoca pela veneração que o novo Rei exige do seu “other self”. O realizador começa por mostrar um *medium long shot* da personagem, de seguida a câmara distancia-se de Richard num *long shot* e depois corta para a multidão adoptando a perspectiva do protagonista tornando-a distante e sem significado com os braços erguido e vozes em uníssono. A imagem seguinte de Richard processa-se em *close-up* mas estranhamente a separação de Richard e do público é mais significativa. O seu olhar frio atesta a diferença entre a atitude de cumplicidade entre Richard e o público de há pouco e a indiferença distante de agora. Olivier distancia Richard do público através de *long shots*, tornando essa distância física e visível, ao passo que Loncraine suscita o mesmo efeito de distanciamento pelo processo inverso, pela sensação que a aproximação da câmara provoca de que a nossa familiaridade com a personagem cessou.

Ao longo do filme, McKellen alterna a sua atenção entre dois públicos, a *cinema audience* e o seu público-alvo que se confunde com as suas vítimas. McKellen desenvolve duas relações distintas com os seus públicos. Assim, a linguagem formal com que inicia o discurso perante a plateia vitoriosa muda de tom no ambiente intimista da casa de banho e quando dirigido à câmara. Curiosamente é nesse local que nos apercebemos de que a personagem alimenta uma terceira relação completamente narcisista. McKellen dirige-se à sua imagem reflectida e auto-elogia-se. Esta relação da personagem é promovida por aspectos a nós vedados enquanto público de um meio visual. A relação que Richard promove consigo próprio ultrapassa o sentido da visão, o único a que a assistência tem acesso, e inclui o tacto, o cheiro... Desde a cena da casa de banho que fica assente que “Richard loves Richard” (V.iii.184). Os momentos de idolatração da sua imagem e de auto-admiração das suas capacidades sucedem-se no filme. King Richard III tem por cima da sua secretária um auto-retrato que observa contemplativamente.<sup>15</sup> A pintura mostra a sua imagem idealizada sem as deformidades do lado esquerdo.



Imagem 9 – A relação narcisista de Richard III (Ian McKellen)

Por outro lado, o facto de a relação de Richard com o público ser constantemente marcada por pormenores sórdidos sublinha a ideia de que McKellen não mantém connosco a relação da personagem de Shakespeare. O filme quebra a nossa empatia por Richard no primeiro instante em que a personagem surge. A máscara esconde-lhe o rosto e profetiza a dissimulação da personagem na sua relação connosco e com os outros. A apresentação da personagem processa-se por meio de actos terríveis incomparavelmente mais marcantes do que a deformidade física. Os apartes de McKellen para a câmara são ocasionais e não ocorrem no tom confessional que o texto deixa transparecer. A personagem não solicita a nossa cumplicidade mas sim a nossa admiração. Num filme repleto de acção, Richard não tem tempo para exames de consciência a não ser

<sup>15</sup> “For the RNT, Bob Crowley designed a massive backcloth similarly celebrating Richard’s heroism. From a quick polaroid, I was painted naked, the left arm wholly restored and held aloft, in the manner of the Third Reich’s monumental symbols of manhood. Richard Eyre believed that the penis (although a copy of my own) was ill-proportioned and had it slightly painted over. For the USA, the portrait was again exhibited but modestly clad in a full suit of armour” (McKellen 1996: 182).

quando acorda do seu pesadelo e revela em *close-up* o sofrimento psicológico da personagem. A iluminação torna-se pálida e esverdeada para criar um efeito fantasmagórico no local. A imagem da expressão facial de Richard que está suado e irrequieto é acompanhada pelas vozes das personagens que ao longo da acção o amaldiçoaram ou de alguma forma o agrediram verbalmente. A voz da Duchess of York e de Queen Elizabeth sobressaem no emaranhado de falas que suscita um ataque de consciência em King Richard. Ao acordar, a personagem está enfraquecida e diminuída. Loncraine prescindiu da manifestação física que exterioriza a culpa de Richard, os fantasmas, mas sublinhou o sofrimento psicológico de Richard.<sup>16</sup>

Não obstante a ferocidade incutida na caracterização da personagem, constata-se que Richard sofre fisicamente com as atrocidades da natureza. Após a execução de Clarence, Richard é massajado no ombro esquerdo e é visível que o gesto é sentido por Richard como um bálsamo. Na estação de comboio “Victoria Station” à chegada do Príncipe herdeiro, o pequeno York salta para as costas deformadas de Richard que cai em visível agonia e sofrimento. À aproximação de ajuda Richard responde com uma expressão temível, rosnando como se fosse um cão raivoso, esta cena parece concebida em honra de Olivier e da sua interpretação do momento.

A caracterização de McKellen foi concebida pelo *make-up artist* Daniel Parker e teve por fundamento a descrição da deformidade física de Richard descrita no verso “Deform’d, unfinish’d, ... half made up.” Todo o lado esquerdo de McKellen está deformado. Richard coxeia da perna esquerda, mantém a mão esquerda no bolso, o seu braço está inutilizado e longe da vista excepto na encenação contra Hastings em que Richard acusa a Rainha das suas deficiências físicas. Em alguns *close-ups* da personagem é também observável que o lado esquerdo da face está congenitamente viciado. McKellen descreve alguns pormenores que constroem a sua complexa caracterização,

Daniel Parker mounted three gelatinous, sagging shapes which were glued under my left eye and left jaw to exaggerate my bags and jowl, with the third appearing to pull down my upper lip – again on the left side. This was soon replaced by a sturdier moulding of latex that would not melt as hot liquids and food passed it by at lunch breaks. The mouth was further distorted by a lower-set of stained teeth. The left eye carried a hand-painted contact lens, reducing the size of my pupil but as this registered when the camera was close, I was spared its discomfort

---

<sup>16</sup> No argumento do filme a concepção do sonho era diferente. McKellen revia os crimes segundo a perspectiva das vítimas: “Hastings sees the hangman’s noose placed over his head... The screen is covered by the red silk, as Prince James is smothered...”(McKellen 1996: 275).

most of the time... Each day shooting began in Daniel's private make-up van two and a half hours before I was needed on set to film. (McKellen 1996: 30)

Resultante da inutilidade do seu lado esquerdo, Richard desenvolve outras aptidões físicas. O uso da mão direita e dos dentes, que substituem em muitas tarefas a função da mão esquerda, atribuem à personagem destreza e ferocidade. Apenas com uma mão Richard manuseia vários objectos, segura a chávena e o pires enquanto bebe o café que a esposa do assassino NCO lhe serve. O uso dos dentes para tirar a luva da mão direita, para tirar o anel do dedo, para abrir embrulhos vai de encontro à caracterização que Shakespeare fez da personagem, “he is born with teeth!” (3*Henry VI* V.vi.75), e serve para acentuar a sua agressividade “Look when he fawns he bites, and when he bites / His venom tooth will rankle to the death,” (I.iii.290-91). Na “Victoria Station” Richard quase morde quem o tenta ajudar a levantar-se e pouco depois no sonho surreal de Stanley, tem os dentes temíveis de um javali.

Uma outra vertente da agressividade da personagem manifesta-se na violência psicológica a que devota Anne, numa relação condenada ao silêncio. No momento em que Richard contempla os óculos do irmão Anne surge à entrada da porta em camisa de noite, perante aquela visão Richard levanta-se e dirige-se a ela para apagar a luz, desprezando-a



Imagem 10 – A relação frustrada de Anne e Richard

completamente. Instantes mais tarde no filme, a limusina ruma ao retiro de verão da família real, um *cut* do casal no banco de trás mostra que Anne toma tranquilizantes e Richard um Abdulla. O processo de ascensão de Richard coincide com o declínio de Anne. A caminho da coroação real do marido, Anne sobe a saia e procura um espaço na perna toda negra para se injectar. Anne não é a consorte de Richard mas sim uma espectadora do acontecimento. A fixação da imagem na sua cara faz a transição para a procissão de clérigos daí a câmara corta para uma imagem da cara da Lady Anne pálida e ausente com o olhar hipnotizado, para depois retomar a cerimónia da coroação a preto-e-branco.<sup>17</sup> Por momentos, este efeito pode induzir a que se pense que estamos a assistir ao evento através da perspectiva alucinada de Queen Anne, mas o som do Hino da Alegria surge agora rouco e então percebe-se que King Richard está a assistir à projecção do evento em filme na sua sala de cinema privada.

<sup>17</sup> Donaldson (2002: 250) descreve a técnica do realizador “Loncraine foregrounds not the apparatus itself... but rather the emulsion and the format (black-and-white or color, 35mm still, 16mm home movie, 35mm color cinema).”

Anne está num processo de mumificação irreversível com um cigarro ao canto da boca. O auge do sucesso de Richard coincide com o clímax do declínio de Anne. Não tarda muito para que um *close-up* exhiba a sua cabeça em cima de uma almofada com os olhos abertos como se estivesse sob o efeito de heroína. Uma pequena aranha negra passa por cima do seu cabelo, testa e pelo olho que não pestaneja, Anne está morta. A presença da aranha associa de imediato Richard, o “bottled spider”,<sup>18</sup> à cena mesmo estando ele ausente e imputa-lhe a culpa da morte de Anne independentemente de ela ter morrido de *overdose* ou de ter recebido a visita do sádico Tyrell.

Apesar de Richard aniquilar Anne, o filme de Loncraine reconhece o poder das mulheres que Olivier nega, reflexo de mudanças culturais ao longo de quatro décadas. Mesmo sem a presença de Queen Margaret, Richard é injuriado pela mãe, como já se analisou, e por Queen Elizabeth. As vozes das duas mulheres são a oposição moral às práticas niilistas de Richard. McKellen e Loncraine reinventam a cena de sedução da jovem Elizabeth que Olivier omite. Queen Elizabeth tem oportunidade de provar que aprendeu a lição com a Duchess of York e afronta Richard no local da batalha. Na despedida da Duchess of York e de Queen Elizabeth, a matriarca usa versos de Queen Margaret para ensinar a nora a usar as palavras contra o inimigo, “Think that thy babes were sweeter than they were,” (IV.iv.120). Apesar da ausência de Margaret o filme usufrui de parte da força da personagem na representação de Maggie Smith. No entanto, a união entre as duas mulheres contra um inimigo comum não tem a significância de que reveste na peça porque aí a fusão acontecia entre membros das famílias de York e Lancaster. No cenário bélico em que Queen Elizabeth vai ao encontro do destruidor da sua felicidade, a presença da jovem Elizabeth reveste-se de extrema importância uma vez que Richard planeia eliminar o inimigo, Richmond, e reforçar a segurança da sua situação política casando com a única herdeira de King Edward IV. Queen Elizabeth afronta-o publicamente “Tell me, you villain slave, where are my children?”, os guardas detêm a mãe e a filha que ao sinal de Richard são levadas como se fossem suas prisioneiras para o interior da sua carruagem. No local do comando das operações, Tyrell e Catesby entre outros oficiais de uniforme negro mostram-se ocupados e Richard está de costas para Elizabeth enquanto delineia uma estratégia no papel o que insinua que a sua conversa com

---

<sup>18</sup> Cenas mais tarde, a Duchess of York insulta Richard de “You toad,” ecoando o verso de Queen Margaret “this poisonous hunch-backed toad” (I.iii).



ela faz parte da estratégia para manter o poder. Depois de trocarem as primeiras falas, Richard indica aos seus homens que os deixem a sós. Richard alude à mesma técnica que usou na cena de sedução de Anne a do amor verdadeiro “Say that I did all this for love of her?” O discurso encurtado de Richard faz com que a personagem perca argumentos e o poder de persuasão. A adição textual de McKellen/Loncraine “I know that Richmond aims to wed Elizabeth. / In her consists my happiness – and yours,” comprova que é na união com Elizabeth que reside a protecção da “land” e a segurança de Queen Elizabeth. Ironicamente, ela segue o conselho de Richard mas une-se a Richmond. Ainda que Queen Elizabeth pareça hesitar ou baixar a sua guarda em alguns instantes, “Shall I be tempted by the Devil?” o modo como McKellen omitiu alguns versos parece indicar que foi Richard que lhe deu ideia do casamento. A alusão de Richard ao contacto físico com a jovem Elizabeth, que inocentemente vimos transitar pelo filme, “But in your daughter’s womb, I bury them, / Where, in that nest of spicery, they shall breed,” causa uma repulsa que vemos manifestar-se fisicamente no momento em que Richard lhe entrega o beijo na boca para a filha “Bear her my true love’s kiss.” Apesar de Queen Elizabeth parecer vencida (“Write to me very shortly”) a personagem manipulada nesta cena foi definitivamente Richard que iludido olha directamente para a câmara e critica a Rainha “Relenting fool, and shallow, changing woman!”<sup>19</sup>

O casamento de Richmond e Elizabeth acontece antes da batalha mas desde o “Victory Ball” que o filme associou as personagens. A jovem Elizabeth aceita dançar com Richmond significativamente com o consentimento da mãe. Ao adicionar o casamento das duas personagens, celebrado pelo Arcebispo na presença da Rainha e de Stanley apesar do pequeno George Stanley estar refém de Richard, o filme não só inclui uma cena digna de *Romeo and Juliet* com um toque de Zeffirelli como também clarifica historicamente a acção da sucessão da coroa. Na cerimónia do casamento, Richmond roga a Deus pela sua vitória agora que a sua pretensão se legitimou. Na peça, é Stanley quem envia a mensagem a Richmond de que “the Queen hath heartily consented / He should espouse Elizabeth her

---

<sup>19</sup> A tendência obscena de Richard para fazer comentários obscenos de cariz sexual resume-se praticamente a este momento do filme e a um outro sobre a Rainha. Olivier traduz esta faceta da personagem pela presença e alusão constante a Mistress Shore. McKellen e Loncraine omitem quaisquer referências à amante do Rei e de Hastings, este último tem uma esposa legítima de quem vemos despedir-se quando sai para a reunião fatal a meio da noite. McKellen (1996: 96) comenta que “A drama critic of the RNT production, chiding my Richard for not being sexy enough... Each night onstage, I remembered his comment but did nothing about it.” Apesar de no filme, McKellen conceder à personagem um cariz mais atractivo, Richard não capitaliza a sua sexualidade com figuras femininas como fica explícito pelo desprezo a que relega Anne.

daughter,” (V.v.6-7) antes da batalha. Tanto em Shakespeare como no filme de Loncraine/McKellen, Richard é incapaz de repetir o sucesso da cena de sedução de Lady Anne. O filme torna mais explícito o contributo da Rainha para o desfecho da acção e justifica a presença da jovem Elizabeth que no leito nupcial tem finalmente direito a um verso “How have you slept, my Lord?” a resposta do marido alude ao sonho que o filme omite “The sweetest sleep, the fairest-boding dreams” que faz com que Richmond parta para a batalha revigorado e indiferente a Elizabeth.

Entre a cena de sedução frustrada, que acentua o declínio de Richard, e o casamento de Richmond e Elizabeth, o filme inclui dois momentos reveladores sobre o declínio da personagem. Stanley aproxima-se do vagão de Richard no preciso instante em que Elizabeth e a filha se afastam abraçadas. Stanley informa da aproximação de Richmond ao que Richard não reage com a violência esperada. O Rei afirma a Stanley que prevê a sua traição mas este garante “I never was, nor never will be false,” enquanto se despede julgando que convenceu King Richard III, este toca-lhe no ombro e orienta a sua atenção para a entrada do vagão onde o pequeno George Stanley está feito prisioneiro do assustador Tyrell que o impede de ir ter com o pai.<sup>20</sup> Stanley retira-se enquanto Richard se dirige ao seu vagão e é interrompido por um subalterno “Your Majesty. The Duke of Buckingham is –” Richard que há pouco tinha conseguido conter a sua ira, descontrola-se e agride o mensageiro “Till you bring better news” para espanto de todos. Ratcliffe apanha do chão a mensagem e lê “The Duke of Buckingham is taken prisoner!” Richard reage acariciando a face do mensageiro agredido enquanto lhe sussurra “I cry your mercy.” Richard quase beija o mensageiro que permanece imóvel. A lascívia da personagem que nunca se revela com qualquer mulher aflora no seu relacionamento com figuras masculinas. O desenvolvimento da personagem de Tyrell no filme permite caracterizá-lo de “other self” de Richard ou “Richard’s left arm”. A sua relação começa a esboçar-se antes da execução de Clarence no seu encontro junto da mascote York, o javali. Tyrell está a alimentar o animal enquanto Richard testa a sua disponibilidade, o filme torna explícito que o seu entendimento é perfeito no momento em que Tyrell entrega uma maçã a Richard que este atira violentamente ao javali que grunhe. Antes do crime dos príncipes assegura-

---

<sup>20</sup> McKellen refere que sua intenção e de Loncraine era a de que a última vítima fosse a mais vulnerável “we were unable to find a boy or youth with Down’s Syndrome whose guardians would allow him to be filmed.” A personagem é interpretada por Ryan Gilmore, “a veteran from commercials”, que brinca com um avião já que o pai é da Royal Air Force, (McKellen 1996:152).

lhe que “I will love you for it” e após a sua concretização, Richard convida Tyrell explicitamente “Come to me, Tyrell... soon... at after-supper, / When you shall tell the story of their death. / Meanwhile, but think how I may do you good: / And be inheritor of your desire” (McKellen 1996: 231).

A satisfação de Richard resulta da partilha com Tyrell mas sobretudo dos relatos e imagens da morte que este lhe proporciona assim como da relação narcisista que mantém com a sua imagem. Neste contexto, facilmente se percebe que Richard satisfaz o seu desejo pela violência que Tyrell pratica e por isso se identifica com a personagem. O executor entende nas palavras do mandante a última execução “Tyrell, give order «Buck-ing-ham» be brought.” Buckingham por seu turno recusou-se a perceber “Buckingham, you never used to be so dull.” Loncraine/McKellen relegam Buckingham para segundo plano no momento em que Richard na reunião sobre a coroação de príncipe herdeiro chega acompanhado de Tyrell, pela primeira vez com uniforme negro, e o Lord Protector improvisa sem o seu consentimento e Buckingham segue-o hesitante à saída. Todos se retiram excepto Tyrell e Hastings. No entanto, o contributo de Buckingham na ascensão de Richard torna-se evidente na aclamação pública embora o filme não sublinhe a sua parceria como Olivier o faz. No seu filme vemos as duas sombras caminharem juntas. Na sala de cinema privada de Richard, vemos Buckingham retirar-se hesitante aos planos. Tyrell preenche o seu lugar, acendendo o cigarro do Rei. Com Tyrell ao seu lado, Richard faz um ponto da situação e oferece chocolates ao seu leal criado (as relações de Richard com as outras personagens constroem-se neste tipo de pormenores visuais). Buckingham interrompe o *replay* da coroação surgindo à frente de Richard para lhe cobrar a sua promessa. As imagens a preto-e-branco são projectadas na personagem. Richard ignora-a e dirige-se à varanda. Buckingham segue-o, insiste e Richard despreza-o embora mantenha com ele a conversa *nonsense* sobre as horas sem lhe dirigir o olhar, só no momento em que se conduz novamente ao interior é que lhe diz secamente “I’m not in the giving vein today.” A cena desenrola-se de noite numa varanda, com um relógio de fundo, a escuridão da noite atribui às sombras das personagens estaturas distorcidas, Richard está visivelmente diminuído. No interior, Anne confia a Buckingham que Richard não tardará a livrar-se dela. A conversa de Richard e Tyrell sustenta diferentes *cuts* do assassinato dos príncipes com o assassino em *close-up* e Richard em *long shot*. A diferença entre Buckingham e Tyrell é que o primeiro estabelece um limite moral e recusa-se a

participar no homicídio de duas crianças ao passo que o segundo, por mais que Richard o ponha à prova, anui sempre quanto à execução dos crimes. O seu único momento de fraqueza custa-lhe a vida na batalha. No momento em que estão cercados pelo inimigo e com o jipe imobilizado, Tyrell sugere a Richard “Escape, Your Majesty!” ao que o Gloucester responde “Escape? Slave!” e mata-o a sangue frio. O filme traduz a propensão de Richard para a violência por manifestações reais da agressividade, pelo terror psicológico que inflige nas outras personagens, pelo encontro perfeito com o seu “other self” – o psicopata Tyrell, e pelo prazer macabro que Richard tem em (re)ver a morte das suas vítimas.

Loncraine associa a morte à estagnação da fotografia, a imagens quase sem movimento difíceis de distinguir de um *still frame*. Donaldson constata que as imagens



Imagem 11 – A  
“monochrome palette” da  
morte

relacionadas com a morte “always tend to monochrome palette” (Donaldson 2002: 250). Os tons pálidos da morgue<sup>21</sup> onde Anne encontra o corpo do marido ou a prisão onde Clarence é assassinado comprovam-no. Loncraine e McKellen reduzem o discurso de Clarence significativamente. No entanto, a interpretação da personagem associada a recursos visuais compensam de alguma forma o corte de texto. Clarence dirige-se ao exterior enquanto a câmara fica do lado de dentro das grades o que faz com que a personagem, de costas para a

câmara, se distancie gradualmente ao longo de um corredor soturno e sombreado onde quase não se distinguem cores. Ao afastar-se Clarence fica diminuído, distante da câmara e de nós. No exterior, Clarence contrasta soturno com a imensidão do espaço que o rodeia e é absorvido e aniquilado na fealdade do cenário. A expressão facial de Nigel Hawthorne incute poder às palavras que enuncia no entanto, a chuva distrai desse efeito. Não há qualquer referência à culpabilidade de Clarence. Para a sua execução, Loncraine concebe uma espécie de câmara de gás com a canalização exposta. Clarence é assassinado na

---

<sup>21</sup> Talvez devido ao facto de o realizador construir em tons monocromáticos e soturnos os cenários associados com a morte é que um detalhe cómico previsto no argumento para a morgue não foi filmado, “On the long mortuary wall at the back, there were dummy refrigerator doors, labelled with the surnames of Shakespeare’s contemporary rivals – Dekker, Greene, Jonson, Kyd, Marlowe, Marston and Massinger.” Por outro lado, também seria pouco provável que a *international popular audience* identificasse as personalidades ou se o fizesse poderia arruinar o ambiente lúgubre que a cena requer (McKellen 1996: 70).

banheira enquanto lê o jornal (na adaptação teatral lia a bíblia o que salienta o facto de o filme pretender afastar o plano religioso da acção).

Loncraine estabelece o contraste entre os cenários da morte e os outros por meio de *cross-cutting* e usa esta técnica de modo muito semelhante ao de F. Coppola em *The Godfather*. O filme corta do ambiente faustoso e colorido da mesa do palácio para a soturna prisão de Clarence. Richard janta e acusa Queen Elizabeth da prisão de Clarence enquanto o outro *cut* revela o seu assassinato a seu mando. Daqui se conclui que para além de o realizador acentuar o contraste visual entre os dois mundos, as imagens acentuam traços de carácter de Richard, neste caso concreto a sua dissimulação. Um *cut* de King Edward IV com falta de oxigénio corta para Richard (de roupão no *backstage*) a fumar e prestes a queimar o perdão de Clarence.<sup>22</sup>

Um outro traço da realização de Loncraine está relacionado com o facto de as vítimas surgirem em *close-up* e sem contexto. Nessas imagens paralisadas pela morte, o público tem de decifrar sinais minuciosos de vida ou de morte como acontece na *close-up* de Anne com a aranha e no instante da morte de King Edward que se percebe pela respiração suspensa. A obsessão de Richard pela morte das suas vítimas permite que alguns momentos cujo impacto visual é rápido como a execução de Clarence e Hastings, regressem ao filme através de fotografias<sup>23</sup> ou de objectos com que Richard se inebria. Richard assemelha-se ao tirano de *The Great Dictator* (1940) de Charlie Chaplin na sua obsessão pela morte. Richard assiste à execução de Buckingham que acontece num camião militar durante a noite. Tyrell tortura-o, Buckingham ainda balbuceia “Made I him king for this?” enquanto Tyrell põe termo à sua vida, Richard está no banco do passageiro a assistir de camarote.

---

<sup>22</sup> Ratcliffe serve-lhe o café mas não assiste à destruição do perdão de Clarence. À semelhança do que acontece quando Richard recebe o embrulho com os óculos de Clarence e na encenação com os cidadãos a que Ratcliffe não assiste ficando no camarim com as profissionais de beleza, o que permite à personagem nunca se inteirar da maldade de Richard. Quando Richard acorda do seu pesadelo, na madrugada da batalha é Ratcliffe quem lhe acode.

<sup>23</sup> Richard observa as fotografias da execução de Hastings enquanto fuma um cigarro ao som *swing* da música ao passo que “In the 1990 stage version, however, Hastings’s head had been brought to Richard in a bucket. He reached delicately into the bucket, apparently to close Hastings’s eyes. It was macabre, but funny” (Coursen 2000: 104).

### 4.3 *Richard III*: Loncraine celebra Hollywood

*Richard III* de Loncraine rende-se às convenções cinematográficas de Hollywood mas de uma forma pouco pacífica e aí reside a diferença entre esta adaptação cinematográfica de Shakespeare e outras que também pretendem alcançar um público de cinema internacional como por exemplo *Othello* (1995) de Oliver Parker. O modo como *Richard III* explora essas convenções cinemáticas permite que o filme se transforme a cada cena numa celebração do próprio cinema. O filme reconta a história de Richard no contexto fascista dos anos 30, conferindo à narrativa um registo mais espirituoso e *popular* do que acontecia na produção teatral de Eyre. O realizador capitaliza o poder do cinema enquanto meio narrativo e de entretenimento *popular* servindo-se das suas potencialidades essencialmente visuais para recontar a história. Aos versos de Shakespeare é atribuída a função de reforçar ou complicar o significado das imagens que precedem as palavras. O filme não oferece uma leitura sofisticada de Shakespeare mas da sua totalidade sobressai o tratamento inventivo com que Loncraine individualiza as personagens e trata cada cena e cada imagem que se distingue pela relação indiscreta que estabelece com Shakespeare. O domínio do visual aliado ao contexto dos anos 30 permite que personagens, sem visibilidade na peça e quase relegadas ao silêncio na maioria das adaptações, sejam caracterizadas mais detalhadamente. Os assistentes de Richard são individualizados: Catesby é um civil calculista, Tyrell um jovem sádico e sem escrúpulos e Ratcliffe um leal servidor que não abarca a complexidade de Richard e segue-o fielmente até ao fim.

A sequência do início do filme exemplifica a técnica visual que Loncraine explora em termos narrativos. Decorrem mais de oito minutos de *Richard III* antes que qualquer verso de Shakespeare irrompa no filme. No momento do discurso de Richard “Now is the winter of our discontent”, o realizador já contextualizou historicamente o filme e apresentou a acção e as personagens principais assim como a teia difusa de relações. O início de *Richard III* é compacto, económico em termos narrativos e actua a vários níveis. A primeira cena, antes dos créditos/legendas iniciais e depois da legenda “two powerful families are battling for control of the country” a vermelho num fundo preto, mostra o quartel-general de Lancaster com Henry VI e Prince Edward em tempo de guerra civil. A decoração do compartimento é confortável e tradicional. As cortinas para o exterior estão fechadas, é possível ver um mapa de operações. O instante que inclui a despedida entre

Henry e o seu herdeiro revela um homem envelhecido enquanto que Edward é alvo de uma representação moderna ainda que lacónica do espírito inglês com uma pose e uniforme impecáveis. Henry reza nos seus aposentos. Edward janta em cima da secretária, onde também estão um copo de vinho e uma fotografia da sua requintada esposa, o cão de família faz-lhe companhia junto da lareira acesa, enquanto janta analisa documentos. Todos os sons indicam uma actividade pacífica só o barulho sistemático no *hall* do código MORSE indica tempo de guerra e remete-nos para o primeiro *shot* do filme concebido num *close-up* de um telégrafo que mecanicamente expelle as letras RICHARD GLOUCESTER IS AT HAND. HE HOLDS HIS COURSE TOWARD TEWKESBURY. O cão é o primeiro a dar sinal. De repente tudo começa a tremer, Edward levanta a cabeça, o cão começa a ladrar,<sup>24</sup> um tanque atravessa uma das paredes e Edward é executado por um homem irreconhecível por ter uma máscara de gás. O mesmo homem desajeitado executa Henry VI, retira a máscara e a cada tiro surge no ecrã uma letra vermelha, até que o título fica completo “Richard III”. A guerra civil acaba, a acção de *Richard III* começa.

O filme ruma a uma sequência pós-guerra ao som de música. Legendas a vermelho apresentam as personagens também telegraficamente. No palácio desenrola-se uma cena doméstica entre Prince James, a ama e a mãe, Queen Elizabeth que se prepara para o baile. Os três irmãos York são apresentados individualmente. King Edward toma a medicação e atreve-se a tocar na perna da empregada, na ausência de Mistress Shore a cena cumpre a função de caracterizar Edward rendido a “lascivious pleasures”. O filme corta para um carro de luxo que circula pelas ruas da capital, passa por Westminster Bridge, sem que ninguém lhe preste atenção. Richard no banco de trás olha em frente sem qualquer expressão e com a mão direita selecciona um cigarro que acende. O último dos York, Clarence, está no seu estúdio de revelação de fotografia, no palácio, com um avental. O *cut* seguinte é para uma cena de exterior, a chegada de um visitante da América, Earl Rivers.



*Imagem 12 – Loncraine apresenta a família York*

No palácio, a família real está pronta para a fotografia no cimo das escadas, Clarence, o fotógrafo programa a sua máquina e corre para se juntar aos outros. A máquina dispara, a imagem

---

<sup>24</sup> Instantes mais tarde, Richard confessa “dogs bark at me as I halt them,” I.i.

torna-se desbotada, é o fim das apresentações.<sup>25</sup> A cena seguinte é composta pelo “Victory Ball”, ouve-se uma versão jazz de “Come Live With Me and Be My Love” apropriada para o *pastiche* do fim dos anos 30, com letra de Marlowe mas frequentemente atribuída a Shakespeare. A cena do baile que na sua luxúria revela algo de decadente insinuado pela tosse de King Edward, apresenta subtilmente as relações entre as personagens e a sua relação com o enredo. King Edward dança com a sua jovem e esbelta esposa o que serve para provar a sua debilidade física e o facto de Queen Elizabeth não ter apoiantes na corte. Richmond e Princess Elizabeth dançam no baile com a aprovação da rainha. A chegada de Rivers ao baile, e o abraço afectuoso a Queen Elizabeth, sublinha o desagrado que a corte tem pelos Woodvilles. Alguns *takes* pelo salão mostram a inaptidão física e social de Richard que esbarra com Buckingham e tem com a mãe uma relação difícil. O filme sublinha a associação entre Richard e Buckingham desde o início. Clarence fixa os momentos com a sua Leica e sob o olhar atento de Richard. As suas maquinações começam a revelar-se, Clarence é levado por Brakenbury e outros guardas enquanto Richard se dirige ao microfone. O desprezo textual é evidente nesta sequência e estabelece que o filme não irá narrar a história por meio de texto mas sim por códigos visuais interdependentes derivados da iconografia fílmica e histórica.

O primeiro nível de significado que *Richard III* explora é a contextualização do cenário britânico dos anos 30. O período fascista permite uma associação entre Richard e Hitler<sup>26</sup> tornada evidente pelo bigode e penteado. Por outro lado, o seu uniforme e a sua pronúncia permitem que a personagem seja identificada com um oficial da classe alta britânica como Sir Oswald Mosely, o líder do *British Union of Fascists* (Loehlin 1999: 69). A relação que o filme estabelece entre o fascismo e a classe que detém o poder funciona pela evocação de King Edward VIII que pela sua simpatia para com o regime germânico e pela americana divorciada Wallis Simpson gerou um conflito com o seu governo que lhe

---

<sup>25</sup> McKellen informa que “the new royal family was seen on black-and-white newsreel” (McKellen 1996: 48), a falta de cores vivas talvez pudesse funcionar como um indício da decadência da família real mas no que diz respeito à caracterização individual das personagens decerto essa técnica funcionaria menos bem. A ideia foi aplicada ao visionamento narcisista de Richard da sua coroação.

<sup>26</sup> O filme constrói esta alusão explicitamente em vários os momentos, como sejam: os filmes de propaganda, o uso do microfone, os estandartes vermelhos, o prazer em ver imagens das suas vítimas (executadas invariavelmente por Tyrell que no filme surge como um modelo da raça Aariana), Coursen informa que “Hitler had watched the films of the slow strangulation of the Stauffenberg plotters in July 1944.” (104) Alguns pormenores sobre Hitler, como o gosto por chocolates Fortnum, foram descobertos por McKellen quando interpretou a personagem no *drama/documentary*, *Countdown to War* (Granada TV:1989), (McKellen 1996: 214).



custou o trono (Loehlin 1999: 69-70). Estas evocações da história britânica fazem de *Richard III* um enredo político em que um ditador aristocrata governa a nação. O realizador explora visualmente essa ditadura em diversas cenas propagandistas sendo que a mais marcante delas é o momento em que Richard é aclamado rei pelos cidadãos. Na encenação de Buckingham com o Mayor é possível ver cartazes a preto e vermelho em que palavras de Shakespeare ganham a força de *slogans*, “glorious summer” e “time to come”. Os aliados de Richard têm uniformes negros, são “blackshirts”. Quando Richard se dirige ao auditório e sobe à plataforma, onde Buckingham o anuncia, sobressaem os microfones e os enormes estandartes vermelhos. Loncraine num *long shot* mostra Richard que levanta o braço direito para êxtase da multidão que o aclama. A iconografia que envolve o aparato da conquista do poder por Richard era menos específica na produção de *Eyre* e portanto, não tinha o impacto visual e narrativo que adquire no filme. O reforço do filme no contexto fascista retira força à personagem. Coursen argumenta que o paralelo com o fascismo não funciona, por ser explícito demais, “Assuming that Richard’s flexibility and sense of humour are not suppressed, Hitler can be used as characterisation, as subtext, but not as the centrepiece for a fully articulated fascist setting” (Coursen 2000: 106).

O contexto histórico e político que Loncraine recria ganha forma e autenticidade através de pormenores visuais. Vários objectos dos anos 30 legitimam o cenário do filme que através da ficção constrói uma realidade alternativa para essa década. A Duchess of York parte para o “sanctuary” num autêntico De Havilland Dragon Rapide. A exuberância visual de *Richard III* manifesta-se por limusinas Bentley, cigarros Abdulla, armas da marca Sten, jornais, um Rolex alugado no valor de £5,000... McKellen comenta esta opção do realizador e refere outros pormenores,

We drew on elements we liked about the look of the 30s as they really were and used them as keys. The costumes, for example, were very specific to 1936. Shuna Harwood, the costume designer, scoured the vintage clothing stores of London and Paris for 30s originals. We’re using 30s furniture and props and architecture that has survived from the 30s. The style of the picture, however, is heightened reality... Some things which might not be accurate look perfect in context. That’s the great thing about the movies: you can cheat. We didn’t compromise – Richard Loncraine is very uncompromising. (McKellen 1996: 44)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>O actor ironiza a dimensão da aventura e dos detalhes históricos ao referir-se ao primeiro dia de filmagens em Steamtown “200 hundred soldiers from the local barracks, kitted out in black; 20 horses with their grooms; half-a-dozen Alsatians and their handlers; a crew of 50 technicians; Annette Bening; tents, caravans and a catering truck; and a German engine that had been designed to pull Hitler’s train across the Third Reich – and all because three years ago I wanted to go on playing Richard III!” (McKellen 1996: 242)

A cena em que King Richard III assiste à projecção do filme a preto-e-branco da sua coroação é o momento que melhor ilustra a determinação do realizador em não deixar nada ao acaso. Tony Burrough explica o modo como objectos históricos se fundem no contexto de *Richard III*, “The period carriages are French and English. We invented our own armoured carriages, by painting them to give an armour-plated look. It is full of anachronisms. Train spotters and military buffs will be confused; but the important thing is that we created the right atmosphere to tell the story.” (Burrough citado em McKellen 1996: 242). No moderno campo de batalha é possível observar que os carros blindados de Richard têm a inscrição *R [o número] III*. Nesta preocupação em recrear a história tão pormenorizadamente constata-se que outros aspectos foram descurados ou deliberadamente falsificados. Na batalha final, não se compreende a presença de cavalos numa guerra mecanizada – anacronismo deliberado.

Na analogia que o filme estabelece entre a ficção e a história, o contributo dos actores americanos Annette Bening e Robert Downey, Jr como *outsiders* à família real assentam na perfeição. Assim como Wallis Simpson não era bem-vinda à família real, também os Woodvilles têm uma posição pouco tranquila na corte. Independentemente de outros motivos que contribuíram para que os dois fizessem parte do elenco e já referidos na secção anterior, Queen Elizabeth assume, no filme, um protagonismo inédito com direito a intervenções de outras personagens da peça e a sua presença em locais que não lhe estavam destinados; é ela que vai ao encontro de Richard enquanto este prepara a operação militar e vemo-la transitar de saia pela preparação caótica de batalha entre uniformes, carros de guerra e linhas de comboio, cavalos e cães, com a jovem Elizabeth pela mão. Elizabeth confronta Richard e desempenha um papel fulcral para o desfecho da acção.

Loncraine extrapola o nível de significação da analogia histórica através de códigos cinematográficos e citações visuais de outras categorias fílmicas que vingam na *popular culture*. *Richard III* presenteia o público com um encontro extravagante entre o *gangster* americano e o *heritage film* britânico (muito em voga na adaptação de obras literárias de autores como Jane Austen). Loncraine inscreve *Richard III* no *heritage film* inserindo a acção por breves instantes numa paisagem verdejante e ensolarada em que as mulheres protagonizam uma versão requintada de uma merenda campestre, sentadas numa carpete e em cima de uma mesa de chá têm pratas e porcelanas. No pequeno-almoço no terraço à beira-mar, enquanto King Edward se restabelece, a decoração minuciosa de exterior reflecte em miniatura a

ostentação que o interior do palácio encerra. O guarda-roupa sumptuoso em harmonia com a decoração interior lembra um *period drama*. A decoração do interior do escritório militar de Prince Edward estabelece desde o início este paralelo do filme com a categoria mas alerta também para o facto de *Richard III* não ser uma colagem. O filme insere pormenores que marcam o seu posicionamento crítico em relação aos códigos cinemáticos do “heritage film”. *Richard III* não incorpora passivamente esse analogismo. Enquanto Prince Edward janta, nos seus aposentos dentro quartel-general decorados ao pormenor de incluir veludo vermelho, o seu cão mastiga um pedaço de carne. A cena seguinte marca ainda mais o contraste com a harmonia ilusória que a lareira acesa alimentava e reposiciona o filme num cenário violento com a chegada do seu assassino num tanque de forma abrupta. O cenário do filme muda tão abruptamente quanto a transição deste momento e o mesmo se aplica aos adereços, por exemplo, uma cena do interior do palácio corta para o quartel-general de Richard com a mesma rapidez com que o filme passa de Queen Elizabeth com um vestido original dos anos 30 para o uniforme do assustador Tyrell. No “Victory Ball”, Richard contrasta com o *glamour* visual do *period look* ao surgir de uniforme. Estas mudanças súbitas de registo são marcadas pelos sons jazz que acentuam a relação satírica que *Richard III* estabelece com o *heritage film*. Por outro lado, Loncraine explora a participação de alguns actores conotados com o *heritage film* uma vez que em *Richard III* não têm oportunidade de desenvolver a sua caracterização. Actores conhecidos internacionalmente como Nigel Hawthorne ou Edward Hardwicke emprestam à narrativa a conotação que os actores importam das suas personagens noutros filmes. Clarence suscita a mesma empatia que George III embora por motivos diferentes. Kristin Scott Thomas continua no registo da mulher infeliz e invisível de *The English Patient* e *Four Weddings and a Funeral*, uma comédia romântica com um toque de *heritage film* moderno. No entanto e apesar de Kristin Scott Thomas continuar com a expressão angustiante de outros filmes, a personagem de Lady Anne individualiza-se ao longo da acção e tem direito a participar em mais cenas, ainda que silenciosamente, do que na peça.

A relação de *Richard III* com o *gangster film* é paradigmática.<sup>28</sup> Se por um lado o percurso da ascensão e queda do herói foi parcialmente delineado por Shakespeare precisamente com *Richard III* por outro, o *gangster film* recupera esse arquétipo maquiavélico. Deste paradigma resulta a apropriação dos códigos cinemáticos do *gangster*

---

<sup>28</sup> Outras adaptações cinematográficas de Shakespeare seguem o *gangster film*: *The Bad Sleep Well* (*Hamlet* por Kurosawa), *Joe Macbeth* e *Men of Respect* (*Macbeth*).

*film* por parte Loncraine para nos revelar um Richard implacável, enérgico e muito *popular* junto do seu público que estabelece com a personagem uma relação complexa de identificação e distanciamento. A empatia que Richard suscita nos espectadores faz com se deseje o seu sucesso<sup>29</sup> ainda que os seus métodos sejam moralmente puníveis. O maquiavelismo infractor de Richard concretiza o desejo de transgressão do público mas quando o protagonista concretiza as suas ambições, a relação de identificação com a personagem cessa devido à culpabilidade que acarreta para o espectador que torceu para que a ascensão da personagem amoral ao poder acontecesse. Essa relação de empatia para com o “mau da fita” acontece apenas com o público e não com as outras personagens.

No filme, Richard revela-se uma personagem isolada do contexto social como fica vincado desde o “Victory Ball” “I am myself alone” (*3Henry VI*, V.vi.83). A marginalidade a que a personagem é relegada tem reflexos no seu físico.<sup>30</sup> A rejeição que Richard sofre ecoa a sua relação com a mãe que o atraiçooou mesmo antes da nascença, “Why, Love forswore me in my mother’s womb: / And, for I should not deal in her soft laws / ... And am I then a man to be belov’d?” (*3Henry VI*, III.ii.153-4, 163). McKellen salienta este ponto ao comentar a personalidade de Richard, “Whatever justice there is in the Duchess of York’s disaffection towards her youngest son, it is based on her disappointment and disgust at his physique. Perhaps it was from his mother that Richard learnt how to hate so fiercely” (McKellen 1996: 236). O encontro entre os dois, antes da



Imagem 13 - A relação de Richard com a mãe

sua partida para França, é marcado pela violência psicológica que deixa Richard vulnerável e sorumbático. Richard não recupera da sua maldição “To war take with you my most grievous curse!” As suas palavras ecoam no seu sonho antes da batalha e surtem efeito. Daqui decorre que Richard tem dificuldade em lidar com personagens femininas condenando-as ao desprezo como faz a Queen Elizabeth e a Lady Anne. Apesar da aparente adversidade, o herói conquista Lady

Anne para depois se abstrair da sua existência o que a leva à decadência e morte (cf. *Scarface*, *Public Enemy* e *White Heat*). No entanto, Richard tem apoiantes que lhe assistem na sua carreira ambiciosa, Buckingham e Tyrell são os mais prestáveis seguidores. Buckingham é o seu parceiro maquiavélico que depois é traído e assassinado a mando do

<sup>29</sup> McKellen *dixit*. Vide página 123.

<sup>30</sup> Em *Scarface* o protagonista é desfigurado e em *White Heat*, James Cagney tem problemas mentais.

herói. Outro aspecto que associa *Richard III* ao *gangster film* é o facto de no início da acção o herói apoiar a sua família a vencer o inimigo e depois se transformar ele próprio no adversário da sua organização – a House of York (cf. *Scarface* e *White Heat*) pela “Buckingham/Gloucester Inc.” (McKellen 1996: 226)<sup>31</sup> que depois é engolida pela “Richard & Richard” já que a agenda do sócio maioritário é repleta de surpresas egoístas “Richard loves Richard, that is, I and I,” (V.iii.184). A sucessão de crimes que permite o progresso do herói até ao poder e a sua aclamação pública com direito a novo visual (tratado, no filme, por duas profissionais de camarim: “a score or two of tailors” da modernidade) são outros aspectos que permitem o paralelo entre *Richard III* e o *gangster film*. O declínio de Richard depois da concretização do seu sonho assim como os ataques de consciência pelas suas maldades e o crescimento de uma força antagónica, (“Richmond is landed with a mighty power”), que o elimina depois de uma última visão de sucesso corroboram que Loncraine seguiu as convenções da categoria quase literalmente. Embora a peça de Shakespeare se preste a este paralelo, Loncraine aplica-o seguindo o protótipo de Hollywood e não o do dramaturgo. A estrutura da peça, muitas vezes simétrica e retórica, foi sacrificada para dar lugar à edição acelerada do filme acompanhada por música ritmada. A presença no filme de limusinas pretas, armas automáticas, jazz, personagens com estilo e dependentes de nicotina completam o perfil *gangster* da narrativa de maneira que a imagem e a acção se confundem em *Richard III*.

As semelhanças entre *Richard III* e *The Godfather* de Coppola são óbvias. Entre os pontos em comum entre os dois filmes podem citar-se a luta pelo poder em nome da família, a violência praticada no seio da família, o assassinato de um irmão, o desenquadramento de alguns membros da família como Sinatra e os Woodvilles, a relação complicada com a mãe e a misoginia própria dos *gangsters* para quem a figura masculina é o ponto de referência. Além dos aspectos atrás enunciados, sobressai a técnica de edição de imagem e o corte entre festas/refeições e crimes celebrizado pela cena do “Baptismo” em *The Godfather*. É interessante notar que Al Pacino incorpora mais traços de Richard III em *The Godfather* do que em *Looking for Richard*.

Apesar do contexto fascista, a motivação de Richard não é política. A sua ambição está associada a um desejo de querer ultrapassar a rejeição da mãe (cf. *Scarface*), que atrás

---

<sup>31</sup> Referindo-se à relação entre as duas personagens, um académico que participa no filme de Al Pacino afirma “Shakespeare saw Richard Gloucester and Buckingham as gangsters.”

se descreveu. Sempre que a Duchess of York alude as deformidades do filho, McKellen deixa transparecer um terror alarmista. Esta leitura da psicologia de Richard permite inculcar-lhe uma humanidade que orienta o público na compreensão da decadência da personagem. McKellen interpreta Richard de modo a tornar plausível esta teoria da complexidade psicológica de Richard, no entanto e devido à edição rápida do filme não se sente a mesma quebra na acção (até porque seria pouco sustentável para o público) que se verifica no filme de Olivier em que a acção simplesmente estagna.

Nas cenas da batalha de Bosworth, rodadas na enormidade industrial da Battersea Power Station e montadas digitalmente, o filme proporciona uma revisão da acção principal (ascensão e queda) do herói. Richmond persegue Richard que sobe cambaleando até ao topo, ao aperceber-se que não tem saída, desafia Richmond com um sorriso, declara num tom determinado dois versos retirados do seu discurso bélico “Let’s [us] to it pell-mell, / If not to Heaven, then hand-in-hand to hell” (V.iii.313-14) e atira-se para um inferno de chamas e fumo no exacto momento em que Richmond dispara. A queda de Richard acontece em câmara lenta e é acompanhada pela música de Al Jonson “I’m sitting on top of the world”. Este clímax do filme repete o do *gangster White Heat* em que James Cagney provoca uma explosão em que se suicida depois de afirmar (quase vitoriosamente) “Made it, Ma, top of the world!” (Loehlin 1999: 75; Coursen 2000: 103; Rutter 2000: 248).

Loehlin interpreta o final que Loncraine concebeu para o filme deste modo, “This ending works on a number of levels, suggesting the equal pertinence the heroic, self-defining suicide of the greatest of the movie gangsters and the fall into the hell-mouth of the medieval devils who are Richard’s theatrical ancestors” (Loehlin 1999: 76). A complexidade da personagem na peça, ao juntar características da figura do *vice* da *morality play* e o *villain* trágico, é transferida para os tempos modernos para o *gangster* de Hollywood. Richmond dispara gratuitamente enquanto Richard cai nas chamas. O filme termina com uma olhar de cumplicidade com a câmara.<sup>32</sup> Richmond que ao longo do filme foi uma presença indiferente adopta a estratégia de Richard e recupera a sequência inicial do filme. O significado desta cena é inquietante por tornar explícita a flexibilidade entre o Bem e o Mal. Na maioria das adaptações Richmond é indubitavelmente conotado com as forças de Bem. No filme de Olivier, o loiro Richmond mantém-se à distância do assassinio de Richard. McKellen comenta a atitude enigmática de Richmond,

---

<sup>32</sup> Donaldson (2002: 258) refere que “as in those 70s television shows in which the performers acknowledge their performance, step out of the role and, as it were, take their televisual bows for the camera.”

It was RL's [Richard Loncraine] plausible suggestion that Richard should commit suicide – Richmond's bullet is superfluous as its target falls to his certain hellish death in the flames below. As Richmond then usurps Richard's privilege and smiles into the camera, are we charmed and relieved that he is ready to rule? It is unimaginable that King Richmond might copy Richard's unique wickedness. Yet, Richmond's grin is unsettling. (McKellen 1996: 286)  
33

A música de Al Jonson celebrizou-se em *The Jazz Singer* e a sua importação para *Richard III* foi uma resolução de Loncraine de que McKellen esteve afastado,

When RL [Richard Loncraine] invited me to see the first rough-cut of *Richard III* at the studios of Interact in west London, a month after shooting, I relished the double irony of Al Jonson's song which he had overlaid on the final frames of his film. Richmond and Richard, simultaneously feel, in the moment when their fates collide, that they are sitting on top of the world. (McKellen 1996: 286)

McKellen sublinha o encontro simbólico dos destinos das duas personagens mas deixa transparecer que muito provavelmente não captou o paralelo com *White Heat*. A escolha da música, usada no primeiro filme a sincronizar som e imagem, remete para a complexidade do próprio cinema que constrói o significado a diferentes níveis através da associação entre o texto e a imagem. A morte de King Richard III inclui um detalhe tão enigmático neste filme quanto os espasmos rítmicos no de Olivier. Enquanto McKellen cai lentamente para o abismo infernal de chamas mantém um riso hilariante e perturbador porque não se consegue abarcar completamente o seu significado. King Richard mais do que triunfante pela sua libertação parece manipular o público que não consegue perceber a complexidade da personagem que leva consigo o seu segredo. Al Jonson é inconsistente com os sons que têm sido o *leitmotif* do filme. Freedman avança com uma leitura nesse sentido ao afirmar que “The parodic laughter of Richard at the end of the film, and the music of Al Jonson ... suggest that the joke is on us” (Freedman 2000:67). O que prova que a atitude do visionamento de *Richard III* pela *cinema audience* é tão controlável e susceptível de ser manipulada pelo poder do *medium* quanto o foram os cidadãos por Gloucester.

*Richard III* propõe desde o início uma modernização de acção e de personagem pela sua apresentação através de um outro *medium*, o telégrafo. O filme incorpora outros meios

---

<sup>33</sup> A cena final do filme de Loncraine e McKellen requer “some new level of interpretative significance” como argumenta Cartelli referindo-se a outra adaptação fílmica de *Richard III* -- *The Street King* (2002), realizado por James Bedford -- ao vermos “the *good cop* who fills the role of Richmond become the *bad cop* at the film's end” (Cartelli, 2003:196).

de comunicação<sup>34</sup> e alude explicitamente ao próprio cinema, mesmo não mostrando a câmara, Richard e Richmond tornam explícita a sua presença. Ironicamente, Richard o manipulador, desenvolve uma dependência dos *media*. O filme incorpora diversos meios de comunicação dos anos 30 (*posters*, estandartes, telégrafo, gramofone, fotografia, *newsreel*, microfones) e possibilita-lhes diversos usos políticos. O filme permite estabelecer a relação entre as tecnologias do momento histórico que pretende reconstituir e as práticas que alimentaram o crescimento do fascismo e o fetiche dos líderes fascistas pela morte (Donaldson 2002: 249). Richard vê as fotografias da execução de Hastings deliciado ao som do disco que colocou no gramofone. No baile comemorativo da vitória York, a aproximação de Richard do microfone marca um momento de transição no uso dos *media*. Depois de aceitar o trono, Richard profere o seu discurso para vários microfones, mais tarde podemos vê-lo na sua sala de cinema privada observando-se narcisistamente num *replay* do momento a preto-e-branco. A passagem do momento da coroação real (que pela perspectiva de Anne por instantes fica sem cor) para uma réplica antiquada lembra que o cinema não pode esquecer a sua história, daí que seja frequente a evocação de outros *media* como a fotografia, a perda de cor da imagem. O instante em que o público tem noção de que está a assistir a uma réplica primitiva do que se julga ser o momento “real” da coroação sublinha o facto de para além da “realidade” nada ser “real” e estarmos perante representações, como a fotografia de Clarence da família real. Isto porque, a percepção que os espectadores têm do que se passa é limitada pela selecção de imagens que lhe são facultadas à semelhança do que aconteceu aos cidadãos. Assim, a queda alucinada de Richard ultrapassa o nosso entendimento propositadamente. Estes momentos proporcionam a reflexão em torno do papel passivo do espectador, que regista sem questionar como Clarence faz com a sua Leica<sup>35</sup> ou Anne devido ao efeito das drogas. Nos instantes mediáticos, o filme convida a um visionamento dinâmico e a uma posição crítica para que não sejamos manipulados como algumas personagens.

---

<sup>34</sup> Donaldson (2002: 245) designa este fenómeno por *media allegory* também observável em *Henry V* de Olivier e *William Shakespeare's Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann.

<sup>35</sup> McKellen (1996: 68) explica a razão de ser do hobby de Clarence “RL [Richard Loncraine], who collects cameras, decided that Clarence should be an amateur photographer, recording his surroundings without noticing what was going on until it is too late.”



#### 4.4 “A horse! A horse! My kingdom for a horse!”

A relação de Shakespeare com a *popular culture* está também documentada em versos das suas peças que se tornaram clichés da sociedade moderna. Os versos de Prince Hamlet “To be or not to be, that is the question:” (III.i.56) e o de King Richard III “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” (V.iv.7,13) destacam-se entre os que foram expropriados e fazem parte do vocabulário corrente e são uma entrada em qualquer dicionário de língua inglesa que se preze. A *mise-en-scène* de Loncraine reposiciona Richard, e a representação de McKellen, num cenário de guerra do século XX e portanto mecanizado em que a presença de cavalos é absurda. King Richard conduz um jipe que fica preso na lama. Richard grita “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” (V.iv.7,13) talvez com a intenção de que um cavalo puxe o jipe ou o tire dali ou a reflexão de que cavalgando não correria aquele risco. Na adaptação teatral de Eyre, McKellen combatia com uma armadura medieval. Na primeira versão do argumento, McKellen pensou a cena deste modo “Richard limps out of the smoke, a banner in his hand, from helmet to toe in silver armour” enquanto se ouvia “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” ao que se seguia a entrada de Richmond “a 20th-century commando takes aim. His bullet explodes on Richard’s head. Richard collapses in the mud and dies instantly, ingloriously. Richmond’s boot turns Richard over, now in modern black” (McKellen 1996: 282). Esta transformação da personagem medieval em personagem moderna poderia funcionar como uma alusão à contextualização moderna que o filme realiza da peça e certamente legitima o pedido de Richard por um cavalo. Loncraine, no entanto, deve ter-se mostrado relutante quanto a esta versão do fim do filme já que o fumo em que McKellen tinha pensado para o desfecho dos acontecimentos não permite que a assistência acompanhe o progresso da batalha. Num filme como *Richard III* que vive da imagem e da acção o ambiente insinuante e pouco específico que McKellen sugeria não era suficiente. Shakespeare também não se esmerou em pormenores, na didascália da última cena pode ler-se “Alarum. Enter King Richard and Richmond; they fight. Richard is slain, then, retreat being sounded, [exit Richmond; Richard’s body is carried off]” (329). O carácter pouco específico desta indicação cénica tem surtido efeitos interessantes como o analisado no capítulo anterior relativamente ao filme de Olivier. McKellen comenta que “I left it to RL [Richard Loncraine] to invent the progression of the battle in its modern urban setting. His

instructions were hand-drawn on a “story-board”, like a kid’s comic, so we could all understand each detail between Richard’s last line in the play and his last line in the film” (McKellen 1996: 282). Loncraine explorou o desfecho da acção convertendo a batalha numa espécie de epílogo moderno que vive da associação entre o visual e o som desde “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” até ao suicídio de Richard, discutido na secção anterior. Assim, a insistência no verso medieval de Richard talvez possa ser lida num tom nostálgico em que é permitido ao *ex libris* da peça sobreviver e estabelecer a única ligação que a *international audience* está em condições de estabelecer com Shakespeare. Embora considerando as *liberdades* de McKellen/Loncraine perante o texto (modernizam a escrita, trocam palavras, acrescentam frases já para não mencionar as drásticas omissões de versos) fosse de esperar uma versão também moderna do verso de modo a que o seu significado se mantivesse renovado e libertado do *cliché*. Uma possível solução para King Richard III poderia ser “A plane! A plane! My kingdom for a plane!”.



"What the hell do you think  
you're doing to my play?"

*Imagem 14 - William Shakespeare e a popular culture (McKellen 1996)*

## Conclusão

---

As duas adaptações de *Richard III* tratadas nos capítulos imediatamente anteriores documentam diferentes atitudes assim como formas divergentes de interpretar Shakespeare e de mediar o significado da sua peça. Laurence Olivier passou a ser um exemplo de como Shakespeare não deve ser interpretado. No filme *Dead Poets Society*, Olivier é parodiado pelo *mannerism* exagerado da sua representação que lhe confere um pendor teatral tanto a nível da voz e entoação dos versos, como a nível da caracterização ou da movimentação da personagem. A adaptação cinematográfica *Richard III* (1955) assevera o estatuto de Shakespeare como *high art*. Vários aspectos contribuem para a confirmação dessa conotação, como por exemplo, a banda sonora de William Walton. Aliás, esta relação entre *high culture* e Shakespeare está documentada no formato que o filme assume de *British Historical Film* e nas personalidades de vulto da cultura britânica que integram o elenco, onde se distingue o realizador/actor como personalidade incontornável do teatro.

A democratização da *high culture* após a Segunda Guerra Mundial e o contributo da BBC nas décadas de 60 e 70, no sentido de difundir Shakespeare e cultivar o grande público, contribuem para a viragem de Shakespeare em filme e denunciam o facto de o público não se identificar com a *high culture* a que Shakespeare estava restrito. A importância de que o mercado se reveste na década de 80 para o cinema pressagia a revolução cinematográfica de Shakespeare em que impera a vontade do público, explícita na frase “Kenneth Branagh’s if-this-doesn’t-make-them-happy-then-I-don’t-know-what-they-want admission that he couldn’t possibly pack more Hollywood convention into his *Much Ado about Nothing*” (Scott-Douglass 2003: 225).

Esta mudança de atitude em relação a Shakespeare está patente no compromisso que McKellen estabelece com a *international audience* na adaptação de *Richard III* (1995). As quatro décadas que separam as duas adaptações cinematográficas documentam a mudança de Shakespeare da *high culture* para a *popular culture*, isto é, o paternalismo cultural de Olivier cede lugar a popularização e ao encontro de Shakespeare com as massas. Por outro lado, constata-se que Richard Loncraine e Ian McKellen conciliam um filme *pop* altamente estilizado no sentido de cativar a *popular audience* com a *high culture*. Uma vez que, paradoxalmente, o nível cultural do público progride inventivamente pelo visionamento do filme.

A estilização dos dois filmes rege-se por códigos estéticos distintos e deles resulta o contraste entre o teatral e o cinematográfico, ou seja, a especificidade de cada um. O charme visual de Ian McKellen em *Richard III* (1995) e o *mannerism* teatral de Laurence Olivier na interpretação do maquiavélico Gloucester não podem ser comparados segundo uma mesma escala, basta atentar nas imagens abaixo para o confirmar. Cada filme constitui uma adaptação legítima e igualmente válida. A preocupação dos realizadores em encontrar equivalentes visuais para os versos de Shakespeare resolve-se cinematograficamente de diferentes formas. Referindo-se à relação de Shakespeare com Hollywood, Franco Zeffirelli revela a sua ansiedade,

The cinema survives because people in America still go to the movies... in America that huge public, far from allowing the industry to take risks, has led to the relentless search for safe stories which fit a predictable market profile, anything that will make a killing at the box-office over the first weekend. (Zeffirelli citado em Scott-Douglass 2003: 225)

Em *Richard III*, Loncraine exhibe cenas que não são de Shakespeare mas sim do cinema em que Shakespeare pode ser adaptado e popularizado.



Imagem 15 - Ian McKellen como Richard III (1995)



Imagem 16 - Laurence Olivier como Richard III (1955)

A realização de *Looking for Richard* por Al Pacino surge, ao que parece, da sua interpretação frustrada de *Richard III* em Boston e na Broadway. O “docu-drama type thing” é um projecto pessoal em que Pacino fragmenta *Richard III* para das partes resultar a reconstituição de Shakespeare pela linguagem americana. A sombra de Laurence Olivier parece ter intimidado Pacino e fê-lo arredar a hipótese de realizar um adaptação “straight” da peça embora em alguns momentos seja possível identificar evocações apagadas de Olivier, como a cruz na parede da cela de Clarence ou a sequência dos acontecimentos que *Looking for Richard* adopta a partir da cesura entre Richard e Buckingham. Além do motivo artístico, a escolha de Pacino em realizar o filme nestes moldes prende-se, também, com motivos financeiros. Rosenthal informa que “he and his chief collaborator, writer and actor Frederic Kimball, accumulated 80 hours of documentary footage – a three-year labour of love funded out of Pacino’s own pocket, with the star returning to the project in between appearances in films such as *Carlito’s Way*” (Rosenthal 2000: 117.) As mudanças de visual de Pacino são evidentes ao longo do filme mas talvez façam parte da sua auto-promoção e do processo pelo qual Pacino pretende aproximar Shakespeare de Nova Iorque.

O filme inicia com as palavras “king richard” a surgirem no ecrã negro a que se anexam as restantes sílabas que completam o título “looking for richard”. Esta técnica permite reconhecer que o filme versa sobre a procura da personagem e não da peça. Por outro lado, o processo de construção do título declara que o filme abarca dois mundos. A contextualização americana de Richard constrói-se a partir dos primeiros momentos de *Looking for Richard*. Na primeira imagem, o som de sinos acompanha a leitura em *voiceover* de versos de *The Tempest* com pronúncia e declamação indubitavelmente britânicas, na imagem vêem-se árvores despidas e uma igreja em estilo gótico que se dissolve num prédio urbano em tijolo acastanhado com um recreio em baixo, uma criança brinca com uma bola de basquetebol e Al Pacino vagueia vestido de preto com um boné virado com a pala para trás. A imagem regressa à igreja, a uma peça de Shakespeare a ser folheada e de novo a recreio no cenário urbano onde Pacino se apercebe da presença da câmara, nesse instante termina a leitura dos versos de Shakespeare. O contraste entre o espaço bucólico europeu e o espaço urbano norte-americano é mediado pela voz narradora

dos versos shakespearianos e pelas páginas do livro a preto-e-branco que acentuam ainda mais o contraste com as tintas coloridas do *graffiti* numa das paredes do prédio do subúrbio nova-iorquino. O visual de Al Pacino lembra um qualquer adolescente desleixado e nada interessado em lirismos num qualquer filme sobre um liceu norte-americano e denuncia a *youth orientation* de *Looking for Richard*.

O filme ruma a uma cena de interior em que Pacino e associados estão reunidos para iniciar o processo de discussão de *Richard III*. Al Pacino assume o protagonismo desde o primeiro instante com perguntas como “How do I look?” e um passeio com a câmara a segui-lo em que abre a cortina para o palco e afirma “This is my entrance.” O filme corta rapidamente para as ruas de Nova Iorque em que Pacino tenta encontrar Shakespeare. Os passos agitados dos peões permitem apenas respostas telegráficas como “boring”, gestos apressados e fugidios, risos como os das crianças a quem Pacino pergunta “Do you know Shakespeare? We’re peddling him in the streets,” e outras menos politicamente correctas como “It sucks” em *American vernacular* em que nem o estatuto de pessoa é atribuído ao Bardo. Um jovem turista britânico exhibe o seu cartão visa para mostrar que a marca de água tem a imagem do Bardo e corroborar assim o seu ponto de vista que Shakespeare é actualmente uma “great export.” O jovem parece ter lido a obra de Michael Bristol *Big-time Shakespeare* que no primeiro capítulo discorre sobre a associação da imagem de Shakespeare ao consumo,

Although he is probably not as bankable as, say, Clint Eastwood, there is nevertheless a considerable market for a range of cultural goods that carry the Shakespeare trademark. In general the overall level of economic activity in publishing, movies, video production, and commercial theater that exploits the general public’s knowledge of Shakespeare remains very high. In this sense to speak of Shakespeare’s currency is an apt usage, since his image actually appears on VISA cards issued by certain banks in the UK, and a scene from *Romeo and Juliet* is depicted on the back of £20 notes. (Bristol 1996: 5)

Filmes como *Henry V* e *Much Ado about Nothing* de Branagh, *William Shakespeare’s Romeo and Juliet* de Baz Lurhmann, *Shakespeare in Love* de John Madden provam que Shakespeare também pode ser rentável no contexto do cinema internacional. *Looking for Richard* é mais um produto que se associa à *trademark* de Shakespeare para promover uma celebridade de Hollywood e portanto ir de encontro aos gostos da *popular culture*.

O *crosscutting* que o filme promove entre cenas de interior com Pacino e a sua trupe e cenas de exterior é acompanhado pela banda sonora que alterna entre sons quase palacianos e sons da cidade. O ecrã negro anuncia “the question” que ao eclipsar-se a

última sílaba abrevia para “the quest” frisando o outro mundo de *Looking for Richard*. Em *voiceover* ouve-se a declaração de Pacino “It has always been a dream of mine [sic] to communicate how I feel about Shakespeare to other people,” o filme ruma ao encontro da personagem actor/realizador que segura o livro *Cliff’s Notes* de *Richard III*. É curioso notar que *Looking for Richard* se assemelha a uma versão filmada das *Cliff’s Notes*. A nova etapa das entrevistas de rua prova que o verso “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” não é estranho para alguns que no entanto ignoram a sua fonte. Nos ensaios da peça, os intervenientes discutem o enredo de *Richard III* e Pacino confessa a sua limitação intelectual “It’s very confusing. I don’t know why we even bother doing this at all... I’m confused....” O ecrã negro introduz o “Act I”.

Ao adoptar The Cloisters do New York Metropolitan Museum para cenário da representação de alguns fragmentos da *Richard III*, Al Pacino evita o “fake medievalism” de Olivier e reclama a autenticidade do cenário, como o próprio refere “it’s good for us”, paradoxalmente este cenário é igualmente *fake*. As dificuldades do actor/realizador em Shakespeare evidenciam-se na primeira palavra do texto “Now.” Al Pacino suspende de imediato o ensaio da representação para tentar descortinar, com Kimball e os outros, o significados dos versos que introduzem a peça. O *cut* seguinte revela as tentativas frustradas de Al Pacino em estabelecer diálogo com um grupo de adolescentes a quem pergunta insistentemente o que transmitem os versos “Now is the winter of our discontent / made glorious summer by this son of York.” A turma do liceu permanece muda perante Shakespeare, ri-se da exposição ridícula de Pacino a declamar repetidamente os dois versos de Shakespeare e um deles sentado na primeira fila tira uma fotografia à celebridade. Segundos antes a câmara tinha focado uma experiência (de Shakespeare) semelhante à que Kevin Kline descreve no filme “An English teacher brought us to a local production of “King Lear” and after ten minutes of people doing “Shakespearean acting,” I tuned out and started making out with my girlfriend in the back row. We left at intermission.” No entanto, nem a indiferença dos nova-iorquinos entrevistados nem a insensibilidade da juventude, perante o Bardo, demovem Pacino do seu projecto instintivo de procura da personagem. Na sua intenção de reestruturar a experiência de Shakespeare para os nova-iorquinos, Pacino desloca fragmentos de *Richard III* para cenários modernos (como acontece nos ensaios) e apesar de a adaptação de excertos da peça ser “straight” a



discussão das cenas é perpetrada numa linguagem padronizada americana do mesmo modo como as entrevistas de rua incutem ao filme o ritmo e as texturas da vida urbana.

De novo em *The Cloisters*, Pacino retoma o ensaio do primeiro solilóquio e vestido informalmente de actor discute com Kimball o significado do discurso e alguns aspectos da caracterização de Richard. Por breves (muito breves...) instantes, Pacino/actor encarna Richard enquanto se passeia pelos arcos e esquinas em pedra e confessa a sua vilania. No *cut* seguinte, o actor adopta os adereços escuros de Richard. O processo de análise e descoberta da personagem parece ter iniciado. A relação de cumplicidade que Richard Gloucester mantém com o público é explicada em linguagem das ruas de Nova Iorque “Richard keeps saying: «here is the situation:», «wasn't it good or what?»” O momento seguinte do filme arreda em definitivo a ideia de que as explicações redundantes da peça (quase insultuosas para quem tenha lido *Richard III*) são deliberadas e fazem parte da encenação. Os versos “About a prophecy, which says that “G” / Of Edward's heirs the murderer shall be” originam a questão “What does that mean?” a que se segue uma paráfrase tão elucidativa do conteúdo dos versos quanto as palavras de Shakespeare. A proposta apresentada no filme “I suggest that you change it to C,” aniquila a subtilidade de a letra G ser a inicial não só de George como também de Gloucester, quem de facto executa os príncipes. Não obstante as barbaridades cometidas, a confiança é a nota dominante “the actor will find the role.”

O momento seguinte comprova a insegurança que Pacino sente relativamente à contextualização histórica dos acontecimentos e à identificação das personagens, que lhe provoca alguma angústia “It's gonna take four weeks of rehearsal just to figure out which characters we're playing.” O encontro com Richard parece cada vez mais distante embora a personagem pudesse emergir do conflito que resulta das diferentes tentativas e aproximações que o filme pratica já que os excertos da peça revêem os acontecimentos da acção principal de *Richard III*. *Looking for Richard* é um filme sobre um filme em jeito de documentário onde se enquadram excertos episódicos e fragmentados que tentam explicar as obstruções que envolvem a adaptação cinematográfica de Shakespeare. Coursen entende que “The interruptions are what give life to the costumed segments, to the film being produced within the film. The interruptions are the search, implied in the film's title.” (Coursen 2000: 110).

Os sons de uma festa mexicana (Pacino está determinado em levar Shakespeare a diferentes contextos) abafam a pergunta que dificilmente se impõe “As Americans what is that thing that gets between us and Shakespeare?” a resposta descobre que “...we approach it reverently and we shouldn’t.” Pacino tenta deslindar os motivos pelos quais Shakespeare está normalmente vedado aos actores americanos para depois dismantelar o “British way” e assim legitimar a sua aproximação experimental. Neil Taylor explica que,

Al Pacino is complaining that the problem with being an American in Shakespeare is a feeling of inferiority “to the way it has been done by the British”. Pacino goes on to interview Sir John Gielgud, who patronisingly explains that American actors are in disadvantage in comparison with British actors when it comes to playing Shakespeare because they lack a feeling for the Elizabethan period: “Perhaps they don’t go to the picture galleries and read books as much as we do.” (Taylor 2000: 265)

As aparições dos vultos britânicos são propositadamente fugazes e abruptamente cortadas. Pacino reduz Branagh à declaração de que se sentia enfadado com Shakespeare enquanto estudante, por exemplo.

A propósito da insistência neste sentimento de impotência dos americanos perante Shakespeare, Tony Kushner, um dramaturgo americano no simpósio de 1998 “Shakespeare and the American Performance” no New York Public Theater, “provocatively declared that Shakespeare is neither our contemporary nor our countryman, and that if it seems like a stretch for American actors to do Shakespeare, the fact is that it is a stretch” (Kushner citado em Cartelli 2003: 187). Para além da mensagem pós-colonial, Kushner pretende expor a ridículo as tentativas frustradas de reproduzir os métodos britânicos, “doing Shakespeare in a presumptively “accurate” or emulative manner should seem as silly to American actors as dressing up in wigs and tights to sit in the House of Lords” (Kushner citado em Cartelli 2003: 187). Pacino propõe a libertação de Shakespeare da tradição inglesa que o tornou inacessível, isto é, do pedantismo elitista dos académicos e da minúcia técnica do treino dramático dos actores britânicos, agora exemplos de más aproximações perante Shakespeare. Pacino deslegitima os britânicos ao dissociar a essência de Shakespeare da especificidade da sua linguagem, ao argumentar que “the text is just a means for expressing what’s behind the text”, “Irony is really only hypocrisy with style.”

*Looking for Richard* pretende devolver Shakespeare aos nova-iorquinos e libertá-lo dos ventos contrários que sopram ou no sentido da veneração ou no da indiferença. É possível detectar algum desabrimento pós-colonial no tratamento dos aspectos britânicos

(tanto do académico, como do teatral ou do fílmico). Pacino usa ironicamente uma encenação “straight” para os fragmentos da peça mas na linguagem, no ritmo e na atitude o filme não podia ser mais americano. Margo Jefferson considera que é o cinema que possibilita a reconciliação,

Shakespeare must meet America at the movies, and on equal terms. Combative, experimental and mutually seductive, whether in a mass-culture smash or a quirky art house “docudrama” like Al Pacino’s current “Looking for Richard.” ... Shakespeare must adjust to city street and suburban mall English, constantly reinflected by different regions, neighbourhoods, races, ethnicities and classes. (Jefferson citada em Cartelli 2003: 187)

*Looking for Richard* testemunha a adaptação cinematográfica de Shakespeare em que a sua apropriação é uma tentativa de “bring the street to Shakespeare and Shakespeare to the street”<sup>1</sup> (Cartelli 2003: 188). Cartelli descreve o seu encontro com Shakespeare nas ruas de Nova Iorque,

In the summer of 1998 I had begun to attend an annual series of summer productions of Shakespeare in a parking lot of off Ludlow Street on New York’s Lower East Side that were memorable more for their conditions of performance -- which involved a state of more or less constant interruption by curious pedestrians of every walk of life, children at play, and sounds of traffic and sirens – than for the quality or originality of the productions themselves. Indeed, in many instances the productions – of *Julius Caesar* and *Othello*, among others – came to seem secondary to the unscripted dramas that invaded, punctuated, and sometimes even commented on the performances, the idioms of Spanish and Chinese casually mingling with, and occasionally overtaking, the comparatively flat line-readings spoken at full volume to little audible effect by the actors. I recall other instances when “stage” action and setting collaborated to particularly provocative effect, for example, the shock of recognition produced at the start of *Julius Caesar* (June 26, 1998) when the plebeians were beaten and berated by tribunes uniformed to resemble (and act like) police officers clearing a city park of protestors or undesirables... (Cartelli 2003: 186)

*Looking for Richard* premeia-nos com momentos semelhantes por alternar *cuts* dos ensaios com cenas da vida moderna. Um académico explica a relação entre Buckingham e Richard como uma dupla de gangsters. A discussão da encenação das personagens com os cidadãos permite a analogia com políticos a fazer campanha, enquanto se preparam os ensaios o filme alterna com imagens de Kevin Spacey de *jeans* num parque da cidade a fazer campanha perante algumas pessoas. O barulho de sirenes e buzinas é frequente e sublinha

---

<sup>1</sup> O autor refere o filme de Gus Van Sant *My Own Private Idaho* (1991), outro de William Reilly *Men of Respect* (1991) e um mais recente de James Gavin Bedford *The Street King (King Rikki)*, (2002) como outros exemplos desta orientação cinematográfica na adaptação de Shakespeare. O filme de Bedford desloca Richard III para as ruas de East Los Angeles, para a “mafia subculture” (Cartelli 2003: 196).

aspectos da narrativa, como por exemplo a gravidade da situação. Referindo-se à tenra idade do filho, e ao perigo da *protecção* de Gloucester, Penelope Allen (Queen Elizabeth) exclama “He is young!” enquanto se ouve uma sirene do lado de fora. Um senhor italiano deixa Al Pacino plantado na passadeira ao sinal WALK com “To be or not to be, that is the question.”

O ecrã anuncia “iambic pentameter” e segue-se a discussão sobre a métrica dos versos de Shakespeare entre Kimball e Pacino que caminham juntos pela rua no seu estilo informal. O protagonismo é de Kimball que conta pelos dedos o número de sílabas tónicas enquanto Pacino se mostra suspenso e perplexo pela descoberta. O filme corta para o encontro entre Richard e Clarence que escancara a falta de subtilidade perante a ambiguidade linguística de Gloucester, “We are not safe, Clarence. We are not safe!” Pacino de negro e com a barba de três dias empresta a Richard um tom de abandono pouco comum. A linguagem é, para Al Pacino, um entrave no encontro com a personagem. No novo capítulo das entrevistas de rua surgem respostas como “thou” que dão o mote para a discussão sobre a linguagem de Shakespeare e o facto de esta causar estranheza ao ouvido moderno. De regresso aos debates sobre a peça, alguém nota que o ouvido tem de se ajustar ao ritmo dos versos de Shakespeare como se adapta ao do “rap.”

O filme corta para mais um vídeo *clip* de *Richard III* em que Gloucester defronta e afronta Queen Elizabeth e os seus “kindred” enquanto outro *cut* mostra o Rei debilitado a ouvir a discussão. A entrada de Queen Margaret provoca um *still frame* a que é acrescentada uma legenda como o nome da personagem e adicionadas explicações sobre a sua participação na acção. A expressividade com que Estelle Parson encara o ensaio faz com que as palavras de Vanessa Redgrave, em *voiceover*, surjam como um comentário indirecto sobre a interpretação de Shakespeare, “The music, literally, I mean the music, and the thoughts and the concepts and the feelings have not been divorced from the words and in England you’ve had centuries in which word has literally been divorced from truth and that’s a problem for us actors.” *Looking for Richard* argumenta que as palavras de Shakespeare são o caminho para a verdade emocional das personagens de Shakespeare e não um fim em si mesmas.

O filme enfrenta não só a decomposição da peça como também proporciona um encontro (ou desencontro) entre os actores americanos e britânicos de Shakespeare ao longo da narrativa da composição do filme. Al Pacino e Frederic Kimball visitam a casa de

Shakespeare e descobrem que o seu quarto é claustrofóbico. A desilusão é evidente, e Pacino ironiza o facto de estar a ter uma epifania “but I’m not showing it.” O incidente aniquila o mito dos efeitos positivos que visitas a este tipo de lugares proporcionam. Pacino faz a sua peregrinação a Stratford mas não nos termos convencionais, isto é, desmistifica a ideia de que a visita à casa de Shakespeare possibilita o encontro com o Bardo. Assim, Pacino legitima a sua apropriação de Shakespeare sem qualquer reverência como atesta o incidente do aviso de alarme que dispara. Por outro lado, o actor/realizador valida a sua aproximação experimental a Shakespeare ao comprovar a dificuldade de encontrar Shakespeare hoje em dia mesmo em sua casa. Daí que o filme proponha outros caminhos na procura de Richard, apesar de o fazer numa espontaneidade ensaiada, Pacino propõe a libertação de Shakespeare da “cottage.” A odisséia da dupla Pacino e Kimball lembra uma outra protagonizada por Jim Carrey em *Dumb & Dumber* (1994) em que os idiotismos se sucedem. A procura em Inglaterra não surtiu efeito mas o filme anuncia “getting in deeper.”

As discussões sobre a peça prosseguem e Pacino, no papel de actor/realizador, declara que a actriz para o papel de Lady Anne tem de ser jovem para que a sua vulnerabilidade perante Richard seja verosímil (como se ignorasse que assim diminui as capacidades de Richard que é capaz de tornar vulnerável qualquer Lady Anne). Na sequência do filme, Pacino intercala a conversa que contém a discussão da cena com ensaios em que os actores estão vestidos de acordo com as personagens que incorporam. No entanto, o que sobressai desta sequência são imagens repetidas de expressões faciais, gestos, versos e interjeições do próprio Al Pacino. O actor espreita de *t-shirt* e boné a cada esquina do ecrã, coxeia, deslinda-se de árvores enquanto pronuncia versos da cena de sedução e do solilóquio de descoberta de Richard, ou seja, faz de tudo um pouco para se recusar a abdicar do seu estatuto de celebridade de Hollywood e incorporar a personagem de Richard. Uma série de *dissolves* de Richard para Anne, até ficarem as duas personagens enquadradas na mesma imagem, permite a reconstituição da cena de sedução cinematograficamente. Ao contrário do ritmo lento e retórico dos versos no teatro, a intensidade da cena é conseguida pelo trabalho da câmara e pela possibilidade que o meio proporciona a Richard de proferir o discurso com intimidade. Um *close-up* das mãos de Pacino e Lady Anne, no momento da entrega do anel, é o instante que melhor traduz a cena de sedução mas é infelizmente

quebrado pelo beijo extasiado de Lady Anne que parte a rir-se com uma capa igual à do capuchinho vermelho.

Pacino reclama o cinema como meio adequado para a tradução do significado dos versos de Shakespeare em detrimento do teatro apesar de o seu filme se inscrever num registo de “docudrama.” A entrevista do britânico Peter Brook, realizador de *King Lear* em 1971, corrobora o ponto de vista de Al Pacino embora não pareça referir-se especificamente a *Richard III*,

...every actor knows that the quieter he speaks, the closer he can be to himself. And when you play Shakespeare in close up in a film and have a mike and can really speak the verse as quietly as this [Brook exemplifica], you are not going against the grain of verse but you are going in the right direction because you are really allowing the verse to be a man speaking his inner world.

Pacino reduz o solilóquio da descoberta a três versos na tentativa de concretizar a ambição de dizer menos e significar mais que se torna possível pelos gestos e não pelas palavras. O discurso acontece irreflectidamente e irrompe fragmentado como de facto acontece na rua. A prática de Pacino para encontrar a verdade é compensar a linguagem verbal com alguns recursos cinemáticos daí que a cena de sedução de Al Pacino não transmita a agressividade verbal de Olivier. Brook é o único britânico entrevistado no filme que não sofre um corte abrupto na sua participação. De resto, os comentários contidos nas entrevistas a actores e académicos britânicos servem somente para serem desmentidos. A edição do filme funciona de modo a associar os fragmentos/ensaios da peça onde se incluem as discussões de Al Pacino e restantes membros da produção com a análise britânica desses mesmos aspectos. O momento que ilustra na perfeição este ponto surge a propósito do debate inconclusivo em torno dos motivos que incitaram Richard a cortejar e casar com Anne. Kimball reage agressivamente “you said that you’d get a scholar to speak directly into the camera ... you know more about *Richard III* than any f\*\*\*\*\* scholar at Columbia or Harvard...” e prossegue “this is a documentary... actors are the possessors of the understanding of Shakespeare...the inheritors of the understanding of Shakespeare ... this is ridiculous!” Pacino improvisa “I ...knight you Frederic” enquanto Kimball reclama o seu “PhD! PhD!” A confirmação do ridículo da situação surge no *cut* seguinte em que um académico é confrontado com a mesma questão e responde desconhecer as razões

históricas do casamento de Richard e Anne.<sup>2</sup> A expressão de Frederic Kimball é de raiva contida, a de Pacino de indiferença. Cartelli refere-se à atitude que Pacino adota ao longo do filme,

Pacino's film combines an unusual blend of humility and deference to Shakespeare with confidence, nay arrogance, regarding the ability of actors, particularly *American* actors, to seize possession of a play to which they claim to contribute an energy and "truth" that escapes the capacity of scholars and other kinds of actors to deliver. The claim Pacino makes is not unironically conveyed. He is well aware (I think) of his own lack of authority as either scholar or well-trained speaker of verse. But he's also aware (and wants to persuade us) that the playing space Shakespeare left behind has been effectively vacated or ... has been ineffectively filled with a theatrical and scholarship establishment that operates more as a heritage industry than a creative force that can bring anything close to Shakespeare's originary power to the page of dramatic production. (Cartelli 2003: 190)

Para Pacino, a essência de Shakespeare pertence a pessoas como ele sem conhecimento acadêmico e que não encaram o texto como sacrossanto mas pretendem insistir na verdade da experiência da construção da personagem. A atriz Penelope Allen (Queen Elizabeth) é acusada de histérica por Kimball durante os ensaios quando a atriz revela compreensão da personagem e da sua contenda com Richard Gloucester. A cena é editada com interrupções da leitura de versos para imagens de um ensaio em que os actores envergam os adereços das personagens. Da leitura e do ensaio da terceira cena do primeiro acto sobressai a perseverança com que Allen exorta a sua interpretação do texto, orienta os actores que representam Rivers e Grey e rejeita a de Kimball, "They know what the scoop is"; "You know damn well what's going on; if he [King Edward] dies, that's it." Esta atitude da atriz é transposta para os ensaios filmados da peça e reforça a personagem.

A procura de Richard acontece num espaço de controvérsia e debate que segundo Pacino pretende "communicate a Shakespeare that is about how we feel and think today." A preocupação de Pacino em encurtar a distância entre a palavra e o sentimento aflora nas primeiras entrevistas de rua ("If we felt what we said, we'd say less and mean more") e no contraste que estas mantêm com as intervenções dos académicos britânicos. O filme sustenta que "the text is a medium to what is behind the words... if you get obsessed with

---

<sup>2</sup> A questão acaba por ser solucionada por Pacino que inventa uma qualquer justificação para contentamento de todos.

the text... this is a great barrier to American actors who get obsessed with the British way of regarding the text.” Por oposição ao “British way” que se centra na declamação do texto e na suspensão da personagem, os americanos têm vantagem com o *Method* e o *New York’s Actors Studio* que impulsionam a deambulação na procura da personagem. Para Coursen, é o processo de desenvolvimento da personagem que “makes the character “real”, partly because the struggle of the actor is real... We observe the actor’s craft *creating* character, as if a camera dissolving from one plane of being to another – from human to werewolf, from Jekyll to Hyde, from Pacino to Richard” (Coursen 2000: 111).

No entanto, Pacino surpreende-se na procura de Richard, “It’s too complicated.” A deambulação em busca da personagem transporta o realizador/actor ao palco do Globe onde afirma que *Richard III* foi representado “some three hundred years ago,” mais uma das propositadas ingenuidades do filme. Neste regresso às origens, Pacino sente-se mais uma vez defraudado, “We thought we would rehearse and see maybe in a rehearsal if we could get in touch with some of the old spirits. You know, Method acting type stuff.” Cartelli sintetiza as linhas motrizes do projecto de Al Pacino,

(1) its Americanness, which is everywhere apparent not only in the acting choices and speech patterns of Pacino and his cast, but also in the alternating anxiety and hostility they evince regarding the authority of British acting, scholarship, and behaviour (all the scholarly talking heads in the film are uncoincidentally British); and (2) its commitment to a conspicuously cinematic (and Method-oriented) dissolving of the distance between word and feeling as a way of getting at the truth of experience. (Cartelli 2003: 189-90)

Na tentativa de incluir Shakespeare na vida moderna americana, Pacino e a produção participam em três festas, a mexicana já referida, outra com música medieval que alterna com *cuts* de King Edward a morrer com os sons e vozes da festa de fundo (no regresso às imagens da festa alguém retorque a Pacino “what I like about Shakespeare, it’s the pictures”) e uma terceira num registo mais animado e definitivamente mais *in* em que uma jovem fala de uma Lady Macbeth do rock’roll e outra pessoa comenta que Hamlet é “every kid,” para desespero de Al Pacino que pede a Kimball “Get me out of this.”

O filme mantém até ao final a alternância entre os ensaios, os debates e as ruas de Times Square, mesmo que não se visone nenhuma abordagem aos transeuntes Pacino e Kimball vagueiam frequentemente enquanto debatem questões relacionadas com a peça como “Why is it the most performed?” ou escolhem o cenário com penas de pombos para



as filmagens do assassinato de Clarence para concluírem “It doesn’t work.” A banda Sonora de Howard Shore junta os fragmentos e deixa transparecer a noção de classicismo por entre os ritmos e sons da cidade. Os cortes na procura da verdade emocional de Shakespeare são frequentes para explicações supérfluas ou com interrupções de imagem para ecrãs negros onde surgem legendas, como “Now to take the crown”, que demarcam os momentos da acção principal sujeitos a análise de seguida. “Richmond” é anunciado sob um fundo preto e as explicações iniciam com “this guy.”

O ecrã com fundo verde de relva anuncia “the battle” e contraria a tendência do filme que até aqui que comunicou as suas partes sob um fundo preto. Os académicos, Emrys Jones e Barbara Everett, contribuem para a explicação do último acto da peça, “The ghost scene is the battle” diz Jones “He’s like a boar who has subsumed into himself all these frightful animal images, and all that the rest have got to do is hunt the boar, and that’s what they do and they get him,” argumenta Everett. O sonho de Richard é construído pela edição alucinante de imagens e vozes presentes nos fragmentos ensaiados de *Richard III*. Na colina verde, Pacino insiste obsessivamente em “a horse, a horse,” enquanto Queen Elizabeth e outras vítimas de Gloucester observam da colina “they’re deserting him, see.”

Na reprodução cronológica das cenas da batalha, o filme cai na vulgaridade e segue a convenção fílmica do cenário “real”. *Looking for Richard* afasta-se deliberadamente das ruas de Nova Iorque onde Pacino procurou Shakespeare. Nas cenas finais, Pacino adopta as convenções cinematográficas ao cair na tentação de *open up* a peça e filmar as cenas da batalha de Bosworth no exterior concedendo ao texto uma liberdade ilusória que contraria a fragmentação tornada possível pela montagem do filme (que permite a transição no tempo e no espaço com uma mobilidade só conseguida pelo cinema). O fim de *Looking for Richard* exhibe a rendição de Al Pacino às convenções cinemáticas de um filme comercial e comprova o esforço de Al Pacino em querer conciliar a sua aproximação experimental em relação a *Richard III* e mesmo assim competir com alguns esforços britânicos como *Henry V* de Kenneth Branagh. As primeiras cenas da batalha parecem filmadas através de um filtro vermelho que lhes atribui um efeito de documentário. A batalha medieval não funciona e o próprio produtor, Michael Hadge, tenta redimir a desgraça “If he knew we had another ten rolls of film, he’d want to use it [*sic*].” O filme corta para umas escadas da cidade em que Pacino está a morrer nos braços de Kimball ao som de sinos e afirma, “We

can rest,” a procura está completa. Shakespeare, no que parece ser o Bear Garden Museum, aparece no fim do filme desiludido e desagradado.

Dentro do espaço ficcional do filme, Pacino encarna o realizador/actor e oferece-se como o novo mediador de Shakespeare para a *popular audience*. Após ter derrotado a tradição britânica, o usurpador está em condições de reinterpretar Shakespeare. O argumento que Al Pacino alega, de que Shakespeare se encontra irremediavelmente afastado do público, está desajustado já que Shakespeare pelo trabalho de Kenneth Branagh, Trevor Nunn, entre outros na segunda metade dos anos noventa sentiu uma popularização significativa junto do público internacional. O próprio realizador reconhece que “Branagh opened it all up with *Henry V*. That was just an explosion. Now you say «Shakespeare» in Hollywood and people listen” (Pacino citado em Rosenthal 2000: 173).

Lawston critica Pacino,

Also, the documentary scenes succeed in that they tell a scary story about what can happen when a star starts to believe their [*sic*] own publicity. Many of the talking heads interviewed are terribly witty and charming and offer some interesting personal views, on acting and Richard III. It’s just a shame Al didn’t pay more attention to them before embarking on a production so old-fashioned that even the Globe Theatre would shudder. And if he was determined to pursue such a pointless vanity project, he could at least have got some decent money behind him. His vision of Bosworth Field is just embarrassing. A grassy hill with him, a man in a silly hat, taking ten minutes to get shot full of arrows. (Lawston in Scott-Douglass 2003: 255)

De facto o contributo de algumas estrelas de Hollywood a tentarem provar que conseguem fazer algo diferente do habitual provoca resultados medonhos (Winona Ryder e Kevin Spacey) e que são apenas sustentáveis pela efemeridade das suas prestações (Alec Baldwin que nunca está nos ensaios). *Looking for Richard* é um filme pretensioso com o pretexto de tornar Shakespeare acessível. Porém, o protagonismo é do actor/realizador e não da peça, da sua personagem ou do Bardo. Williams nota que *Looking for Richard* resume a ambivalência a que Shakespeare está constrangido na América,

in his film [Pacino] crosses his company’s performance of the play dialectically with a performance of anxiety about the authenticity of Shakespeare for everyday Americans, the America from which Mr. Pacino, as a Hollywood film actor, wants and needs to derive his authenticity. Mr. Pacino is not prepared to give up either Shakespeare or America; his film gives us both unreconciled. (Williams citado em Cartelli 2003, 198)

Sob o pretexto democrático de tornar Shakespeare acessível o que sobressai da prática de Pacino é a sua apropriação da imagem do dramaturgo enquanto *icon* cultural. *Looking for Richard* sublinha o domínio americano no mercado onde Shakespeare é

distribuído. A primeira fase do seu projecto é semelhante à estratégia de Richard. No sentido de usurpar a coroa, Gloucester alude à bastardia dos príncipes, Pacino, por seu turno, acusa a ilegitimidade britânica perante a exclusividade de Shakespeare. A apropriação que daí resulta permite-lhe recompor *Richard III* segundo o molde de Hollywood e portanto comercial para o público internacional. Em última análise, Pacino promove Shakespeare juntos dos ingleses segundo os critérios e convenções de Hollywood e legitima a sua produção em solo inglês. *Looking for Richard* não se centra em Shakespeare, apesar de incluir na sua narrativa John Gielgud e Kenneth Branagh, mas sim nas estrelas de Hollywood e na auto-promoção de uma celebridade. O egocentrismo de Pacino absorve todo o filme. Quanto à procura de Richard, a desconcentração do actor é evidente já que tão depressa está completamente dobrado por causa da corcunda como de repente parece esquecer-se da sua deficiência (como acontece nos ensaios do “council meeting”). O que sobressai do esforço de Pacino não é a acessibilidade de Shakespeare (uma vez que o filme insiste em salientar a sua dificuldade “We’re never going to finish making this movie. I don’t even get Richard III...”) mas sim o seu empenho em tornar o projecto viável no contexto da *popular culture* pela tradução em *American vernacular*. Em termos pedagógicos as pretensões de *Looking for Richard* também são discutíveis,

A Guide created to accompany Pacino’s film suggests “You and your students may want to read *Richard III* by William Shakespeare in conjunction with viewing the film *Looking for Richard*.” Once upon a time, such statement would have enraged most teachers. Once upon a time, the film might have been used as visual aid with conjunction with reading the play. In our post-modernist world, cultural artefacts have cut [*sic*] adrift from their sources. It is also true, though, that films are “out there” fighting their own battles and achieving an identity of their own.<sup>3</sup> (Coursen 2000: 115)

A estrutura fragmentada do filme evoca o processo de fragmentação e deslocação a que Shakespeare se sujeita nas mãos de um psicopata literário com um ego desmedido. Osborne refere-se à sua experiência com *Looking for Richard*,

In 1996, I went to see Al Pacino’s *Looking for Richard* with a friend who, as the credits rolled, said, “That was wonderful! When do you think the film will come out?” Replying that this was the film, I realized that Pacino’s movie exemplifies the growing influence of the Shakespeare film clip. Offering neither a film of the play nor a “making-of-the-production” documentary of a performance, Pacino sets out instead to create film clips, turning pedagogic practice on its head in order to show that only filmmaking can produce truly illuminating interpretation. (Osborne 2002: 227)

---

<sup>3</sup> Apesar do estatuto dúbio do filme, este rendeu \$1.36 milhões nos Estados Unidos e Rosenthal considera a soma “was respectable for a documentary, and *Looking for Richard* remains popular on video in schools and colleges” (Rosenthal 2000: 117).

O facto de o filme desautorizar o modelo académico na compreensão de Shakespeare faz com que Al Pacino reclame essa tarefa recorrendo à linguagem cinematográfica do *clip*. A construção da personagem, em filme, faz-se por *close-up*, *crosscutting* e outras práticas cinemáticas que transcendem o texto. A análise de excertos/fragmentos fílmicos promove a compreensão do todo. Neil Sinyard refere que Pacino desenvolve “a new cinematic form of the filmed essay” (Sinyard citado em Osborne 2002: 227). O recurso a *clips* revela o lugar de Shakespeare na cultura mediatizada e cada vez mais fragmentada em que o Bardo funciona como um ícone cultural desprovido de significado.

Osborne reporta-se à estratégia pedagógica de Alan Armstrong de justapor *clips* de vários adaptações de *Othello* criando assim o vídeo “Seven Othellos” que promove um “video-based teaching method” para evitar aos professores o “once-dauting labor of fashioning an edited videotape,” segunda as palavras do próprio (Armstrong citado em Osborne 2002: 227).<sup>4</sup> Ao incluir diferentes interpretações de Othello, o vídeo de Armstrong exprime diferentes possibilidades perante a personagem ao passo que *Looking for Richard*, para Osborne, foi concebido “to discover and enact a single *Richard III* in order to illustrate what that character signifies today,” não obstante as diferenças “both formats validate character as one crucial Shakespearean truth revealed by film” (Osborne 2002: 228).

O testemunho de Al Pacino não vai de encontro a uma interpretação conseguida ou definitiva da personagem mas sim no sentido de documentar a procura de Richard. O processo é fragmentado porque os excertos funcionam na *popular culture*. Em termos técnicos e narrativos o *clip* cria tensões de montagem entre os segmentos que compõem o filme de forma a veicular a compreensão da peça de Shakespeare e sobretudo da personagem. Essas tensões consistem na capacidade de manobrar o filme de forma a desenvolver e a retardar a narrativa ao mesmo tempo. Neste procedimento intrometem-se explicitamente técnicas cinematográficas como a edição de imagem. Numa cena do filme, Al Pacino e a produção visionam no ecrã as imagens de King Edward IV moribundo enquanto Frederic tece comentários. Alguns *cuts* depois, o filme regressa ao processo de edição das imagens do Rei com Queen Elizabeth a colocar-lhe duas moedas nos olhos, num *cut* intermédio assistimos à cena sem o ecrã televisivo como intermediário e o filme

---

<sup>4</sup> Na página 277 e seguintes Osborne (2002) discute as implicações pedagógicas provenientes da inclusão de *clips* nas aulas.

corta de novo para a imagem em que a produção assiste ao processo de edição e comenta “I like it.” *Looking for Richard* pressupõe conhecimento de códigos fílmicos e posiciona a experiência de Shakespeare no cinema ao mesmo tempo que vaticina a sua deslocação nos *media* orientados para a *popular culture*. Pacino e companhia produzem fragmentos pós-modernos de Shakespeare de ânimo leve, em jeito de comentário desportivo (“Richard’s in pretty good shape”; Richard needs to move fast”), conscientes de que o tom recreativo com que encaram a tarefa não seria sustentável para uma adaptação “completa” mas também cientes de que para a *popular audience* mais que isso não seria defensável. Al Pacino refere-se ao objectivo do seu projecto, “It’s a meditation on Richard... it’s an experimental experience in a kind of personal way. I want it to invoke some kind of connection and relevance to Shakespeare. Yet, on a simple level, I hope the audience will just be entertained by it and come away from it having a sense of it” (Pacino in Scott-Douglass 2003: 255). Por mais que o actor insista na relevância de Shakespeare para a modernidade, no seu filme, e na procura de Richard, esse significado permanece no seu “deep, close intent.” Por outro lado, a preocupação pedagógica explícita no filme permite-lhe aspirar longevidade académica pelo vídeo e pelo DVD.

*Looking for Richard* é um documentário em que Pacino e Kimball se confessam iletrados em Shakespeare. A obsessão do filme na procura da personagem (*Pacino’s role*) faz com que *Looking for Richard* abandone a peça como significante ou fonte de qualquer significado, de onde resulta um filme fútil. Al Pacino não se liberta da sua procura obsessiva da personagem e Kimball não abarca a complexidade de Richard III de modo que o seu *docu-drama* transforma-se num documentário cómico pela exposição ridícula dos seus actores. As aspirações pedagógicas do filme permitem considerar o filme uma comédia para intelectuais.

## Filmografia

---

*Nota: Por razões que se prendem com a nomenclatura técnica específica da realização e produção cinematográficas optou-se pela transcrição da ficha técnica dos filmes que são objecto central deste estudo em língua inglesa de forma a contornar dificuldades de tradução desse vocabulário técnico. Quanto aos outros filmes citados ao longo do trabalho, e atendendo ao facto de que são fontes secundárias, optou-se apenas pela indicação do título, realizador/a, país de origem, companhia e ano.*

### **Richard III. Laurence Olivier. London Film Prod., UK 1955.**

Directed by Laurence Olivier

Writing credits: Colley Cibber; David Garrick; Laurence Olivier; William Shakespeare.

Cast: Cedric Hardwicke (King Edward IV of England); Nicholas Hannen (Archbishop); Laurence Olivier (Richard III); Ralph Richardson (Duke of Buckingham); John Gielgud (George, Duke of Clarence); Mary Kerridge (Queen Elizabeth); Pamela Brown (Jane Shore); Paul Huson (Edward, Prince of Wales); Stewart Allen (Page to Richard); Claire Bloom (The Lady Anne); Russell Thorndike (1st. First Priest); Andrew Cruickshank (Brackenbury); Clive Morton (The Lord Rivers); Alec Clunes (The Lord Hastings); Dan Cunningham (The Lord Grey); Douglas Wilmer (The Lord Dorset); Laurence Naismith (The Lord Stanley); Michael Gough (Dighton, 1st murderer); Michael Ripper (Forrest, 2nd murderer); Helen Haye (Duchess of York); Andy Shine (Young Duke of York); Roy Russell (Abbot); George Woodbridge (Lord Mayor of London); Esmond Knight (Ratcliffe); John Laurie (Lovel); Peter Williams (Messenger to Hastings); Timothy Bateson (Ostler); Willoughby Gray (2nd Priest); Ann Wilton (Scrub Woman); Bill Shine (Beadle); Derek Prentice (Clergyman); Deering Wells (Clergyman); Richard Bennett (George Stanley); Patrick Troughton (Tyrrell); John Phillips (Norfolk); Stanley Barker (Henry, Earl of Richmond).

Produced by: Laurence Olivier

Original Music by: William Walton

Cinematography by: Otto Heller

Color consultant (Technicolor) Joan Bridge

Film Editing by: Helga Cranston

Production Design by: Roger K. Furse

Art Direction by: Carmen Dillon

Makeup Department: Gladys Atkinson, Tony Sforzini

Sound Department: Red Law, Bert Rule, George Stephenson

Especial Effects by: Wally Veevers

Associate director: Anthony Bushel

### **Richard III. Richard Loncraine. MGM, USA 1995.**

Directed by Richard Loncraine

Writing credits; William Shakespeare; Richard Loncraine and Ian McKellen;

Cast: Cristopher Bowen (Edward, Prince of Wales); Edward Jewesbury (King Henry); Ian McKellen (Richard III); Bill Paterson (Ratcliffe); Annette Bening (Queen Elizabeth); Matthew Groom (Young Prince); John Wood (King Edward IV of England); Nigel Hawthorne (Clarence); Maggie Smith (Duchess of York); Kate Steavenson-Payne (Princess Elizabeth); Roger Hammond (Archbishop); Dennis Lill (Lord Mayor); Jim Broadbent (Buckingham); Edward Hardwicke (Stanley); Ryan Gilmore (George Stanley); Dominic West (Richmond); Donald Sumpter (Brackenbury); Kristin Scott Thomas (Lady Anne); Adrian Dunbar (Tyrell); Marco Williamson (Prince of Wales); Robert Downey Jr (Rivers); Jim Carter (Hastings);

Produced by: Lisa Paré, Stephen Bayly

Executive producer: Ellen Little, Ian McKellen, John Simon, Maria Apodiasos

Associate Producers: Mary Richards and Michele Tandy

Music by: Trevor Jones

Director of photography: Peter Biziou

Film Editing by: Paul Green

Production Design by: Tony Burrough

Art Direction by: Choi Ho Man, Richard Bridgland

Sound Department: David Stephenson, Gerry Bates, John Lewis

Especial Effects Supervisor: John Evans

Digital Effects Director: Jon Bunker

Makeup department; Daniel Parker, Pat Hay, Sally Evans, Kathy Ducker

Special effects supervisor: John Evans

Post-Production supervisor: Mike Nunn

***Looking for Richard. Al Pacino. Twentieth Century Fox, USA 1996.***

Directed by Al Pacino

Cast: Al Pacino (Richard III / Himself), Kevin Spacey (Buckingham / Himself), Alec Baldwin (Clarence / Himself), Winona Ryder (Lady Anne / Herself), Aidan Quinn (Richmond), Penelope Allen (Queen Elizabeth / Herself), Harris Yulin (King Edward IV/ Himself); Frederic Kimball (Bishop of Ely / Himself); Estelle Parsons (Queen Margaret / Herself); Larry Bryggman (Lord Stanley); Kevin Conway (Lord Hastings / Himself); Kenneth Branagh (Himself); Kevin Kline (Himself); James Earl Jones (Himself); Rosemary Harris (Herself); Barbara Everett (Herself); Vanessa Redgrave (Herself); Peter Brook (Himself); John Gielgud (Himself); Derek Jacobi (Himself);

Produced by: Michael Hadge, Al Pacino

Screenplay: Al Pacino and Frederick Kimball based on the play by William Shakespeare

Music by: Howard Shore

Cinematography: Robert Leacock

Film editing: William Anderson, Ned Bastille, Pasquale Buba, Andre Ross Betz;

Art direction: Kevin Ritter;

Costume design: Yvonne Blake, Aude Bronson-Howard, Deborah Lynn Scott;

Production management: Zilla Clinton;

Special effects: Carl Fullerton, Christopher Gilman, Paul Hained;

## **Outras adaptações cinematográficas de Shakespeare referidas ao longo do trabalho**

*Age of Kings, An* “Part 14 – The Dangerous Brother, Part 15- The Boar Hunt”. Michael Hayes. BBC, Reino Unido 1960.

*As You Like It*. Paul Czinner. 20th-Century Fox, Reino Unido 1936.

*As You Like It*. Basin Coleman. BBC Time Life Shakespeare Plays, Reino Unido 1978.

*As You Like It*. Christine Edzard. Sands Films, Reino Unido 1992.

*Bad Sleep Well, The*. Akira Kurosawa. Kurosawa Production Co. Ltd. Japão 1960.

*Hamlet*. Svend Gade & Heinz Schall. Art Film Productions, Alemanha 1920/1.

*Hamlet*. John Gielgud. Theatre Film, Reino Unido 1964.

*Hamlet*. Franco Zeffirelli. Warner Bros, EUA 1990.

*Hamlet*. Kenneth Branagh. Castle Rock/Columbia, Reino Unido 1996.

*Henry V*. Kenneth Branagh. Sam Goldwyn, Reino Unido 1989.

*Henry V*. Laurence Olivier. Two Cities, Reino Unido 1944.

*Joe Macbeth*. Ken Hughes. Columbia Pictures Corporation, Reino Unido 1955.

*Julius Caesar*. Joseph Mankiewicz/Houseman. MGM, EUA 1953.

*Julius Caesar*. Herbert Wise. BBC Time Life Shakespeare Plays, Reino Unido/ EUA 1979.

*King John*. Herbert Beerbohm. His Majesty's Theatre, Reino Unido 1899.

*King Lear*. Edwin Thanhouser 1916 (filme perdido).

*King Lear*. Michael Elliot. Time Life TV, Reino Unido/EUA 1984.

*King Richard III (Shakespeare The Animated Tales)*. Natasha Orlova. BBC Wales 1994.

*Life and Death of Richard III, The*. James Kean. Dudley / Sterling EUA 1912.

*Love's Labour's Lost*. Kenneth Branagh. Miramax / Pathé, Reino Unido / França/ Canada 2000.

*Macbeth*. John Emerson. Reliance Motion Picture Company, EUA 1916.

*Measure for Measure*. Desmond Davis. BBC Time Life Shakespeare Plays, Reino Unido 1979.



*Men of Respect*. William Riley. Arthur Goldblatt Productions, EUA 1991.

*Midsummer Night's Dream, A*. William Dieterle/Max Reinhardt. Warner Bros., EUA 1935.

*Midsummer Night's Dream, A*. Michael Hoffman. EUA / Alemanha 1999.

*Much Ado About Nothing*. Kenneth Branagh. BBC / Goldwyn, Reino Unido / EUA 1993.

*Othello*. Dmitri Buchowetski, Wörner-Filmgesellschaft Alemanha, 1922.

*Othello*. Trevor Nunn. BBC Reino Unido, 1990.

*Othello*. Oliver Parker. Rank/Castle Rock, Reino Unido 1995.

*Prospero's Books*. Peter Greenaway. Allarts/Cine/Camera One, Holanda/França/Itália 1991.

*Ran*. Akira Kurosawa. Greenway Film/Nippon, Japão 1985.

*Richard II*. David Giles. BBC Time Life Shakespeare Plays, Reino Unido 1978.

*Richard III*. Frank Benson. Co-operative Cinematograph, Reino Unido 1911.

*Richard III*. Ranous. Vitagraph, EUA 1908.

*Richard III*. Sutton/ Howell. BBC Shakespeare Plays, Reino Unido 1983.

*Romeo and Juliet*. George Cukor. MGM, EUA 1936.

*Romeo and Juliet*. Franco Zeffirelli. BHE/Dino De Laurentiis, Itália/ Reino Unido 1968.

*Romeo and Juliet*. Alvin Rakoff. Time Life Shakespeare Plays, Reino Unido 1978.

*Shakespeare in Love*. John Madden. Miramax, Reino Unido / EUA 1998.

*Show of Shows*. Freedman. (produção cinematográfica desconhecida) EUA 1929.

*Street King, The (King Rikki)*. James Gavin Bedford. Mistral Pictures LLC, EUA 2002.

*Taming of the Shrew, The*. Tam Saylor. Elton Corporation/Pickford Corporation, EUA 1929.

*Taming of the Shrew, The*. Franco Zeffirelli. Royal Films International/FAI, EUA/Itália 1966.

*Tempest, The*. Derek Jarman. World Northal, Reino Unido 1979.

*Ten Things I Hate About You*. Gil Junger. Touchstone Pictures, EUA 1999.

*War of the Roses, The* “Part 3 – Richard III”. Michael Hayes Robin Midgley (BBC) Peter Hall John Barton (RSC). BBC Reino Unido 1964.

*William Shakespeare’s “Romeo + Juliet”*. Baz Luhrmann. 20th-Century Fox, EUA 1996.

### **Outros filmes citados**

*Children at School*. Basil Wright. (produção cinematográfica desconhecida) Reino Unido 1937.

*Dead Poets Society*. Peter Weir. Touchstone Pictures, EUA 1989.

*Dumb & Dumber*. Peter Farrelly. Motion Picture Corporation of America / New Line Cinema, EUA 1994.

*English Patient, The*. Anthony Minghella. J & J Entertainment / Miramax Films, EUA 1996.

*Face of Britain*. Paul Rotha. (produção cinematográfica desconhecida) Reino Unido 1935.

*Fires Were Started*. Humphrey Jennings. Crown Film Unit, Reino Unido 1943.

*First of the Few, The*. Leslie Howard. British Ariation Pictures, Reino Unido 1942.

*Foreman Went to France, The*. Charlen Frend. Ealing Studios, Reino Unido 1942.

*Four Weddings and a Funeral*. Mike Newell. Channel Four Films, Reino Unido 1994.

*Godfather, The*. Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, EUA 1972.

*Great Ditactor, The*. Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions, EUA 1940.

*In Which We Serve*. Noel Coward & David Lean. British Film Corporation/ Two Cities, Reino Unido 1942.

*London Can Take It* (1940) Harry Watt & Humphrey Jennings. Ministry of Information, Reino Unido 1940.

*Madness of King George, The*. Nicholas Hytner. Channel Four Films / Samuel Goldwyn Company Reino Unido 1994.

*Next of Kin*. Thorold Dickinson. Ealing Studios, Reino Unido 1942.

*Prince and the Show Girl, The*. Laurence Olivier. L.O.P. Reino Unido/ EUA 1957.

*Private Life of Henry VIII, The.* Alexander Korda. London Film Productios, Reino Unido 1933.

*Public Enemy, The.* William A. Wellman. Warner Bros., EUA 1931.

*Pygmalion.* Anthony Asquith & Leslie Howard. MGM, Reino Unido 1938.

*Rembrandt.* Alexander Korda. London Film Productios, Reino Unido 1936.

*Scarface.* Howard Hawks. Richard Rosson Caddo, EUA 1932.

*Things to Come.* William C. Menzies. London Film Productios, Reino Unido 1936.

*This Happy Breed.* David Lean. Two Cities, Reino Unido 1944.

*Three Sisters.* Laurence Olivier & John Sichel. Alan Clore Films Reino Unido 1970.

*Went the Day Well?* Alberto Cavalcanti. Ealing Productions, Reino Unido 1942.

*White Heat.* Raoul Walsh. Warner Bros., EUA 1949.

## Bibliografia

---

ANDEREGG, Michael. *Orson Welles, Shakespeare, and Popular Culture*. New York: Columbia University Press, 1999.

BRISTOL, Michael D. *Big-time Shakespeare*. London: Routledge, 1996.

BROOKE, Nicholas. *Shakespeare's Early Tragedies: "Richard III"*. London: Methuen, (1968) 1973.

BROWN, John Russell. *Shakespeare's Plays in Performance*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

BULMAN, James. "The BBC Shakespeare And «House Style»". *Shakespeare Quarterly* 35 (5), 1984, pp. 571-581.

BOOSE, Lynda & Richard Burt. "Totally Clueless? Shakespeare goes Hollywood in the 1990s". in *Shakespeare The Movie – Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. Eds. Lynda E. Boose & Richard Burt. New York: Routledge, (1997) 1999. 8-22.

BURT, Richard & Lynda Boose. "Introduction: Editors' cut" in *Shakespeare The Movie II – Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Eds. Richard Burt & Lynda E. Boose. New York: Routledge, 2003. 1-13.

CALLOW, Simon. *The National: The Theatre and Its Work 1963-1997*. London: Nick Hern Books (in association with Royal National Theatre): 1997.

CARTELLI, Thomas. "Shakespeare and the Street: Pacino's *Looking for Richard*, Bedford's *Street King*, and the common understanding" in *Shakespeare The Movie II – Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Eds. Richard Burt & Lynda E. Boose. New York: Routledge, 2003. 186-199.

CERASANO, S.P. "Churls Just Wanna Have Fun: Reviewing *Richard III*". *Shakespeare Quarterly* 36 (5), 1985, pp. 618-629.

CHAMBERS, E. K. *Shakespeare: a Survey*. London: Sidgwick & Jackson Ltd, (1925) 1963.

\_\_\_\_\_. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. Oxford: Clarendon Press, 1930.

CHARNEY, Maurice. "Shakespearean Anglophilia: The BBC-TV Series and American Audiences". *Shakespeare Quarterly* 31 (2), 1980, pp. 287-292.

CHURCHILL, R. C. *Shakespeare and His Betters – A History and a Criticism of the Attempts Which Have Been Made to Prove that Shakespeare's Works were written by Others*. London: Max Reinhardt, 1958.

CHUTE, Marchette. *Shakespeare and His Stage*. London: University of London Press Ltd, (1953) 1964.

CLEMEN, Wolfgang H. "Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories". *Shakespeare Survey* 6, 1953, pp. 25-35.

\_\_\_\_\_. *The Development of Shakespeare's Imagery*. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

COLLEY, Scott. "Richard III and Herod". *Shakespeare Quarterly* 37, 1986, pp. 451-458.

COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton & Company: (1981) 1996.

COURSEN, H. R. "Filming Shakespeare's history: Three films of *Richard III*". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Richard Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 99-116.

CRANE, Mary Thomas. "The Shakespearean Tetralogy" *Shakespeare Quarterly* 36, 1985, pp. 282-299.

DANSON, Lawrence. *Shakespeare's Dramatic Genres*. New York: Oxford University Press, 2000.

DASH, Irene G. *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare's Plays*. New York: Columbia University Press, 1981.

DAVIES, Anthony. "Shakespeare on Film and Television: a Retrospect". in *Shakespeare and the Moving Image*. Eds. Anthony Davies & Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, (1994) 2002. 1-17.

\_\_\_\_\_. "The Shakespeare films of Laurence Olivier". In *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 163-182.

DONALDSON, Peter. *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*. London: Unwin Hyman, Ltd, 1990.

\_\_\_\_\_. "Cinema and the kingdom of Death: Loncraine's *Richard III*". *Shakespeare Quarterly* 53 (2), 2002, pp. 241-259.

EYRE, Richard. *National Service: Diary of a Decade*. London: Bloomsbury, 2003.

FREEDMAN, Barbara. "Critical junctures in Shakespeare screen history: the case of *Richard III*" in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 47-71.

GERAGHTY, Christine. *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the "new look"*. London: Routledge, 2000.

GREENBLATT, Stephen. "The Eating of the Soul". *Representations* 48, 1994, pp 97-116.

GREG, W. W. *The Editorial Problem in Shakespeare*. London: Oxford University Press, 1942.

HAASE, Cathy. *Acting for Film*. New York: Allworth Press, 2003.

HAGEMAN, Elizabeth. "Book Review - In Defense of Shakespeare's Female Characters – «Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare's Plays. By Irene G. Dash»". *Shakespeare Quarterly* 35 (1), 1984, pp. 126-128.

HASSEL, Chris R. JR. "Military Oratory in *Richard III*". *Shakespeare Quarterly* 35 (1), 1984, pp. 53-61.

HOLDERNESS, Graham & Christopher McCullough. "Shakespeare on the Screen: a Selective Filmography" in *Shakespeare and the Moving Image*. Eds. Anthony Davies & Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, (1994) 2002. 18-49.

HOLDERNESS, Graham (ed). *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, (1988) 1989.

JACKSON, Russell. "From play-script to screenplay" in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson Russell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 15-34.

\_\_\_\_\_. Russell "Introduction: Shakespeare, films and the marketplace" in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson Russell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 1-12

JENKINS, Harold. "Shakespeare's History Plays: 1900-1951" *Shakespeare Survey* 6, 1953, pp. 1-15.

JORGENS, Jack. "The BBC-TV Shakespeare Series". *Shakespeare Quarterly* 30 (3), 1979, pp. 411-415.

KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare: a Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, (1993) 2001.

KERNAN, Alvin. "From Ritual to History: the English History Play", in *The Revels History of Drama in English. 1576-1613*, Vol.III. Eds. J. Leeds Barrell, et al. London: Methuen, 1975. 262-299.

KIERNAN, Pauline. *Shakespeare's Theory of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

LEECH, Clifford. "The Unity of 2 *Henry VI*". *Shakespeare Survey* 6, 1953, pp 16-24.

LEHMANN, Courtney. "Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo + Juliet*". *Shakespeare Quarterly* 52 (2), 2001, pp. 189-221.

LOEHLIN, James. "«Top of the World, Ma» *Richard III* and Cinematic Convention". in *Shakespeare The Movie – Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. Eds. Lynda E. Boose & Richard Burt. New York: Routledge, (1997) 1999. 67-79.

\_\_\_\_\_. James. "«Top of the World, Ma» *Richard III* and Cinematic Convention" in *Shakespeare The Movie II – Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Eds. Richard Burt & Lynda E. Boose. New York: Routledge, 2003. 173-185.

MANHEIM, Michael. "The English History Play on Film" in *Shakespeare and the Moving Image*. Eds. Anthony Davies & Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press: Cambridge, (1994) 2002. 121-145.



McDONALD, Russ. *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents*. New York: St. Martin's Press, 1996.

McKELLEN, Ian. *William Shakespeare's Richard III*. New York (Woodstock): The Overlook Press, 1966.

MINER, Madonne M., "« Neither mother, wife, nor England's queen». The roles of women in *Richard III*", in *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Eds. Carolyn R. Swift Lenz, et al. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 34-55.

MONACO, James. *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press, (1977) 2000.

MONK, Claire & Amy Sargeant (eds). *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. London: Routledge 2002.

MURPHY, Robert. *Sixties British Cinema*. London: British Film Institute, (1992) 1997.

OLIVIER, Laurence. *Confessions of an Actor*. London: Coronet Books Hodder and Stoughton, 1982.

OSBORNE, Laurie. "Clip Art: Theorizing the Shakespeare Film Clip" *Shakespeare Quarterly* 53 (2), 2002, pp. 227-240.

PARKINSON, David. *History of Film*. London: Thames and Hudson, (1995) 1997.

POTTER, Jeremy. *Good King Richard? An Account of Richard III and his Reputation*. London: Constable, (1983) 1985.

QUINN, James & Jane Kingsley-Smith "Kenneth Branagh's *Henry V* (1989) Genre and Interpretation". in *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. Eds. Claire Monk & Amy Sargeant. London: Routledge, 2002. 163-175.

REESE, M. M. *The Cease of Majesty: A Study of Shakespeare's History Plays*. London: Edward Arnold Ltd, (1961) 1968.

ROSENTHAL, Daniel. *Shakespeare on Screen*. London: Hamlyn, 2000.

ROSSITER, A. P. "Angel with Horns: The Unity of Richard III", in *Angel with Horns: Fifteen Lectures on Shakespeare*. Ed. Graham Storey. London: Longman, (1961) 1970. 1-22.

ROTHWELL, Kenneth S. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, (1999) 2001.

RUTTER, Carol. "Looking at Shakespeare's women on film". in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson Russell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 241-260.

RYAN, Kiernan (ed). *Shakespeare: Texts and Contexts*. New York: St. Martin's Press, 2000.

SCHÜCKING, Levin L. *Character Problems in Shakespeare's Plays: A Guide to the Better Understanding of the Dramatist*. London: George G. Harrap & Co. Ltd, 1922.

SCOTT-DOUGLASS, Amy. "Dogme Shakespeare 95: European Cinema, anti-Hollywood sentiment, and the Bard" in *Shakespeare The Movie II – Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Eds. Richard Burt & Lynda E. Boose. New York: Routledge, 2003. 252-264.

SEWELL, Arthur. *Character and Society in Shakespeare*. London: Oxford University Press, 1965.

SHAKESPEARE, William. *King Richard III*. Ed. Antony Hammond. London: Routledge, (Methuen & Co. Ltd 1981) 1994.

SHAKESPEARE, William. *King Henry VI Part 3*. Ed. Andrew S. Cairncross. London: Routledge, (Methuen & Co. Ltd 1964) 1994.

SILVIRIA, Dale. *Laurence Olivier and the Art of Film Making*. London: Associated University Presses, 1985.

SMITH, L. P. Lawrence. *On Reading Shakespeare*. London: Constable and Company Ltd /Oxford University Press, 1933.

SPIVACK, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. London: Oxford University Press, 1958.

SPURGEON, Caroline F. E. *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*. London: Cambridge University Press, (1935) 1939.

TAYLOR, Neil. "National and racial stereotypes in Shakespeare films" in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson Russell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 261-273.

THOMPSON, Ann & Neil Taylor "Editing Shakespeare's Plays" in *Shakespeare: Texts and Contexts*. Ed. Ryan, Kiernan. New York: St. Martin's Press, 2000. 155-166.

TILLYARD, E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare's Problem Plays*. London: Penguin, (1950) 1965.

WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey 39: Shakespeare on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press: (1986) 2002.

WERSTINE, Paul. "A Century of Bad Shakespeare Quartos". *Shakespeare Quarterly* 50 (3), 1999, pp. 311-333.

WILLEMS, Michèle. "Video and its paradoxes" in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson Russell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 35-46.

WILLIS, Susan. *The BBC Shakespeare Plays: Making the Television Canon*. S.l.: The University of North Carolina Press Chapel Hill & London: 1991.

VICKERS, Brian (ed). *Shakespeare: The Critical Heritage, Volume 2 1693-1733*. London: Routedledge & Kegan Paul: 1974.