

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

***RICARDO III*: A CULTURA DA VIOLÊNCIA DO TEXTO DE SHAKESPEARE NAS VERSÕES
FÍLMICAS DE OLIVIER E LONCRINE**

MARCIA VALERIA COSTA SALES

CURITIBA
2013

MARCIA VALERIA COSTA SALES

***RICARDO III: A CULTURA DA VIOLÊNCIA DO TEXTO DE SHAKESPEARE NAS VERSÕES
FÍLMICAS DE OLIVIER E LONCRINE***

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do Grau de Mestre ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária do Centro
Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE. Orientadora: Prof. Dr^a. Edna
da Silva Polese.

CURITIBA

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCIA VALERIA COSTA SALES

RICARDO III: A CULTURA DA VIOLÊNCIA NO TEXTO DE SHAKESPEARE,
NAS VERSÕES FÍLMICAS DE OLIVIER E LONCRINE

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Profa. Dra. Edna da Silva Polese (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dr. Marcelo Franz (PUC-PR)


Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 30 de agosto de 2013.



Dedico esta dissertação às mulheres de minha vida, as Senhoras que tenho fé e as que compreendem minha ausência: minha mãe Wilma, minhas filhas Jessye, Joelye e minha afilhada Cytia.

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre está presente em minha vida.

A meu esposo Reinaldo Sales e minha amiga Marly Werner, que sempre me apoiaram e ajudaram com paciência, palavras, livros e livros em todos momentos.

Às Professoras Doutoras Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann, pelo incentivo, dedicação durante as aulas tornando-as além de instrutivas sempre prazerosas.

Ao professor Dr. Marcelo Franz (PUC) pela atenção e disponibilidade em participar da banca.

À professora Prof.^a Dra. Anna S. Camati (UNIANDRADE) pela atenção e carinho em participar da banca.

À minha orientadora Prof.^a Dra. Edna da Silva Polese. (UNIANDRADE)

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão - esta pantera -
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

[...]

Augusto dos Anjos

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1.CONTEXTUALIZAÇÃO	11
1.1 DA GUERRA DAS ROSAS AO REINADO DE ELISABETE I.....	11
1.2 A ERA ELISABETANA E A FIGURA DE SHAKESPEARE	17
1.3 A TEORIA DOS DOIS CORPOS DO REI E O MAQUIAVELISMO	19
2. A CULTURA DA VIOLÊNCIA	26
2.1 CRÍTICA DA VIOLÊNCIA À LUZ DE GIRARD, ARENDT, E KOTT	26
3. RICARDO III (1955), DE LAURENCE OLIVIER	43
3.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS	43
3.2 RICARDO E O ARQUÉTIPO DA SOMBRA	56
4. RICARDO III (1995), DE RICHARD LONCRINE	74
4.1 QUESTÕES TEXTUAIS E CONTEXTUAIS	74
4.2 TRADUÇÃO CULTURAL PARA A DÉCADA DE 1930	75
4.3 RICARDO E A INFLUÊNCIA DO FEMININO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	120
ANEXO I – <i>Ficha técnica de Ricardo III (1955)</i>	120
ANEXO II – <i>Ficha técnica de Ricardo III (1995)</i>	121

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Coroa da Inglaterra	45
Figura 2 – Ricardo de costas re-coroação de Eduardo IV	46
Figura 3 – Anna lamentando seu destino.....	52
Figura 4 – Sombra de Ricardo sobre Anne	52
Figura 5 – Sombra de Ricardo caminhando ao encontro de seu irmão Eduardo	57
Figura 6 – Sombra da discórdia, Eduardo e Ricardo	58
Figura 7 – Sombra da cena da farsa encenada por Ricardo	59
Figura 8 – Arrogância de Ricardo (sombra)	61
Figura 9 – Crucifixo	68
Figura 10 – Clarence morto e a sombra de Ricardo reaparece	69
Figura 11 – Sangue e vinho podre misturam-se	69
Figura 12 – Ricardo e sua máscara	77
Figura 13 – Rei Henrique VI a espera da morte.....	78
Figura 14 – Ricardo ditador	79
Figura 15 – “WS” (presença de Shakespeare)	80
Figura 16 – Ricardo a personificação do mal	82
Figura 17 – Exército de Ricardo (Hitler)	85
Figura 18 – Ricardo Discursando (Hitler)	86
Figura 19 – Anne no necrotério	94
Figura 20 – Ricardo ajoelha-se à Anne.....	95
Figura 21 – Pedido de casamento.....	96
Figura 22 – Momentos felizes	97
Figura 23 – Ricardo e Anne unidos	97
Figura 24 – Início da solidão de Anne	98
Figura 25 – Ricardo despreza Anne	98
Figura 26 – Solidão, desprezo, drogas	99
Figura 27 – Evolução das drogas	100
Figura 28 – Vítima de sua maldição	100
Figura 29 – Transfigurada, impotente	101
Figura 30 – Anne e a percepção da morte.....	102
Figura 31 – Plano da morte de Anne	103
Figura 32 – Anne morta	103
Figura 33 – Close de Anne morta, talvez pela aranha (Ricardo)	104

RESUMO

Objetiva-se analisar/discutir a cultura da violência através da peça teatral *Ricardo III* (1592/3), de William Shakespeare e das adaptações fílmicas do texto shakespeariano dirigidas por Laurence Olivier (1955) e Richard Loncraine (1995). A análise baseia-se na teoria recepcional de Wolfgang Iser e fundamenta-se na crítica sobre a violência de Hanna Arendt e Jan Kott que nos levam a perceber a influência do grande mecanismo da história. O antropólogo René Girard nos revela o mecanismo do bode expiatório, uma alternativa ímpar para restaurar a ordem social, sendo assim um mediador da violência. No filme de Laurence Olivier serão analisado o arquétipo da sombra e a natureza violenta de Ricardo, cujo embasamento teórico ficará por conta das teorias de Carl Jung e seus seguidores. No filme de Loncraine será comentada a tradução cultural para a década de 1930, com referência a Hitler e, em seguida, a análise de Ricardo e, a influência do feminino.

Palavras-chave: Shakespeare. Violência. Poder. Olivier. Loncraine.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse and discuss the culture of violence through the play *Richard III* (1592/3), by William Shakespeare and the film adaptations of the Shakespearean text directed by Laurence Olivier (1955) and Richard Loncraine (1995). The analysis is based on the receptional theory of Wolfgang Iser and on the critique of violence by Hanna Arendt and Jan Kott that make us aware the influence of the great mechanism of history. The anthropologist René Girard reveals the motive of the scapegoat as a unique alternative to restore social order, and thus a mediator of violence. In the film Laurence Olivier, the archetype of shadow and the violent nature of Richard are investigated in the light of the theories of Carl Jung and his followers. In Loncraine's film will be commented the cultural translation to the 1930s with reference to Hitler followed by the influence of the female in *Richard III* are examined.

Keywords: Shakespeare. Violence. Power. Olivier. Loncraine.

INTRODUÇÃO

A obra de William Shakespeare é uma fonte inesgotável para apropriações literárias, filmicas e outras, haja vista a infindável lista de adaptações para mídias diversas.

Na primeira edição das obras completas de William Shakespeare, de 1623, dez peças apareceram reunidas sob o rótulo geral de *histories* ou *peças históricas*, um gênero criado por Shakespeare. *Ricardo III* é a quarta peça pertencente à primeira tetralogia. “As peças que aparecem no *Primeiro Folio* (*First Folio*) de 1623 como peças históricas são, pela ordem na qual foram escritas, 1ª, 2ª, 3ª partes de *Henrique VI*, *Ricardo III*, *Rei João*, *Ricardo II*, 1ª e 2ª partes de *Henrique IV*, *Henrique V* e *Henrique VIII*. Podendo ser apresentadas como peças individuais contidas em si mesmas, as quatro primeiras formam o conjunto conhecido como a “primeira tetralogia”; a quinta é totalmente independente; as quatro seguintes, também válidas separadamente, constituem a “segunda tetralogia”, e a última, do fim da carreira do autor e escrita em parceria com John Fletcher”. Contudo, o mais importante, é o fato de que Shakespeare tenha encontrado na obra dos historiadores Raphael Holinshed e Edward Hall, relatos da história da Inglaterra que lhe permitiram selecionar com precisão reinados por intermédio dos quais poderia, em forma dramática, expressar determinados pensamentos e convicções, sem ter de recorrer ao didatismo das formas medievais.

James Siemon editor da obra *Richard III* (2009), informa na introdução da edição da Arden Shakespeare que:

Richard III exists in two substantive texts: the First Quarto (Q1), printed in 1597, and the First Folio (F), printed in 1623. If either version had survived only by itself, there would be no doubt about its being, as the Second Quarto (Q2, 1598) claims, 'By William Shake-speare'. Even if Q1 and F were completely independent of one another, there might be questions about which to prefer. However, the two texts are materially and temporally interrelated in complex ways. Q1 was printed from a high-quality manuscript (QMS) of uncertain nature provided by Shakespeare's acting company, the Lord Chamberlain's Men. Twenty-six years later, F was printed from copy that incorporated at least one (Q3, 1602) and probably more than one of the quartos derived from Q1 (Q3, and Q6, 1622), along with accumulated reprinting errors, while also referring to another, different but highly authoritative manuscript (FMS). Furthermore, FMS, employed in the 1623 Folio, appears to represent an earlier state than QMS, the source for 1597 Q1¹ (SIEMON, 2009, p.417).

Nenhum dos manuscritos (QMS ou FMS) sobreviveu, no entanto os dois textos substantivos impressos (Q1 e F) são de uma qualidade muito boa, mas pelos recentes dados dos 'Shakespearianos' muitas narrativas questionam a 'autoridade' de um dos textos e a grande maioria das edições tem aceitado F,

¹ Minha tradução: Richard III existe em dois textos substantivos: o Primeiro Quarto (Q1), impresso 1597, e o Primeiro Folio (F), impresso em 1623. Se cada versão tivesse sobrevivido por si só, não haveria dúvida sobre sua existência, como o Segundo Quarto (Q2, 1598) clama, Por William Shakespeare. Mesmo se Q1 e F fossem completamente independentes um do outro, haveria perguntas sobre qual preferir. Entretanto, os dois textos são materialmente e temporalmente inter-relacionados de maneiras complexas. Q1 foi publicado a partir de um manuscrito de alta qualidade (QMS) de natureza incerta fornecida pela companhia de teatro de Shakespeare, Os Homens de Lorde Chamberlain. Vinte e seis anos mais tarde, F foi impresso de uma cópia que incorporou pelo menos uma (Q3, 1602) e provavelmente mais do que um dos quartos derivou de Q1 (Q3, e Q6, 1622), junto com erros de impressão acumulados, enquanto também se referindo a outro, diferente mas de um manuscrito de alta qualidade (FMS). Além disso, FMS, empregado no Folio de 1623, parece representar um estágio anterior que QMS, a fonte para Q1 1597.

pois ele é mais regular metricamente e Q1 confunde ou coloca papéis em lugares diferentes que F designa acertadamente. Porém nenhuma teoria é suficiente para ignorar a outra versão quando dificuldades se levantam no texto básico.

Shakespeare escreve *Ricardo III* um século após a morte de Ricardo, durante o reinado de Elisabete I. O texto é uma de suas peças históricas que narra uma parte da história da Inglaterra: está em vigor a Guerra das Rosas (1455-1485), que coloca em conflito político e armado os dois ramos da dinastia Plantageneta: a Casa Real de York e a Casa Real de Lancaster. Os yorkistas e os lancastrianos formavam duas linhagens igualmente descendentes de Eduardo III.

A obra *Ricardo III* presta-se a múltiplas possibilidades para análise e a escolhida para esta dissertação focaliza a busca incessante das personagens pelo poder e para alcançar este, há uma excessiva prática da violência, sendo essa física, moral e psicológica. Nas adaptações fílmicas de Laurence Olivier (1955) e Richard Loncraine (1995) estas características são transportadas para diferentes contextos e estes contextos demonstram que a violência é perpetuada pelo homem. Tanto Shakespeare como os cineastas mostram que as ações violentas eram procedimentos de rotina, objetivando a completa e total (des) humanização das vítimas.

Parafraseando Bertold Brecht (1992), dramaturgo e poeta alemão, que ilustra de maneira representativa a conduta do homem frente às adversidades e nos diz que o homem é fruto do meio em que vive, podendo agir de uma maneira ou de outra de acordo com a situação, comprovando assim seu estado de mutabilidade. “Pois de que vive o homem? Tão somente de maltratar,

morder, matar como um animal insano, e tendo esquecido inteiramente de que ele próprio é um ser humano” (BRECHT, 1992, p. 77).

A história nos mostra que o homem é capaz de atitudes extremas, seu pendor para a violência mostra-se sempre como uma mistura de civilização e barbárie.

Um dos traços mais significativos da peça *Ricardo III* é a desconstrução da ideia da obra de arte como imitação do real. Isto se dá pelo contexto em que sua obra foi criada e pela natureza singular do teatro elisabetano. O dramaturgo herdou do teatro medieval que desenvolveu na Inglaterra, principalmente dos palcos sobre rodas, a especificidade da ausência de cenário. Alguns elementos soltos eram usados no palco, como uma árvore, que representava uma floresta, uma cruz, que significava um túmulo ou um cemitério, ou uma coroa para indicar a realeza. Todo o resto ficava a cargo da palavra. Como no teatro medieval, o bardo contava com a “disponibilidade do público para aceitar o que lhe era oferecido como detonador suficiente do processo imaginativo” (HELIODORA: 1978, p. 173). Portanto, a palavra criava imagens que já se encontravam construídas no imaginário de cada espectador, e através dela, as grandes questões sobre a natureza humana eram discutidas.

Representando uma das vertentes da moderna teoria literária, as teorias orientadas para o aspecto recepcional valorizam a figura do leitor/espectador fazendo da leitura ou dos mecanismos ou atividades que ela pressupõe uma forma de desvendamento do texto literário e de compreensão da literatura e de sua história. Muitos são os autores que discorrem sobre a literatura a partir do enfoque recepcional, um deles é Wolfgang Iser com *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1976). Esse autor considera que o

texto só ganha existência no momento da leitura e os “resultados” ou “efeitos” dessa leitura são fundamentais para que se pense seu sentido. Segundo Iser (1996, p. 16), “O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre o texto, leitor e sua interação. [...] porque apesar de ser motivado pelo texto, requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes.”

Examinando as diferentes concepções de leitor propostas, como leitor ideal, arquiteitor, leitor informado e leitor intencionado, Iser chega à conclusão de que tais tipologias apresentam problemas de diferentes ordens. Dessa forma, o teórico alemão desenvolve uma estrutura de leitor implícito inserida na estrutura dos textos:

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré orientações que um texto ficcional oferece como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. (ISER, 1996, p. 73)

Portanto, o texto ganha existência no momento da leitura e os “resultados” ou “efeitos” dessa leitura são fundamentais para que se pense seu sentido. Durante a leitura, o leitor (no caso eu) utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas do narrador, das personagens e do próprio enredo.

Se pensarmos que a arte é um “espelho da natureza” ou certamente o oposto disto, uma recriação, uma subversão do real? Podemos presumir que a peça de Shakespeare (ou outra peça/texto) apresenta indeterminações ou o sentido incompleto e lacunar, quer dizer precisa do outro para se completar. E neste sentido o teórico alemão (1999) enfatiza a combinação que se espera entre os vazios existentes no texto e o leitor/espectador, afirmando “[...] só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo” (ISER, 1999, p. 58).

Pelo fato de a obra de arte literária apresentar tais lugares vazios, Iser (1999) denomina de estrutura de apelo do texto o caráter comunicativo que a obra apresenta, dependendo do leitor para a constituição de seu sentido, assim o texto ou adaptação realiza uma oferta de participação a seus leitores/espectadores.

A questão da fidelidade de uma adaptação foi um aspecto marcadamente explorado pela crítica em geral. Mas, nos estudos mais recentes sobre adaptação ela assume um papel secundário, ou mesmo indesejável. Para Linda Hutcheon (2006, p. 7) adaptar significa ajustar, alterar, tornar adequado. Essa adequação exige mudanças, em um processo que, segundo ela, resulta da apropriação interpretativa e criativa de quem realiza a adaptação. Sergei Eisenstein argumentava que o filme não é mero registro do real porque a mente organiza o mundo: se há um enquadramento é porque alguém resolveu posicionar a câmera em determinado lugar, atestava neste contexto. A adaptação adquiriu, nos últimos anos, novos formatos e, dessa

forma, já não está restrita ao conceito de fidelidade de uma obra literária para o cinema (ou teatro) e vice-versa.

Para Edgar Morin, o papel do diretor é de um sujeito passivo, que recebe imagens nas quais não pode interferir, sua participação é afetiva, já para outros como Jean Mitry, não existe qualquer sentido natural no mundo, assim como não existe espectador que não seja sujeito do que vê.

Acreditamos, como em Mitry e Eisenstein, que da mesma forma como em Shakespeare é necessária a participação da imaginação do público no preenchimento daquilo que o palco e o dramaturgo “esquecem” ou não desejam apresentar, no cinema o espectador, como receptor das imagens, também é seu decodificador e coautor, mesmo nas narrativas em que aparentemente todas as suas marcas tenham sido propositalmente apagadas.

Anteriormente no caso das adaptações literárias, acreditava-se em jogo de equivalências, exigindo do diretor uma fidelidade ao texto adaptado, era comum críticas que destruíam determinado filme por ele ser muito inferior à obra literária na qual se baseava, ou pelo fato de o diretor ter traído os leitores do romance ao não respeitar determinada característica da obra.

Hoje, o conceito de adaptação foi ampliado, pois adaptar não é um amoldamento a uma obra pré-existente e sim uma releitura feita por um diretor, que tem no texto adaptado sua fonte, uma partitura a partir da qual ele produzirá um novo texto e a ele dará forma. Neste sentido, é usado o conceito de Wolfgang Iser sobre os atos de apreensão da leitura e o caráter lacunar do texto literário, que exige de seu receptor um esforço de apreensão e de construção de sentido.

Se adaptar é reler uma obra, seu primeiro leitor é o diretor de cinema ou o roteirista que a adapta. Em sua leitura, ele irá decidir, dentre outros itens, o posicionamento da câmara, dos atores; irá conversar com o diretor de fotografia uma relação ao tipo de luz que deverá ser utilizada, etc. As imagens do filme serão filtradas, portanto, sem a menor participação do espectador, no entanto, é para ele que elas são dirigidas. Ele é o terceiro vértice do conjunto obra literária adaptada/ diretor/ espectador, e assim como o texto só é compreendido quando o leitor constitui o seu sentido e para lser, a imagem só se completa como significação após ser percebida e decodificada pelo seu receptor de forma ativa.

A questão da adaptação nos leva também à discussão do conceito de autoria, uma vez que ele acaba se diluindo nessas releituras, se consideramos que o produto final do filme é o resultado de vários outros textos e intertextos que permeiam o texto fonte, sendo assim o texto *Ricardo III* de Shakespeare também fruto de releituras de outros textos: a História da Inglaterra e outras fontes consultadas por Shakespeare.

Portanto, dadas as escolhas feitas por Laurence Olivier, Richard Loncraine em relação à montagem, ao enquadramento e posicionamento de câmara, além do uso da fotografia e do som, dentre outros recursos, poderemos dizer que estes diretores tornam-se coautores.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, faz-se uma contextualização histórica para que entendamos a formação dos Plantagenetas e depois sua divisão entre Yorks e Lancasters em sequência apresentamos um levantamento histórico da Guerra das Rosas que se faz necessário para compreendermos o motivo desta guerra fratricida,

comentamos sobre a teoria dos dois corpos do rei e falamos sobre a era elisabetana quando nasce Shakespeare e este escreve a peça histórica *Ricardo III* cem anos após a morte do protagonista.

No segundo, falamos sobre a cultura da violência sob a perspectiva dos críticos Hanna Arendt, René Girard e Jan Kott, cada qual contribuindo com sua habilidade falando sobre a violência, as causas, comentando sobre um método mediador, o bode expiatório, o poder do Grande Mecanismo, foram apresentados os historiadores do período entre eles Tillyard e Sir Thomas More que ratificam a imagem de assassino de *Ricardo III*, enfim comentamos como a violência é articulada na adaptação fílmica de Olivier e Loncraine, onde a busca incessante pelo poder e a coroa estão sempre presentes. Todavia, através de uma exagerada e terrível violência, não menos terrível que em Shakespeare.

Na terceira parte desta pesquisa falamos sobre adaptação dirigida por Laurence Olivier (1955). Após contextualização do cortejo do marido de lady Anne e a articulação de Ricardo em um emaranhado de frases curtas, com o propósito de seduzir a personagem Anne, também demonstramos a trágica e violenta morte de Clarence, o sonho de Stanley com o porco-bravo, prevendo a morte de Hastings e nos debruçamos sobre o arquétipo da sombra que representa a faceta irracional e instintiva de Ricardo, lado escuro, primitivo do ser humano, pois Ricardo deixa-se dominar pela sombra que canaliza energia do lado negativo e por fim a grande maldição lançada a Ricardo por seus algozes fantasmas contrapondo à benção proferida a Richmond.

No quarto capítulo, após considerações gerais sobre o filme dirigido por Richard Loncraine (1995), no qual o texto é transportado para década de 1930, sendo que o protagonista assemelha-se a Hitler. As imagens das armas, os

cigarros, as grandes festas, o terror dos tempos, a violência transposta na tela, podemos comparar as cenas iniciais com filmes de terror e suspense, homens mascarados que perseguem presas indefesas, que não conseguem fugir de seu destino trágico. Cenas que demonstram a manipulação do protagonista para conseguir seus desejos e ao mesmo tempo comparações com textos bíblicos, demonstrando articulações desde épocas remotas até os nossos dias e que muitas vezes são reféns do grande mecanismo. Por fim, a presença do feminino, pois Ricardo necessita desta presença, pois quem vai enfrentá-lo senão as mulheres, causando assim um efeito maior no público, neste momento é que a presença feminina ganha voz e mesmo Anne que no final quase não fala, porém sua imagem incomoda a todos.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 DA GUERRA DAS ROSAS AO REINADO DE ELISABETE I

Ricardo III é uma das peças históricas de William Shakespeare que narra uma parte da história da Guerra das Rosas (1455-1485). Esta guerra civil começou em 1455 por duas razões: a população da Inglaterra ficara enfurecida com o resultado da Guerra dos Cem Anos (1337-1453) e o fim desta guerra fez voltar ao reino uma turba de soldados habituados a proveitosos saques.

Nicolau Maquiavel (1469-1527) coloca que se as forças com que o príncipe mantém seu Estado são próprias ou mercenárias, auxiliares ou mistas, as mercenárias e auxiliares são inúteis e perigosas, pois não estará nunca seguro, não são unidas, são ambiciosas, indisciplinadas, desleais, vigorosas para com os amigos, mas covardes perante os inimigos, não temem a Deus e nem cumprem a palavra com os homens (MAQUIAVEL, 2010, p. 30).

Assim, esses soldados só pensavam na paga, não defendiam o reinado, não morriam pela causa e sim fugiam quando se sentiam acuados e com isso eram considerados assassinos dispostos a lutar por qualquer causa (principalmente a deles), ainda que ela não fosse a mais justa. Isto tudo acontecia pela desarmonia e o mau governo. E não faltavam também na Inglaterra dessa época lordes com um projeto de poder, tudo porque o direito sucessório havia sido desfeito, modificado desde que o duque de Lancaster liderou um golpe de estado, em 1399. Ele depôs o primo, o rei Ricardo II (1377-1399), e se coroou como Henrique IV (1399-1413) que mesmo usurpando o trono soube o “significado de ser rei e cuja autoridade ninguém ousa discutir” (HELIODORA, 1978, p. 273).

A partir de então, a Inglaterra passou a ser comandada por um usurpador. Sua coroação, com a chancela do Parlamento e o aval da Igreja, abriu uma brecha legal para que outros interessados, como os nobres da outra dinastia, os York anos depois reivindicassem o trono. Assim, o país entrou no século XV carregando duas cargas perigosas: a confusão sucessória e o retorno dos soldados.²

Os cavaleiros que retornaram para casa encontravam ocupação em exércitos privados, formados por lordes locais. Era a senha para uma guerra civil. Só faltava o elemento detonador – fardo que coube a Henrique VI (1422-1461). Heliodora (1978) explana que durante a minoridade do rei, estabelecem-se facções rivais e, subseqüentemente, a fraqueza do rei permite que os Yorks iniciem a campanha pelo restabelecimento de sua casa. (1978, p. 207) As duas casas duais estavam competindo pelo trono inglês que coloca em conflito político e armado os dois ramos da dinastia Plantageneta: a casa Real de York (Rosa branca) e a Casa Real de Lancaster (Rosa vermelha).

Os yorkistas e os lancastrianos formavam duas linhagens igualmente descendentes de Eduardo III, os plantagenetas. Esta dinastia governou a Inglaterra por 331 anos (1154 a 1485), fazendo quatorze reis, seu símbolo era o ramo de giesta (planta genista), sendo que os lancastrianos chegaram ao poder em 1399, com a coroação de Henrique IV, neto de Eduardo III, que usurpou o trono de Ricardo II (também neto de Eduardo III).

A Guerra das Duas Rosas é um conflito de grande importância para a compreensão do processo de formação da monarquia nacional inglesa, como já foi dito, esta dinastia ocupou o trono britânico durante um longo período. No

²Autores utilizados para Contextualização Histórica: LEÃO; SANTOS (2008); HELIODORA (1978); SHAKESPEARE (2010), incluídos nas referências.

entanto, a crise entre essas duas famílias se deu por conta da morte do rei Eduardo III e a sucessão do trono às mãos de Henrique VI. No início, os York apoiaram a chegada de Henrique VI ao trono, mesmo este não tendo nenhuma habilidade para lidar com as questões políticas e militares do período, nessa época, a Inglaterra vivenciava os últimos e decisivos conflitos da Guerra dos Cem Anos e passava por sérias dificuldades por conta das sucessivas vitórias francesas.

Mesmo com o fracasso militar britânico, Ricardo de York apoiou a permanência de Henrique VI no trono, mas este era dominado pela rainha e seus partidários, que esperavam que o mesmo morresse em pouco tempo, porém, o inapto rei Henrique VI, conseguiu conceber um herdeiro, o que poderia colocar em risco os planos de Ricardo de York (pai de Ricardo III) e tendo em vista a situação desfavorável, Ricardo se uniu a um grupo de barões que exigia o afastamento dos Lancaster dos quadros da administração real (HELIODORA, 1978, p.207).

Apavorado e infeliz com a exigência do ambicioso nobre, Henrique VI organizou um exército que na realidade, sua esposa Margaret, melhor general que seu marido, (em si inversão de valores) comandaria contra as forças de Ricardo de York, o qual em 1455, na batalha de Saint Albans, conseguiu vencer as tropas reais. Logo em seguida, Ludford Bridge, dos Lancaster, apoiou o rei e conseguiu vencer os York, que se refugiaram na Irlanda e, por sua vez, no ano de 1460, Ricardo de York recuperou suas forças e conseguiu mais uma vez derrubar as tropas Lancaster durante as lutas travadas em Northampton.

Nesse momento, Ricardo tinha amplas condições para finalmente chegar ao trono britânico, mas na Batalha de Wakefield, ele foi brutalmente assassinado por seus inimigos, porém os seus planos foram continuados pelo Conde de Warwick que formou exércitos em prol da ascensão de Eduardo de York, filho de Ricardo, ao trono.

Desta vez as tropas pró-York conseguiram tomar a cidade de Londres e proclamar Eduardo IV como o novo rei da Inglaterra, visto que na batalha de Towton os exércitos dos Lancaster foram completamente destruídos, o que obrigou o rei, Henrique VI a se refugiar em terras escocesas. A significativa vitória dos York não sinalizava um ponto final para a guerra civil que se instalou na nação inglesa, porque durante o reinado de Eduardo IV, vários desentendimentos com os nobres que o apoiavam, enfraqueceram politicamente, a sua permanência no trono.

Em 1469, o conde de Warwick e o duque de Clarence (irmão do rei Eduardo IV) romperam laços com o rei e decidiram lutar em favor dos Lancaster. Graças a essa mudança de cenário, Henrique VI conseguiu reassumir o trono britânico, todavia, a aliança entre a nobreza daquela época poderia se reconfigurar ao menor sinal de desentendimento. Na realidade eles mudavam seus apoios, com muita facilidade, dependendo dos benefícios prometidos.

No ano de 1471, o deposto Eduardo recuperou o apoio do duque de Clarence e imprimiu uma expressiva vitória na Batalha de Barnet, onde novamente Eduardo IV foi empossado como rei da Inglaterra, porém em sinal de alerta para um possível contragolpe, assassinou vários membros da família Lancaster e ordenou a execução de Henrique VI e de seu futuro herdeiro.

Ricardo III é irmão mais novo de Eduardo IV, que assumiu o governo após o misterioso desaparecimento dos dois filhos do antigo rei nas instalações da Torre de Londres. Esse fato que gerou desconfianças acerca do autor do assassinato, sendo fomentada inclusive a possibilidade de que o duque de Richmond mandou matar os irmãozinhos de Elisabeth de York, com quem se casou após derrotar os exércitos de Ricardo.

Neste período, os Lancasters financiaram uma nova batalha em prol de um novo candidato ao trono: Henrique Tudor, conde de Richmond, que no ano de 1485 saiu da Bretanha e invadiu a Inglaterra com um contingente armado de mais de cinco mil soldados. Em contrapartida, os York tinham um poderoso exército que contava com o dobro de guerreiros. Surpreendentemente, as tropas de Henrique Tudor venceram a Batalha de Bosworth Field, onde *Ricardo III* foi morto. Com isso, Henrique Tudor foi coroado como Henrique VII, novo rei da Inglaterra e para evitar outro possível confronto entre a Rosa vermelha (a família Lancaster) e a Rosa branca (a família York), Henrique VII (1457-1509) (“vencedor” dessa luta fratricida, que praticamente dizimou a aristocracia feudal inglesa durante o século XV), casou-se com Elizabete de York (1466-1503). Com isso a dinastia Tudor passou a ser representada com a sobreposição das duas rosas, o que indicava o fim do confronto e começo da instalação da monarquia absoluta na Inglaterra.

Henrique VII foi político hábil e conhecedor da lenda que profetizava a volta do rei Artur, pois quando este voltasse a reinar chegaria a Idade de Ouro da Inglaterra. Então, deu a seu primogênito o nome de Artur e consciente de que a Inglaterra ainda não tinha forças para vencer seu maior rival, a Espanha, casou-o com a infanta Catarina de Aragão, filha dos reis Católicos, Fernando e

Isabel, mas seu filho Artur morreu prematuramente e com isso seu segundo filho, Duque de York, herda a coroa e a viúva do irmão, tornando-se rei da Inglaterra.

Elizabete I (1533 –1603), neta de Henrique VII, a última das governantes da dinastia Tudor, filha de Henrique VIII e sua segunda esposa, Ana Bolena, (que foi decapitada quando Elizabeth tinha 3 anos), nascida em Greewich, perto de Londres, passou a infância fora da corte, estudou línguas, música e dança. Só voltou à corte por cair nas graças da sexta esposa de Henrique VIII, Catherine Parr, e sobe ao trono em 1558, após a morte de seus meio-irmãos Eduardo VI e Maria I.

Durante o seu reinado, a Inglaterra tornou-se uma potência mundial. A rainha incentivou o comércio, a indústria, o renascimento das artes e a liberação dos costumes. O contexto elisabetano é caracterizado por uma intensa fertilidade artística, produção teatral e o nascimento de diversos estabelecimentos públicos apropriados a encenações. A produção cênica desse período leva o nome de teatro elisabetano, que é o conjunto da dramaturgia escrita entre 1587 e 1642.

A importância destes locais de encenação teatral está relacionada à interação social entre o palco e a plateia. A hierarquização interna presente nos teatros refletia a ascensão do capitalismo e sua divisão em classes. Nesses espaços surgem célebres autores, a citar William Shakespeare, cujas habilidades cênicas profícuas se consolidam neste contexto histórico. Ainda assim, havia aqueles contrários a estes espaços teatrais, dentre os quais, os Puritanos que por motivos religiosos, argumentavam que as peças ali

retratadas possuíam um cunho herege, assim incitando aos pecados capitais (HELIODORA, 2004, p. 30-31).

1.2 A ERA ELISABETANA E A FIGURA DE SHAKESPEARE

Inúmeras biografias sobre William Shakespeare foram publicadas e, de acordo com Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos, a popularidade do poeta nacional da Inglaterra no mundo inteiro prova que Walter Savage Landor (1775-1864) tinha razão: “Shakespeare internacionalizou-se”. Principalmente, agora no século XXI, com o aperfeiçoamento dos meios de comunicação como o rádio, a televisão, o cinema, o vídeo e a internet que o levam até os quatro cantos da terra, já que se encontra traduzido por todos os quatro cantos (LEÃO; SANTOS, 2008, p. 14).

Shakespeare (1564-1616) nasceu a cinquenta quilômetros de Londres em uma cidadezinha chamada Stratford-upon-Avon, em abril de 1564. Não há registro de seu nascimento, mas existe na Igreja de Santa Trindade um registro de batismo, datado em 26 de abril. Na época, por ser alto o índice de mortalidade de recém-nascidos, as crianças eram batizadas com dois ou três dias. Como Shakespeare morre aos 52 anos, no dia 23 de abril dia de São Jorge, então convencionou-se esse dia como data de seu nascimento e morte.

Filho de John Shakespeare e Mary Arden, neto de fazendeiros, seu pai era um próspero comerciante de couros e chegou a ser vereador por duas vezes e depois prefeito, William era o terceiro filho de oito, sendo o primeiro a chegar à idade adulta, suas duas irmãs mais velhas morreram ainda criança.

Provavelmente estudou na Stratford Grammar School, onde teria aprendido gramática e literatura latina. Não há registro de que tenha ido para a universidade, mas sabe-se que precisou de autorização especial para se casar, pois tinha apenas dezoito anos e Anne Hathaway vinte e seis. Ela já estava grávida de três meses, e antes de completar 21 anos Shakespeare já era pai de três filhos, Susanna e o casal de gêmeos Hamnet e Judith.

Carlos Alberto Nunes (2008) relata que o ano de 1592 é decisivo para Shakespeare, por ter sido o ano do aparecimento do escrito de Greene: *Um vintém de juízo ganho com um milhão de arrependimento*, que constitui a primeira referência às atividades literárias do poeta, e no qual o escritor teatral, já no leito de morte, dirigindo-se a três colegas de profissão, identificados como Marlowe, Nashe e Peele, os advertiu contra toda súcia de atores e contra um ator em particular, para que se acautelassem com o seu exemplo e não viessem a sofrer na velhice o que ele então experimentava:

Não confies em nenhum deles, pois apareceu por aí uma gralha metediça que se enfeita com nossas penas e que, com o coração de tigre envolto em pele de ator, se julga capaz de empolar um verso branco tão bem como qualquer um de vós, e que, sendo um absoluto *Johannes fac totum*, se julga o único Shake-cena do país (SHAKESPEARE, 2008, p. 10).

Harold Bloom (1998) elogia Samuel Johnson dizendo que este é o primeiro dos críticos literários ocidentais, sendo que seus escritos sobre Shakespeare possuem um valor singular. Johnson não chega a dizer que o Cisne de Avon nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor de mimese shakespeariana: “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente”.

Heliadora (1978) nos informa que na primeira tetralogia estão mesclados os ensinamentos ortodoxos herdados da Idade Média assimilados a homílias político-teológicas da Igreja Anglicana.

Interessado na conduta humana, Shakespeare sentia naturalmente a necessidade de tratar de seu próprio tempo; mas, sendo um poeta dramático, não poderia evitar transmutar a corrupção que o cercava e preocupava em uma visão válida não apenas para o seu tempo, mas para sempre.

Quanto à questão da autoria há amplas e explícitas evidências de que um homem chamado William Shakespeare escreveu as peças e poemas de Wiliam Shakespeare, grafado em seis variações de assinatura que o escritor usava, porque a ortografia não estava ainda fixada na época. Muitos documentos vêm de fontes públicas, tais como as primeiras páginas de peças e poemas publicados durante sua vida. Há também, referências sobre ele feitas por outros escritores como Francis Meres (1565-1647) que, em 1598, atribuiu a autoria de doze peças a Shakespeare e John Weever (1576-1632) que lhe dedicou um poema em 1599.

Apesar das incontáveis evidências, alguns alimentam a hipótese de que o Cisne de Avon não foi o autor das peças, inventando candidatos para substituí-lo, os nomes mais absurdos da lista vão desde a rainha Elizabeth I até o escritor Daniel Defoe. Mais recentemente, os substitutos seriam Francis Bacon, Christopher Marlowe, o conde de Oxford e o conde de Essex.

1.3 A TEORIA DOS DOIS CORPOS DO REI

A teoria dos dois corpos do rei de Ernst Kantorowicz (1985) faz um amplo estudo desse problema na obra de Shakespeare, *The King's two bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Esse constructo político-teológico medieval foi reintroduzido na Inglaterra do século XVI no reinado de Elizabeth I, com base nos escritos do “Anônimo Normando” de por volta de 1100, para criar uma imagem idealizada dos reis, a fim de conter revoltas contra a figura do rei. A teoria dos dois corpos do rei defendia que o rei era uma figura geminada, possuindo um corpo físico e um corpo político, e que o corpo político era concedido por Deus, o rei era como o Cristo na terra, o Deus-homem, um enviado divino na terra.

Embora o Anônimo Normando não tenha aparentemente relação direta com a doutrina dos dois corpos do rei, prefigura a união do ofício religioso com o ofício do rei, como “essência espiritual de uma monarquia semelhante à de Cristo” (KANTOROWICZ, 1985, p. 56). Este estudo foi sobre a transição e a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento que inicia com a unção dos reis de Israel. Em seguida, o Normando transpõe essa metáfora para a figura do rei, demonstrando a similitude do poder do rei e de Cristo. A natureza do duplo corpo do rei não se restringe a ele, mas também aos papas. Os reis são Cristo, os reis do Antigo Testamento ungidos por Deus, que profetizam a vinda de Cristo. Argumenta também que os reis do Novo Testamento não podiam mais ser tais quais os reis do Antigo Testamento, eram apenas o ator ou o personificador de Cristo, pois eram figuras imperfeitas e, portanto, não poderiam ser igualados a Cristo. Neste ponto Kantorowicz assinala a antítese entre a imperfeição da natureza humana que pode ser emendada pela graça

divina. A fusão dessas duas dimensões foi um veículo de deificação dos reis, inventada no início da Cristandade (1985, p. 58).

Anônimo Normando usou essa antítese para demonstrar o corpo do rei como uma “emanação de sua unção” e para marcar a diferença entre “ Deus pela natureza” e o “ Deus pela graça”. O rei “é *in officio* a figura e a imagem do Ungido no Céu, portanto de Deus” (KANTOROWICZ, 1985, p. 59). O autor ainda coloca que “o rei é um ser geminado, humano e divino do mesmo modo que o Deus-homem, ainda que o rei possua duas naturezas apenas pela graça e no tempo”. (1985, p. 60). Contudo, o rei só se torna uma figura geminada através da unção e da consagração.

Henri Fluchère demonstra que a recepção da obra de Maquiavel foi distorcida pela publicação da obra *Discours Contre Nicolas Machiavel*, de Innocent Gentillet, em 1576. Talvez Shakespeare conhecesse essa obra, em que Gentillet apresenta alguns fragmentos do *Príncipe*, mas Fluchère argumenta que o bardo assimilou o espírito maquiavélico através das peças de Marlowe, que já apresentavam imbuída em si tais distorções. Conforme Fluchère:

Maquiavel coloca em primeiro plano as qualidades do Príncipe, essa famosa virtù, ao mesmo tempo força de caráter e resolução, inteligência e lucidez, coragem e prontidão de julgamento, que lhe permitia cumprir seu papel eminente de chefe nas circunstâncias mais difíceis. No jogo complexo, sutil ou brutal, os fatos históricos, que Maquiavel designa sob o vago termo de fortuna, o sucesso cabe ao que tem o espírito de decisão rápido como um relâmpago [...]. (1987, p. 71)

Uma das preocupações centrais de Maquiavel era a glorificação da coragem, ambição, ousadia e perspicácia na forma *virtù* aristocrática, para que o príncipe pudesse usufruir desses valores nobres, a fim de tomar as melhores

decisões para o principado. E é nesse ponto que a doutrina de Maquiavel foi distorcida, afirma Fluchère (1987, p. 72). Ele estava preocupado em unificar a Itália, a qual estava dividida em vinte principados que se dilaceravam entre si com diversas facções. O fim dessas dissensões seria possível, para Maquiavel, somente sob a força de um príncipe que possuísse essas qualidades nobres. O que aconteceu com a recepção da obra de Maquiavel na Inglaterra foi que alguns preceitos, em geral, os conselhos mais atrozes a sua visão mais pessimista foram abstraídos de uma obra cuja organicidade estava intimamente ligada ao contexto político efervescente específico da Itália. Como revela Fluchère:

Os dramaturgos elisabetanos não deviam reter essa visão grandiosa de um país que aspirava à unidade nas armas e no sangue, nem associar o realismo político, tão logo chamado de “maquiavelismo”, às necessidades históricas. Mas, mantinham a interpretação pessimista até o cinismo do universo, e os traços de caráter do hipócrita ambicioso e brutal, que quer fazer seu percurso na vida através de não importa qual meio. Mantinham o amoralismo fundamental da doutrina quando ela mesma não tinha mais, para tentar se justificar, a tentação inflamada do amor pelo país. Todo o homem com caráter muito temperado, qualquer que seja sua posição na vida, e para motivos puramente egoístas, vai atribuir, para si, os direitos do Príncipe. (FLUCHÈRE, 1987, p. 72-73)

A distorção da obra de Maquiavel na Renascença inglesa pode ter alterado, de algum modo, a percepção sobre os vilões no teatro elisabetano. Pode-se perguntar se as concepções distorcidas da obra do pensador italiano podem ter funcionado como um elemento para acentuar os traços de vilania, a reação e a percepção do público sobre esse traço podem ter sido unívocas. Mas, ao contrário de Marlowe, cujos vilões são em geral figuras caricaturais, Shakespeare modula esses traços para um aprofundamento do caráter das

personagens. Quanto ao caráter maquiavélico em Shakespeare, as tensões são acentuadas não porque apresenta traços planos, unívocos e caricaturais, mas porque altera a profundidade das dimensões do mal de seus heróis, como aponta Knight (2001), em sua obra *The Wheel of Fire*.

De acordo com Harold Boom:

Estabelecemos com Ricardo uma relação confidencial; Buckingham é nosso delegado, e quando este cai em desgraça e é executado, trememos diante da ordem de Ricardo, potencialmente dirigida a qualquer um de nós: “Basta de público! Cortai-lhes as cabeças!” Merecemos ser “decapitados”, pois somos incapazes de resistir ao terrível fascínio de Ricardo, que faz de cada um de nós um Maquiavel. (BLOOM, 1998, p. 106-107)

O bardo viveu em uma época de grande orgulho nacional e curiosidade. Sobre o passado do país, nascendo dessa forma, a peça crônica, a qual contava a vida dos reis e heróis, sendo que uma das primeiras foi à trilogia de Henrique VI, nascendo assim um gênero criado por ele, a “peça histórica”, onde a ideia central era transformada em trama e personagens e sempre envolvida com a natureza do bom e mau governo. *Ricardo III* foi escrita por volta de 1592, e para a escritura da peça, além da Crônica de Holinshed, serviu-se o autor da história de Eduardo V e de *Ricardo III*, de autoria de Tomas More, pois, a figura do facínora monarca exerceu grande atração no público da época elisabetana, tendo sido posta em cena várias vezes antes de Shakespeare ter lhe emprestado os traços inconfundíveis com os quais passou a viver em nossa memória. Nessa peça, Ricardo é um corcunda deformado (um exagero da verdade histórica), declaradamente vilão, que se compraz de suas maldades.

Como conclui Bloom (1998, p. 99): “Ricardo é a peça, nenhum outro papel possui muita importância”. Frio, manipulador, maquiavélico, bajulador, sanguinário: seu nome se tornou alcunha para aqueles que não medem esforços para terem o que desejam. É ainda um orador como poucos, capaz de convencer até mesmo uma audiência horrorizada pelo espetáculo, mas a quem ele nunca conta uma mentira sequer; muito pelo contrário, faz exatamente aquilo a que se compromete. Para a história, será sempre reconhecido como o arquiteto dos sucessivos assassinatos que lhe garantiram a coroa e lhe assegurariam a permanência no trono, não fosse à confrontação do futuro rei Henrique VII que lhe destituiu do poder na batalha de Bosworth. Sobre esta última, Victor Kiernan sumariza o que foi dito até o momento:

Para Shakespeare – e também para os historiadores modernos – todo um período está acabando em Bosworth, e uma nova era se iniciando. Como uma espécie de relações-públicas da rainha Elizabeth, Shakespeare dá aos acontecimentos finais uma aparência semirreligiosa. Seu sábio e experiente avô, Richmond – ou Henrique VII, o primeiro Tudor, torna-se um vencedor santificado [...]. Ele se mostra um verdadeiro matador de dragões ao tirar a vida de Ricardo em combate. Seu discurso final é uma denúncia de todos os futuros renovadores das “loucas” divisões da Inglaterra, que agora terminavam, dando lugar à paz e à abundância. (KIERNAN, 1999, p. 79)

No próximo capítulo Arendt (2011) fala da violência que caracteriza-se por sua instrumentalidade, distinguindo do poder, do vigor, da força e, mesmo da autoridade, sendo que a política constitui-se o horizonte de interpretação da violência que não é nem natural, pessoal ou irracional, pois a violência contrapõe-se ao poder de forma que onde um domina o outro está ausente. No entanto, Girard (1990) revelará uma maneira de mediar à violência demonstrando o método do bode expiatório o qual apresenta um duplo aspecto das vítimas, pois estas são em um só tempo tratadas como seres sagrados e criminosos. Isto porque representam um papel de válvula de escape dos impulsos violentos acumulados no interior da mesma, sendo uma vítima

substitutiva que alivia e livra a sociedade de possíveis conflitos, pois o poder nunca é propriedade de um indivíduo, pertence a um grupo, mas apenas enquanto este se conserva unido e por fim Kott nos demonstra os efeitos do Grande Mecanismo cuja história é uma grande escadaria que com o cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, traição, o reis mudam, porém a escada é a mesma, os bons, os maus, os corajosos e covardes, os vis e os nobres, os ingênuos e os cínicos continuam a escalá-la.

2 A CULTURA DA VIOLÊNCIA

2.1 CRÍTICA DA VIOLÊNCIA À LUZ DE GIRARD, ARENDT, E KOTT

Segundo Barbara Heliodora, Ricardo é o primeiro grande protagonista de Shakespeare, sua figura domina toda a peça e, ao mesmo tempo serve de estrutura da obra, muitas vezes considerado excessivamente formal, insistente no contraste do bem e do mal. Desde sua composição por volta de 1592/3, essa obra tem se mantido permanentemente popular, pois o autor manipula os fatos históricos com incrível habilidade, chegando a falseá-los em dois aspectos que impediam a criação da imagem que estava buscando criar. O que o afasta da simpatia do público é sua desumanidade, seu desdém com o ser humano, o bardo não escreve a biografia oficial de um rei, apenas usa a vida de um rei culpado e odiado, para criar sua imagem do pior dos reis: um rei destituído de qualidades privadas e públicas (HELIODORA, 2004, p. 110-111).

Heliodora (1997) esmiúça comentários acerca dos aspectos físicos do terceiro filho de York, Ricardo, fisicamente defeituoso, é o que tem mais garra, mais fome de poder, sem dúvida o mais destituído das qualidades que Shakespeare aprecia. Para garantir os Yorks de uma vez, ele mata o suave Henrique VI, sonha com a morte dos irmãos Eduardo IV e Clarence. O prazer da maldade visto em Aaron está um pouco mais sofisticado na obra *Henrique VI* (V,vi), e já transparece aquela que será a mais extraordinária e mais inesperada qualidade de Ricardo, seu senso de humor. Raros homens se apresentam tão despudoradamente:

[...]

Eu, que não tenho piedade e desconheço o amor e o medo.

Sim, é verdade tudo quanto Henrique

Disse de mim, que muitas vezes, lembra-me,
Me contou minha mãe que eu vim ao mundo
com as pernas para a frente. Não me assiste
razão – que pensais disso? – de mostrar-me
diligente em causar a ruína a quantos
procurem usurpar nosso direito?
A parteira espantou-se: prorromperam
as mulheres em grita: “Deus nos valha!
Nasceu com dentes!” E assim foi, de fato,
prova segura de que eu rosnaria.

[...]

Mas não em mim, que eu sou sozinho: eu próprio
Clarence, tem cuidado! Tu me roubas
a luz, mas eu incumbo de aprestar-te
um dia de caligem. Com tal jeito
espalharei no reino profecias,
que Eduardo há de mostrar-se receoso
de vir a falecer. [...]
Mortos já estão o rei Henrique e o filho.
Clarence, a tua hora se aproxima.
Depois, virá a dos outros. Só me agrada
Ser no reino o primeiro: ou isso, ou nada.
Vou te mudar, Henrique, de aposento
E rir-me de tua sorte a meu contento.
(SHAKESPEARE, 2008 p. 477- 478)

Para falarmos da violência na obra de Shakespeare, utilizaremos a Teoria Mimética do crítico e antropólogo René Girard, para iluminar alguns aspectos importantes.

Para Girard, o indivíduo não possui controle absoluto de seus desejos, não é dono de suas vontades, mas deseja com os olhos de outrem, pois necessita que outro deseje algo para que o sujeito deseje, portanto existe um mediador entre o sujeito e o objeto que ele deseja. Um exemplo é o desejo de

Ricardo de ser reconhecido por seus feitos ele sente que não foi retribuído ou recompensado por sua lealdade ao rei e sente inveja dos benefícios que os parentes da rainha Elizabeth receberam com tanta facilidade e ele não. Ricardo explana sua ira no primeiro Ato cena 2:

Não sei dizer; o mundo vai de mal a pior, e agora parece que as corruíras saltam sobre presas lá onde nem as águias ousam empoleirar-se. Uma vez que todo João-ninguém torna-se um cavalheiro, tem muito cavalheiro por aí virando João-ninguém (SHAKESPEARE, 2010, 1.2, p. 47).

Essa teoria só é comprovada em diversos textos produzidos pelo homem, encontrados em culturas muito afastadas e distintas, contudo possuíam esse comportamento como um dominador comum. De acordo com Girard desejo e violência acabam por se relacionar fortemente um com outro (GIRARD, 2010, p. 186). Os desejos e os homens são feitos de tal maneira que eles enviam perpetuamente uns aos outros sinais contraditórios, cada um ainda menos consciente de estar preparando uma armadilha para o outro, pelo fato de estar ele próprio, caindo em uma armadilha análoga.

Conforme Girard duas coisas poderão acontecer, uma é que o mediador e o sujeito podem se tornar cada vez mais semelhantes e, segundo dados sobre os conflitos, mais pessoas podem se envolver na desordem, iniciando assim ciclos de vingança, represálias. Nesse momento não é mais a obtenção do objeto que pode se perder em meio às disputas que importa, mas sim, o próprio conflito despertado por ele e conseqüentemente a recuperação das diferenças entre o sujeito e o mediador. E esse estado é nomeado por Girard de "Crise sacrificial". Sua solução, conforme decreta *A violência e o sagrado*, ocorre somente quando todos os envolvidos direcionam de forma

unânime e velada toda energia conflitante em cima de uma pessoa, sendo ela inocente ou não, a vítima é escolhida, por todos e para todos, para o sacrifício. Esta vítima leva consigo todas as rivalidades e os conflitos existentes e com sua morte restaura a ordem e restabelece as diferenças perdidas.

Verificaremos mais tarde na obra de Shakespeare e nos filmes de *Ricardo III*, alguns bodes expiatórios, sendo um deles o próprio Ricardo.

A ordem do mundo elisabetano, tal como nos fora apresentada pelos historiadores desse período, entre eles a obra de Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, não é estranha à noção de ‘diferença’ e sua manutenção. E o mesmo vale para o sinônimo de ‘degree’: a hierarquia, cuja preservação é essencial para garantir não somente o poder do rei, mas para manter a ordem social estratificada da sociedade e do universo. Tanto Girard como Tillyard tem um discurso sobre ‘degree’ como uma grande força sobre a qual instalam suas reflexões. Ulisses diz, sobre a hierarquia, na tradução de Bárbara Heliodora:

Removam-se esses graus, falhe essa nota,
 E vejam que discórdia! As coisas entram
 Em conflito gratuito: as águas, soltas,
 Erguendo-se mais alto do que as praias,
 Transformam em lama todo o globo sólido:
 O mando entrega-se à imbecilidade,
 E o rude filho fere e mata o pai.
 (SHAKESPEARE, 2008, 1.3 109-115)

Girard argumenta sobre este trecho expandindo a noção de ordem, em *A violência e o sagrado* (1990):

Degree, gradus é o princípio de qualquer ordem natural e cultural. É o que permite que os seres situem-se uns em relação aos outros e que as coisas tenham um sentido no seio de um todo organizado e hierarquizado. É ele que

constitui os objetos e os valores que os homens transformam, trocam e manipulam. A metáfora da corda musical define esta ordem como uma estrutura, no sentido moderno do termo, um sistema de afastamentos diferenciais, subitamente desarranjado quando a violência recíproca instala-se na comunidade. A crise é designada ora como enfraquecimento, ora como ocultação da diferença. (GIRARD, 1990, p. 70-71)

Ricardo aos poucos vai mostrando sua face, no começo da peça apenas se denuncia aos expectadores, depois procura aliados como Buckingham e Catesby para serem cúmplices em seus planos diabólicos e seus atos de violência. Gradativamente vai dando vazão a ira das pessoas e podemos perceber a maldade de Ricardo no seguinte solilóquio:

O mal que faço eu mesmo denuncio.
 Esses erros secretos que eu espalho
 Logo os faço pesar no ombro de outrem.
 A Clarence – que de fato eu dei às trevas –
 Pranteio junto a tolos que manobro,
 Ou seja, Hastings, Derby, Buckingham;
 E digo que a rainha e seus comparsas
 É que instigam o rei contra o irmão.
 Eles crêem ; chegam a atçar-me
 Pra que me vingue em Rivers, Vaughan, Grey:
 [...]
 Do mal; e assim eu visto a vilania
 Com farrapos que arranco à própria Bíblia.
 Quanto mais peço, mais pareço santo.
 Mas cuidado! Aí vêm s meus carrascos.
 (SHAKESPEARE, 1993, p. 44)

Pela teoria de Girard é o começo para se instituir um bode expiatório, pois depois de muito sofrimento causado por tragédias, excesso de violência o coletivo precisa escolher alguém para se sacrificar por todos, no intuito de restaurar a paz e Ricardo ao longo da peça vai provocando a insatisfação, ira do coletivo. Segundo Girard:

No auge da violência endógena, um fenômeno ocorre, e, devido ao êxito com que permite controlar os efeitos desagregadores da mimesis, tende a ser repetido até alcançar a regularidade e o formalismo de um rito fundador: a violência, antes indiscriminada, de todos contra todos na disputa fratricida pelo(s) mesmo(s) objeto(s), é dirigida arbitrariamente contra um único membro do grupo. (GIRARD, 2010, p. 19)

Segundo o renomado biógrafo Park Honan (2001), para justificar sua reivindicação ao trono Henrique VII, o primeiro rei da dinastia Tudor, contratara um humanista italiano chamado Polydore Vergil para escrever uma história apropriada para Inglaterra. Colorindo a trilha dos Tudors, Vergil retratou Ricardo III como um demônio sanguinário cuja morte em Bosworth, em 1485, trouxera ao poder a gloriosa linhagem do próprio Henrique.

Com uma biografia irônica, Sir Thomas More contribui ainda mais para estabelecer uma imagem, como assassino corcunda e com mania de morder os lábios a quem as pessoas adoravam odiar (2001, p. 180-181). Não podemos afirmar que a imagem de vilão de *Ricardo III* seja verdadeira, visto que Sir Tomas More em *História de Ricardo III* transformou essa imagem de vilão numa “verdade histórica”, pois além disso com a derrota de Ricardo na batalha de Bosworth, e Henrique VII ao assumir o trono, provavelmente fez com que os

historiadores de sua corte retratassem o rei derrotado como um tirano que merecia ser deposto pelo representante da família Tudor. Portanto, Richmond usou de seu poder como Henrique VII para manipular alguns fatos históricos em seu favor.

Ao falarmos dos fatos históricos, também cogitamos a violência, pois dependendo da maneira que um bom articulador prepara seu discurso, pode também manipular o pensamento coletivo, claro que devemos cuidar com certos conceitos, verificar a origem, mas muitos têm o dom da articulação, a arte do convencimento e, a palavra depois de proferida precisa de mais articulações para desarticulá-la. Então, Hanna Arendt fala de uma posição favorável a violência e à aceitação, por exemplo, da argumentação de Sartre (o conhecido prefácio de Frantz Fanon) de que é pela violência que o homem se recria. Para Arendt: “[...] não é da tradição intelectual do idealismo hegeliano ou do materialismo de Marx pela recriação constante do homem pelo trabalho que se chega à glorificação da fúria vulcânica da violência (ARENDR, 2011, p. 10).

Porém para Wright Mills e Max Weber, a violência seria mais flagrante manifestação do poder (o domínio do homem sobre o homem, que exige a efetividade do comando). Ao contrário destes, Hanna Arendt afirma ser a violência uma forma de implemento, um instrumento e não é sinônimo do poder, mas o revés é capaz de destruí-lo. De fato, uma das mais óbvias distinções entre poder e violência é a de que o poder sempre depende dos números, enquanto a violência, até certo ponto, pode operar sem eles, porque se assenta em implementos. “[...] A forma extrema do poder é o Todos contra Um, a forma extrema de violência é Um contra Todos. E esta última nunca é possível sem instrumentos” (ARENDR, 2011 p. 35).

A violência só tem sentido quando é uma re-ação e tem medida, como no caso da legítima defesa, mas perde sua razão de ser quando transformada numa estratégia *erga omnes*, ou seja, quando se racionaliza e se converte em princípio de ação.

Arendt (2011) acredita que o *poder* corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder não é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido.

Jan Kott (2003) comenta que cada uma das grandes tragédias de Shakespeare começa pela luta para conquistar ou fortalecer o trono, e termina com a morte do monarca e uma nova coroação e complementa que o soberano legítimo arrasta atrás de si uma longa cadeia de crimes e sobre esse massacre Kott diz:

[...] ele afastou-se dos senhores feudais que o haviam ajudado a conquistar a coroa, massacrando primeiro os inimigos e depois os ex-aliados, fez perecer os herdeiros e os pretendentes do trono. Mas não conseguiu exterminá-los todos. [...] Mas cada passo em direção ao poder continua ser marcado pelo assassinato, pela violência e pelo perjúrio. (KOTT, 2003, p.28)

Entende-se aqui que todos soberanos carregam uma carga enorme de crimes, tudo para segurar ou conquistar a coroa, ou seja, o poder e não se importam com a quantidade de violência aplicada, não pensam no coletivo ou grupo e sim em seus próprios desejos.

Segundo Kott (2003) Ricardo é a inteligência do Grande Mecanismo, o demiurgo da história, o príncipe de Maquiavel, porém Shakespeare é mais inteligente que o autor de *O príncipe*, por que: “À medida que sobe a grande

escadaria, Ricardo III fica cada vez menor. Como se o Grande Mecanismo tivesse se apoderado dele e o devorado” (KOTT, 2003, p.64)

No último ato da tragédia, Ricardo não é mais que o nome de um rei perseguido, está cada vez mais fraco e ele tenta apenas salvar a vida: “Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” (SHAKESPEARE, 1993, 5.4, p.150)

Percebemos que Ricardo está totalmente fragilizado, foi transformado no bode expiatório, chegou à máxima da violência segundo Arendt, um contra todos, e todos querendo se livrar dos próprios pesadelos, sacrificando um Ricardo, não mais o Ricardo e sim o escolhido a bode expiatório.

Já nas filmagens a violência é explícita, a personagem Ricardo faz de seu público seus cúmplices, a câmera posicionada para nós, usando o recurso de *close-up*, parece entrar em nossas mentes, pois Ricardo conversa conosco e conta seus desejos, ficamos quietos esperando a execução de seus planos, podemos concordar ou não, mas ficamos paralisados à violência do personagem. Ele e outros personagens que fazem parte da trama manipulam opiniões e manifestam o desejo de eliminar aquele que prejudica a maioria.

Em uma determinada cena, Hastings foi avisado por lorde Stanley, quando este teve um sonho e nele Ricardo aparecia como um porco-bravo e aniquilava seus inimigos, porém Hastings não quis ouvir o conselho, não fugiu, foi a uma reunião com os membros importantes da cidade e lá Ricardo ficou sabendo que este não o apoiaria em sua pretensão ao reinado e com seu poder de oratória demonstrou ao restante que Hastings, madame Shore e a Rainha Elizabeth, tinham cometido bruxaria contra seu braço e que por este motivo agora era um braço seco (versão de Loncraine), propondo assim a execução de Hastings, também escolhido como bode expiatório, foi eliminado e

todos presentes concordaram. Tudo para manter a paz deles e do reino e apoiar o mais forte.

Laurence Olivier e Richard Loncraine mostram a morte dos meninos na torre, onde Ricardo ensina como deve ser esta morte, por asfixia, demonstrando não ter piedade. Ao observarmos, no filme de 1995, os tanques adentrando o forte onde estavam o príncipe de Gales e o rei Henrique VI, cena brutal, homens de máscara, respiração ofegante, tiros na cabeça, nas costas, uma cena de destruição repleta de violência, podemos compará-la ao nosso cotidiano, às nossas notícias jornalísticas porque também estamos ambientados num mundo de crimes tragédias, mortes violentas, pai que mata filho e filha que mata os pais e será que não queremos achar um bode expiatório para nos proporcionar a paz? Então, as cenas nos remetem a nossa realidade.

Podemos observar que as versões fílmicas eliminaram a rainha Margaret de suas cenas, passando assim sua função de praguejar contra os York, para outras personagens, como Anne, Rainha Elizabeth e a Duquesa de York, também inverteu cenas, pois os filmes não começam com o solilóquio de Ricardo e o filme de Loncraine passa na década de 1930, e a personagem da Rainha Elizabeth e seu irmão Rivers são americanos, contudo, o contexto continua violento.

Podemos notar que as interlocuções de Stam na área do cinema, ao proporem expandir o campo de atuação da intertextualidade, percebem a transtextualidade genettiana, principalmente em seu caráter hipertextual, como uma poderosa ferramenta, que se aplica às potencialidades hoje exploradas pela adaptação fílmica.

A ambientação de Laurence Olivier é mantida na Inglaterra, no final da Guerra das Rosas entre Lancaster e York, porém incorpora cenas da peça histórica, Henrique VI, parte 3, e amplia a maldade. A violência continua ao pedir Anne em casamento no enterro de seu marido Eduardo, filho de Henrique VI. Na peça de Shakespeare, o pedido é feito no enterro do sogro, Henrique VI.

Para Shakespeare e Olivier, a coroa é a imagem do poder. Ela é pesada, pode ser agarrada com as mãos, arrancada da cabeça do monarca que morre e colocada sobre a própria testa. Então se é rei, mas é preciso esperar até que o rei morra, ou apressar sua morte. Pois, segundo Jan Kott (2003, p. 28), cada uma das grandes tragédias começa pela luta para conquistar ou fortalecer o trono e termina com a morte do monarca e uma nova coroação. Todavia, quando for colocada a coroa este rei será tão odiado quanto o outro, pois ele também matava seus inimigos e agora irá matar seus ex-aliados, e um novo ciclo começará.

Iser em suas palavras revela que “o papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p. 75)

As adaptações de Olivier e Loncraine revelam suas leituras implícitas, pois os dois demonstram conhecimento da obra literária, perceberam os espaços ou lacunas existentes, eles buscaram respostas para suas indagações, observaram condicionamento para uma instrução rigorosa, uma leitura séria e deste modo cada qual construiu um texto internamente coerente.

Sabemos que o leitor de Iser ou da estética da recepção, não é um simples leitor, decodificador de códigos, este leitor precisa de conhecimento prévio, da sua leitura de mundo para então, promover suas interpretações tornando-o assim um coautor.

Regina Zilberman conclui: “são as indeterminações que permitem ao texto comunicar-se com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da obra” (ZILBERMAN, 2001, p. 51).

O termo transposição está ligado à formulação apresentada por Gérard Genette:

A transformação séria, ou transposição, é, sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente, provarem isso ao longo do caminho, pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. (GENETTE, 2005, p. 51)

Tânia Pellegrini (2003, p. 17-20) nos faz pensar que nas narrativas visuais do cinema, o que se capta, em primeiro lugar é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal. Isto é notado pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, também pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim de que maneira o expectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama, portanto cada cena comporta um peso visual e auditivo, este é fornecido pela trilha sonora, que comunica imediatamente, sem necessidade de palavras.

A imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor.

Jack J. Jorgens, na década de 70, denunciava a propaganda defensiva contra as diferenças entre teatro, literatura e cinema e a lacuna na pesquisa que explora as possibilidades criativas de cada meio. Muitos teóricos de cinema vêm tentando romper as barreiras entre as duas formas de expressão, reafirmando as relações entre cinema e outras formas narrativas e artísticas. É que nesta era de filmes centrados no ator e no diretor, segundo ele, todos os filmes de ficção são, ao mesmo tempo, *performance*, interpretação e adaptação de roteiros. Enfatizando uma completa triangulização entre filme, roteiro e vida, ele sugere que Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das caracterizações ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema (JORGENS, 1977, p. 251).

Então se pensarmos que tradução³ se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, isto implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independente do meio que o incorpora. E esse conteúdo não pode por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Numa análise de tradução, não podemos, portanto, restringir-nos aos sistemas como produtores de signos, de que ambos, o

³ Para Johnson (1984), tanto a tradução quanto a adaptação envolvem “reprodução” e “transposição”. A adaptação seria, em certos casos, como a tradução, restrita à reformulação [*rewording*] e simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um determinado público. O autor considera também que a tradução é fiel tanto à “forma” quanto ao “conteúdo” enquanto a adaptação é fiel apenas ao último. JOHNSON, M. A. Translation and adaptation. *Meta*, 29, 4, Dec. p. 421-5, 1984.

cinema e o teatro são capazes, é preciso levar em conta também os aspectos que, em ambos os sistemas, moldam a experiência do espectador e sua equivalência.

Todas as qualidades que tornam a violência terrificante, sua brutalidade cega, o absurdo de seus rompantes, não existem sem contrapartida: elas são inseparáveis de sua estranha tendência para arremessar sobre vítimas substitutas. Como exemplo, temos os contos de fada que mostram o lobo, o ogro ou o leão engolindo gulosamente uma grande pedra no lugar da criança que cobiçam, talvez possuam um caráter sacrificial. Porém só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar, talvez seja este, entre outros a significado da história de Caim e Abel, porque o texto bíblico oferece uma única precisão sobre os irmãos, pois Caim cultiva a terra e oferece a Deus os frutos de sua colheita. Abel é um pastor e sacrifica os primogênitos de seu rebanho. Um dos irmãos mata o outro, justamente o que não dispõe deste artifício contra violência, o sacrifício animal. Esta diferença entre o culto sacrificial e o culto não-sacrificial é na verdade inseparável do julgamento de Deus em favor de Abel. Dizer que Deus acolhe favoravelmente os sacrifícios de Abel, o que não ocorre com as oferendas de Caim, é redizer em outra linguagem, a do divino, que Caim mata seu irmão, ao passo que Abel não o mata.

No antigo Testamento e nos mitos gregos os irmãos são quase sempre inimigos, a violência que eles parecem estar destinados a exercer um sobre o outro só pode se dissipar quando aplicadas a vítimas terceiras, a vítimas sacrificiais. Os ciúmes que Caim sente em relação a seu irmão são inseparáveis da privação da válvula de escape sacrificial que define o

personagem. Podemos perceber uma semelhança na tragédia e na peça de Shakespeare, porque Ricardo também sente ciúmes, inveja de seus irmãos, pois ele se mostra um grande lutador, defensor dos direitos de seu pai, e as recompensas parecem encaminhar apenas a seus irmãos, como o reinado a Eduardo IV, o bom casamento a Clarence e ele o que cabe, e é através da violência que ele começa a alcançar seus desejos.

Outro exemplo bíblico citado por Girard (1990) é de Isaac, que suspeitando sua morte quer abençoar o filho mais velho Esaú, mas antes pede que ele cace e traga-lhe um prato suculento. Jacó, o filho caçula, querendo esta benção para si, pede ajuda a sua mãe, que mata um cabrito e prepara e ele sabendo que seu pai, que é cego, para reconhecer o filho usará suas mãos para apalpar o peito e mãos do filho Esaú, pois estas são peludas, e Jacó cobre a sua pele com a dos cabritos, e assim o velho apalpa sem reconhecer que é o filho caçula e a benção é dada. Portanto, os cabritos servem para enganar o pai de duas formas diferentes, ou seja, para desviar do filho a violência que o ameaça, para ser abençoado e não amaldiçoado. O animal imolado é interposto entre pai e filho e evita os contatos diretos, que poderiam desencadear a violência.

Nos sistemas propriamente rituais que nos são um pouco familiares – os do universo judaico e da Antiguidade clássica – as vítimas são quase sempre animais, porém em outros sistemas rituais, os seres humanos ameaçados pela violência são substituídos por outros seres humanos. Isto em épocas de calamidades, um exemplo é o mito de Medeia de Eurípide, o princípio da substituição do ser humano, pelo ser humano, aparece sob sua forma mais selvagem. Medeia substitui o verdadeiro objeto de seu ódio, que

permanece inatingível, por seus próprios filhos, mas isto também implica uma identidade cultural. (GIRARD, 1990, p. 7-21)

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e pertence em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido. Segundo Hannah Arendt quando dizemos que alguém está no poder, na realidade referimos que: “O poder é de fato a essência de todo governo, e não a violência. A violência é por natureza instrumental ao fato de que ele empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome.” (ARENDR, 2011, p.68-69)

Para Arendt (2011) a violência sempre pode destruir o poder, mas o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido. Substituir o poder pela violência pode trazer a vitória, mas o preço é muito alto; por isso ele não é apenas pago pelo vencido, mas também pelo vencedor. Para a autora a diferença decisiva entre dominação totalitária, baseada no terror, e as tiranias, estabelecidas pela violência, não investe apenas contra o inimigo, mas também contra seus amigos. (p. 73)

Então, poder e violência são opostos; no qual um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas é deixada ao seu próprio curso e conduz à desapareição do poder, a violência é capaz de destruir o poder e é incapaz de criá-lo, sendo que a forma extrema de violência é um contra todos.

O perigo da violência, mesmo que ela se movimente dentro de uma estrutura não-extremista de objetivos a curto prazo, será sempre que os meios poderão dominar os fins. Se os objetivos não forem alcançados rapidamente, o

resultado será não meramente a derrota, mas a introdução da prática da violência em todo organismo político. “[...] A prática da violência como toda ação, transforma o mundo, mas a transformação mais provável é em um mundo mais violento” (ARENDDT, p. 45).

A adaptação de Olivier de *Ricardo III*, identifica exemplos de uma ambientação violenta, pois o filme foi rodado em tempos de guerra fria, mesmo que não haja atualização da ambientação nas filmagens, a leitura do diretor talvez tenha sofrido influência desta fase.

3 RICARDO III (1955), DE LAURENCE OLIVIER

3.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Laurence Kerr Olivier, (1907-1989), ator e diretor de teatro e cineasta desenvolveu o gosto pela interpretação desde a infância. Aos dez anos ele fez Brutus em uma performance de *Júlio César*. Estudou em Oxford, mas logo deixou a universidade para estudar *Elsie Fogerty*, Escola de Arte Dramática, em Londres.

Durante meio século foi considerado o maior ator inglês de todos os tempos. Uma carreira sempre dividida entre o cinema e o teatro, um nome que todos aprenderam a respeitar e a amar. Atravessou gerações e criou um culto de admiração à sua volta que é difícil igualar.

Começa a adaptar, em 1945, Shakespeare ao cinema. Primeiro com *Henrique V* (terceira nomeação e prêmio especial da Academia como ator, realizador e produtor) e em, 1948, com *Hamlet*, filme que lhe irá dar o único Oscar da carreira como melhor ator, mas também o Oscar de Melhor Filme (faltou apenas o de realizador).

Ricardo III (1955) foi o primeiro filme que teve sua estreia nos cinemas dos Estados Unidos e na TV simultaneamente. Em 11 de março de 1956, o filme foi exibido pelo canal NBC e teve também sua première em Nova York. Nos Estados Unidos foi lançado em uma versão de 139 minutos. Anos mais tarde, animadores da Disney utilizaram a atuação de Laurence Olivier em *Ricardo III* como modelo para o personagem lobo mau.

Ricardo III foi rodado em apenas dezesseis semanas e para compor seu vilão, Olivier foi auxiliado por um oportuno, não menos doloroso acidente:

no primeiro dia de filmagem da batalha de Bosworth, uma flecha atinge, por engano, a perna do ator e antes de ser socorrido, o próprio Olivier insiste para que as filmagens continuem, podendo assim emprestar maior realismo a cena. Segundo Liana de Camargo Leão, “o filme foi exibido no cinema e também na televisão, atingindo mais de 25 milhões de espectadores” (LEÃO, 2008, p. 278).

O hipertexto de Laurence começa com a seguinte legenda:

A história da Inglaterra, tal como as de tantos outros países, é uma mistura de verdades e lendas. A história do mundo, sem suas lendas seria tão destituída de vida quanto outras sem poesia, flores sem perfume, ou pensamentos sem imaginação. Muito embora vários desses mitos já tenham sido desmentidos inúmeras vezes, por meio de provas irrefutáveis, preservá-las parece válido por conta de sua familiaridade. A história a seguir começa na segunda metade do século XV, na Inglaterra, após o término da Guerra das Rosas, uma longa disputa que facções rivais travaram pela Coroa Inglesa. A Rosa vermelha era o emblema da casa de Lancaster, a branca de York estava em seu último desabrochar, no começo da lenda que inspirou Shakespeare. Começa agora uma das mais famosas e ao mesmo tempo infames lendas atribuídas à Coroa da Inglaterra. (*Ricardo III*, 34”-2’15”)

Depois dessa legenda, o texto fílmico mostra uma enorme coroa que fica dependurada acima do trono, sendo esta focalizada em close-up (Fig. 1), logo abaixo, Eduardo IV está novamente recebendo a unção dos reis, após a morte e destronamento de Henrique VI, enquanto todos presentes falam: Deus salve o rei, vida longa ao Rei Eduardo IV, Ricardo está posicionado de costas (Ver Fig. 2), sendo assim o diretor deixa a incógnita, será que Ricardo repete a frase, vida longa ao rei?



Fig. 1 – Coroa da Inglaterra

Olivier abre o filme com a imagem abstrata da coroa, “símbolo da autoridade divinamente sancionada”, símbolo do poder e que muitas vezes para alcançá-lo é necessário cometer uma grande fila de assassinatos, manipulações para tê-la por um momento ou por anos e como disse Ricardo em seu solilóquio até permanecer vivo. Não há dúvida de que o tema da coroa é importante para o filme. O tema da queda e ascensão do Estado é ainda salientado em boa forma elisabetana pelas mudanças das estações. A história começa com o “glorioso verão deste filho de York”, move-se através do mortal estéril inverno, ainda pelo perversamente e decorativo descontentamento de Ricardo, e termina nas planícies áridas de Bosword Field, onde o triunfo de Richmond anuncia a chegada da primavera.⁴

⁴JORGENS, J. **Shakespeare on Film**. Blomington & London: Indiana University Press, 1977. (minha ênfase)



Fig. 2 – Ricardo de costas re-coroação de Eduardo IV

A coroação de Eduardo IV é uma interpolação da peça Henrique VI, parte 3, o diretor foca seu trabalho na “curva parabólica de rei legítimo a tirano rei legítimo”. Quase não prestam atenção em Eduardo IV, é mais decorativo, O que prende a atenção é Ricardo que ameaçadoramente todo vestido de preto, profeticamente, coroa-se em primeiro plano e destruindo a imagem da coroação real no fundo. Também podemos prestar atenção nos olhares manhosos de Ricardo e Buckingham e no olhar sem pestanejar especial de Ricardo diretamente para câmera. A pompa da circunstância, música festiva, cuidadosamente orquestrada, movimentos simétricos quando a procissão se move de uma sala para a outra, são vistas insignificantes, em relação aos olhares tímidos de uma mulher sensual e bonita, (Jane Shore, amante do rei). Shore mesmo com a presença da rainha, faz contato visual com Eduardo e

corta fisicamente uma diagonal através do fluxo oficial, não deixa de ser uma ousadia. Olivier pensa na audiência para ver uma conexão entre Ricardo e Hitler. Como Cesar e Hitler que estavam ligados no *Julio Cesar* de Mankiewicz.⁵

O cuidado com o transporte das informações da peça para a tela do cinema, desenvolve um trabalho que necessita muita criatividade e técnicas. Todo texto possui infinitas leituras e no processo de recriação da narrativa, outros pontos são somados à técnica utilizada pelo roteirista/cineasta. Um deles é lembrado por Umberto Eco: “toda narrativa se apóia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade” (ECO, 1984, p. 99).

Jorge Furtado exemplifica a questão do conhecimento prévio da realidade com o exemplo:

A metamorfose de Kafka começa com a seguinte frase: “Ao despertar após uma noite de sonhos agitados Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado num inseto gigantesco”. Esta frase, talvez a melhor primeira frase da história do romance, disse tudo que é preciso saber para que a história comece. Cada um de nós, leitor, imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. (FURTADO, 2003)

Furtado com seu exemplo justifica a tese de Iser, ele demonstra que os leitores possuem leituras diferentes dependendo cada qual da sua experiência de vida.

Diferente do livro (peça) é que no cinema, o roteirista, cineasta ou diretor, necessita fazer o trabalho do leitor. Imaginar para recontar no meio audiovisual, e nem sempre é o resultado que o leitor espera.

⁵ JORGENS, J. **Shakespeare on Film**. Blomington & London: Indiana University Press, 1977. (minha ênfase)

O texto-fonte ou hipotexto utilizado por Laurence Olivier começa a esboçar o retrato de *Ricardo III* já na segunda parte de *Henrique VI*, em que ele mostra sua coragem e habilidade no manejo das armas; na terceira parte, ele nos é apresentado como assassino do Henrique VI e do seu filho; na penúltima cena (V, vi), em um longo solilóquio, anuncia seus planos para a escalada ao poder, eliminando seu irmão duque de Clarence.

Olivier faz uma fusão do solilóquio de Ricardo na abertura da peça *Ricardo III* 1.1.1-23⁶ e utiliza o solilóquio de Ricardo (duque de Gloster) pronunciado na terceira parte da peça *Henrique VI* 3.2.42-43,48-50 retorna a *Ricardo III* 1.1.24-27, e conclui em *Henrique VI* 3.2.54-82,84-91⁷ e após a (re) coroação de Eduardo IV, a portas fechadas na sala do trono, ele começa o solilóquio direcionado ao espectador e demonstra suas intenções para alcançar a coroa da Inglaterra, usando seu discurso maquiavélico.

Falas de Ricardo (Duque de Gloster) na peça *Ricardo III*:

E agora o inverno do nosso desgosto
 Fez-se verão glorioso ao sol de York;
 E as nuvens que cobriam nossa casa
 ‘Stão todas enterradas no oceano.
 Nossas fronteiras ostentam as coroas
 Da glória; os braços erguem-se em estátua;
 O alarma foi mudado em bons encontros,
 As marchas em compasso de alegria.
 [...]

⁶ HELIODORA(1993), citado nas referências.

⁷ Retirado da obra: SHAKESPEARE, W. **Henrique VI**, também citado nas referências.

Eu, que não tenho belas proporções,
 Errado de feições pela malícia
 Da vida; inacabado, vindo ao mundo
 Antes do tempo, quase pelo meio,
 E tão fora de moda, meio coxo,
 Que os cães ladram, se deles me aproximo...

[...]

De paz não tenho um doce passatempo
 Senão ver minha própria sombra ao sol
 Cantar minha própria enfermidade:
 Já que não sirvo como doce amante
 (*Ricardo III* 1.1.1-8,16-27, p.19)

Falas da peça Henrique VI também de Ricardo (Duque de Gloster) que serão interpoladas por Olivier em seu filme (*Ricardo III*) no solilóquio de Gloster:

sob o seu regimento delicado, peitou a natureza criminosa
 peitou a natureza criminosa

[...]

Do meu corpo, estas pernas me deixasse
 desiguais, afastando-me de toda
 proporção, como ainda informe filho

[...]

Ora, se a terra só me proporciona
 A alegria do mando, do domínio,
 De subjugar pessoas bem formadas, seja o meu céu sonhar com a coroa.
 Enquanto eu tiver vida, puro inferno

Vai ser o mundo, a menos que a cabeça
Firmada, assim, neste disforme corpo,
Me circunde coroa gloriosa.

[...]

Sem vida vou deixar muito mais gente

[...]

Qual Sinão, ganharei mais uma Tróia.

Ao camaleão eu posso emprestar cores,

Muito mais que Proteu mudar de formas,

Ao próprio Maquiavel servir de mestre.

Posso tudo isso e não consigo o trono?

Ora, hão de ver que dele eu vou ser dono.

(Henrique VI 3.2.42-43,48-50,54-61.82.86-91, p.214-216)

A peça do Bardo começa com o solilóquio de Ricardo, já no filme é feito todo um panorama, mostrando a rivalidade entre Yorks e Lancasters, a ambição pela coroa e o poder que ela traz e só depois o duque de Gloster começa seu solilóquio.

Utilizando a teoria de René Girard demonstraremos o sacrifício de um elemento (bode expiatório), pois é no momento da crise que surgem as soluções sociais pacificadoras, condensadas na figura do bode expiatório. Ela não vem para acabar com a estrutura do desejo mimético, que é imutável e universal, mas para regulamentar ou racionalizar a violência. Trata-se de um processo de transferência da violência generalizada para uma vítima expiatória.

A ameaça coletiva é condensada numa só vítima; do ameaçador “um contra o outro” passa-se para pacificador “todos contra um”. A violência que

ameaça a comunidade é transferida para uma vítima designada unanimemente: o bode expiatório.

O sacrifício opera sempre uma dupla transferência: a) a violência acumulada na sociedade é transferida para o ódio homicida contra a vítima, e assim o grupo camufla, dissimula sua própria violência, e designa a vítima como uma causa da crise. Esse processo é temporário, e sempre renovável ritualisticamente; b) estando toda a violência social concentrada na vítima, agora ela sobrevive na memória coletiva como fonte de paz, sendo transferido para ela um espectro de transcendência.

Um exemplo de bode expiatório é o próprio Cristo, pois este não precisa ser culpado, maquiavélico, diabólico ele apenas pode ser a vítima escolhida para ser sacrificada para se restaurar a paz ou aquilo que incomoda muito a sociedade, no caso de Hastings, Clarence, Buckingham e o próprio Ricardo eles colaboraram com seus maus feitos, tramóias, traições para serem escolhidos como bodes expiatórios, pois estes provocaram , planejaram e efetuaram vários atos violentos.

A próxima cena que vamos exemplificar é sobre o famoso cortejo que Ricardo faz a Anne em um enterro, em que na peça (texto Shakespeariano) é o corpo de Henrique VI, sogro de Anne, que está sendo carregado em uma padiola, mas no filme de Olivier é o corpo do marido de Anne, o príncipe de Gales e essas cenas deflagram os desejos das personagens.



Fig. 3 – Anne lamentando seu destino



Fig. 4 – Sombra de Ricardo sobre Anne

Olivier quebra a cena do cortejo em duas, talvez por uma questão de credibilidade, Richard completa sua conquista em uma espécie de anunciação perversa. Ele a tira de sua posição de à fresco angelical de oração e a conduz para longe do túmulo do marido e para cima contra um pilar. Então em seu próprio ritual erótico, dá-lhe sua espada, rasga seu gibão e certo em sua incapacidade de matar, dá-lhe abraços e a beija apaixonadamente e

espiritualmente e termina com um “casamento” delicadamente sugerido no filme pela sombra grotesca de Ricardo caindo no vestido branco de Anne que espera com terror e antecipação perto de sua cama com seu rosto obscurecido nas sombras.

Anne discute com Ricardo e cospe no adversário, quando na época o ato de cuspir significava desprezo, nojo à pessoa. Porém, Ricardo com sua oratória vai manipulando-a:

Debate ente Lady Anne **(A)** e Duque de Gloster **(G)**:

A – Negra noite encobriu-te a luz do dia,

E a tua vida **sombreou-a** a morte.

G – Não te acuses assim, pois tu és ambas.

A – Antes fosse, e a vingança em ti teria.

G – É contra a natureza esse desejo:

Vingar-me sobre aquele que te ama.

A – É um desejo bem justo e natural

Vingar-me sobre quem matou-me o esposo.

G – Quem te privou assim de teu marido

Fê-lo para te dar melhor marido.

A – Não há na terra alguém melhor do que ele.

G – Há quem te ame melhor do que ele amava.

A – Quem é?

G – Plantageneta.

A – Isso ele era

G – O mesmo nome, mas um ser melhor.

A – Onde está ele?

G – Aqui. (Ela cospe sobre ele)

Por que me cospes?

A – Antes fosse para ti mortal veneno!

G – Veneno nunca teve tal doçura.

A – Nunca caiu sobre animal tão sujo.

Vai-te daqui. Teus olhos me infeccionaram.

G – Os teus. Senhora, infectam mais os meus.

A – Antes fossem serpentes e matassem!

G – Antes causassem morte repentina,

Pois matam-me com morte viva e lenta

Teus olhos põem nos meus salgadas lágrimas,

[...]

Meu lábio nunca soube usar ternuras;

Mas, hoje essa beleza é a recompensa

Que peço e que meu lábio busca e implora.

(Ela olha com desdém para ele)

Não ensina a teus lábios a ironia;

Eles são feitos para o beijo e a prece

[...]

Olha, aqui tens este afiado gume;

Se o queres esconder num peito amante

E liberar esta alma que te adora,

Eu o ofereço aberto ao rude golpe

E peço a morte, humilde e de joelhos.

[...]

Vamos golpeia, assassinei Eduardo

Mas foi teu lindo rosto que o matou

(Ela deixa cair a espada)

Apanha a espada ou fica, então, comigo.

[...]

G – E regar-lhe o jazigo com o meu pranto

Arrependido – correrei a ver-te:

Por diversas razões, eu te suplico

Concede-me essa graça.

A – De todo o coração; e eu me consolo

De ver como t e tornas penitente –

(*Ricardo III*, 1.2. 1993, p.29-32)

No filme as falas são semelhantes ao texto, enquanto Anne fala a Ricardo que ele só combina com um lugar, o inferno, ele fala que existe outro, ela fala que é a masmorra e ele simplesmente diz que é sua alcova, sua cama. Ela o acusa de ter matado o marido e ele fala que a beleza dela que foi a causa, pois não tinha paz em seus sonhos, e que ele sentia vontade de matar todos para ter, nem que fosse uma hora na doçura de seu peito. Então a câmara faz um foco no rosto de Anne, ela parte acompanhando o corpo do marido, porém lança um olhar a Ricardo, onde podemos identificar as entrelinhas, uma lacuna a ser preenchida. Anne começa a aceitar o cortejo, o pedido feito por esse maravilhoso orador, porque, de acordo com o antropólogo René Girard, “um homem não tem como dar a uma mulher maior prova de que ela é desejável que desejá-la” (GIRARD, 2010, p. 63).

O cortejo de Lady Anne oferece outro tipo de desejo, algo mais próximo àqueles trabalhados no início do Teatro da Inveja: os desejos amorosos. Embora ele não necessite que um mediador também se apaixone ou concorde com sua opinião sobre Anne, há no desejo dele uma forma de triangulação muito comum: a simetria com o irmão.

George, o irmão de Ricardo, em dado momento da Guerra das Rosas, no qual eles estão no poder, como recompensa recebe a mão de Isabel Neville, uma das filhas do conde de Warwick que se intitulava “fazedor de reis”, no entanto Ricardo não recebe nenhuma. Mesmo após o fim da guerra, ele permanece sem ter conseguido algum casamento diplomático de alto valor. Seus olhos se direcionarão para Anne Neville, a cunhada de seu irmão. Essa mesma mulher fora comprometida a se casar com o herdeiro de Henrique VI. Ricardo não deseja a esposa de seu irmão, mas procura aquela que é ao mesmo tempo a mais próxima daquela concedida a George – apontando um desejo que se caracteriza como mimético e que tenha um alto valor como consorte.

Ricardo deseja de seu irmão o rei Eduardo IV, a mesma consideração que Iago deseja de Otelo, por ficar sempre ao lado nas batalhas e fica indignado que outros que não ajudaram, no entanto conseguiram mais méritos, portanto o mesmo rei que não concede um casamento de valor a Ricardo dará àqueles que vieram junto de Elizabeth – como irmão e filhos do outro casamento – noivas de alta posição social. Dessa forma, aqui, as diferenças entre os parentes da rainha e os irmãos do rei começam a ruir e a escalada das rivalidades tende a crescer em alta velocidade.

3.2 RICARDO E O ARQUÉTIPO DA SOMBRA

Ricardo anuncia a seu público (leitores, espectadores), que Anne será sua, mas não por muito tempo, não importa se ele assassinou seu esposo e pai, no entanto a maneira mais rápida de compensá-la é tornando-se seu

marido, não fará por amor, porém por um motivo secreto que ele pretende alcançar.

Em sequência acontece a transformação das sombras em personagens, onde o diretor utiliza *voz over*⁸. No entanto, é uma sombra defeituosa (Ricardo se transforma nessa sombra e contamina outros) que começa a manipular e sai em direção ao rei Eduardo IV, que também se torna uma sombra ao saber da profecia do “G”, (Profetizava a lenda que o nome que começasse com a letra G, deserteria ou mataria os herdeiros do rei) observemos as figuras 5, 6, 7.



Fig.5 – Sombra de Ricardo caminhando ao encontro de seu irmão Eduardo

Jung (1991) sentia um fascínio especial pelo que chamava “o tema dos dois irmãos hostis”; um tema que, para ele, simbolizava todas as antíteses e, de modo especial, as duas abordagens opostas no trato com a influência

⁸Acontece quando um personagem não está em cena, “off screen” de onde vem o termo “off”, que pertence a um personagem que fora de cena.

poderosa do inconsciente: negação ou aceitação, realismo ou misticismo. O estudo desse tema sempre remetia Jung aos dois irmãos do conto de E. T. A. Hoffmann. *The Devil's Elixir* [O Elixir do Diabo]. A interpretação que Jung oferece desse conto mostra que a negação e o medo que o protagonista sente do seu malicioso e sinistro irmão levam à rigidez e à estreiteza de mente, a uma inflexibilidade violenta, à unidimensionalidade do “homem sem sombra”. (1991, p. 90)



Fig. 6 – Sombra da discórdia, Eduardo e Ricardo

Ricardo consegue influenciar seu irmão Eduardo, contando-lhe a história do “G” que matará seus herdeiros, e Eduardo sentindo o que falou Jung; “à rigidez e à estreiteza de mente,” não consegue pensar por si, escuta Ricardo e manda prender seu irmão Clarence.



Fig. 7 – Sombra da cena da farsa encenada por Ricardo

Esta sombra diabólica sai pelas ruas, confabulando, tramando e o pior influenciando muitos com sua extrema maldade e violência. Pois nesse momento Ricardo se encaminha para um mosteiro e lá finge estar confinado, e com a bíblia debaixo do braço convence o prefeito e outras autoridades que vieram ao seu encontro que ele deve ser coroado como o novo rei. Esta sombra se assemelha a sombra de *Fausto* de que se interessa pela numinosidade da Sombra quando ela se “personifica” e, sacrificando o seu ego, então deixa-se enfeitiçar e com isso a sombra passa a dominá-lo. (1991, p. 50)

Tendo como ponto de partida a ideia que “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas [...], confluções e inversões de outros textos” (DINIZ, 2005, p. 17), percebe-se que o diretor em uma forma implícita se apropria de um texto preexistente, modificando em um discurso seu, e ainda utilizando diferentes mecanismos, para intensificar ainda mais a maldade contagiosa da

personagem Ricardo, porque o amor e ódio extremos são sentimentos instáveis, sempre prestes a transformar-se um no outro.

Na sequência da filmagem, percebemos que Ricardo, consegue inflamar o coração de seu irmão, o rei, com tal proeza que Clarence é enviado a torre, de onde não sairá vivo e ao mesmo tempo consegue fragilizar ainda mais a saúde de Eduardo IV.

Em uma cena que antecede a coroação de Ricardo, a sombra volta a agir, depois de demonstrar e conseguir convencer o prefeito e outras autoridades de suas qualidades para se tornar um bom rei e que ele não é um homem de pensamentos libidinosos, pois fica rezando como homem santo ao invés de cometer promiscuidades, como era o caso de seu irmão Eduardo, assim que consegue seu intento, rapidamente modifica de atitude e a sombra aparece (Fig. 8) e ele demonstra arrogância, faz Buckingham ajoelhar e beijar sua mão, já se sentindo um rei coroado, sendo corrompido pelo poder e ambição. A sombra de Buckingham parece fundir com a de Ricardo, dominado e dominador.



Fig. 8 – Arrogância de Ricardo (sombra)

Encontramos outra cena em que novamente a arrogância é focada, porém quem está corrompido pela ambição ou demonstrando seu desejo pelo poder é o príncipe Eduardo filho de Eduardo IV, ao perceber que seu irmãozinho estava se aproximando para cumprimentá-lo, senta-se ao trono e oferece a mão para o irmão beijar, já demonstrando sua superioridade, o pequeno menino ao perceber beija a mão de quem seria o futuro rei.

No texto do bardo não está explícita essa passagem, mas Olivier inferiu seu olhar com grande astúcia, porque no cinema o tempo que é invisível, é preenchido com espaço e este é ocupado por uma sequência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, além do mais, a câmara cinematográfica mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê e por isso a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como antes se via em uma pintura ou uma

fotografia, sendo assim a câmera não reproduz exatamente o processo fisiológico da visão, ela reproduz ou captura realidades visuais que até certo ponto, poderiam estar livres da interpretação da mente humana.

Portanto, se os seres humanos sucumbem às ambições e podem passar por cima de outros só para alcançar seus desejos e Shakespeare é fascinado por essas ambivalências da imitação, pela divisão e duplicidade das personagens e dos sentimentos destes, demonstrando ao mesmo tempo, amor/ódio, harmonia/ discórdia. Esse é um recurso artístico que o autor usa para destacar alguns conflitos psicológicos, mostrando amplamente a perturbadora continuidade entre a atitude que sustenta a amizade e aquela que a destrói.

Jung em seu texto *O problema do mal no nosso tempo* (1991) nos faz pensar no lado primitivo, na dissimulação do homem, na maldade representada ao escrever o seguinte trecho:

Ficamos perplexos e aturdidos ante o fenômeno do nazismo ou bolchevismo porque nada sabemos sobre o homem ou porque dele fazemos apenas uma imagem distorcida e desfocada. Se tivéssemos um determinado conhecimento de nós mesmos, o caso seria diferente. Estamos face a face com a terrível questão do mal e nem sequer sabemos o que está diante de nós, muito menos que resposta lançar contra ele. E, mesmo se soubéssemos, ainda assim não compreenderíamos “como as coisas chegaram a esse ponto”. Demonstrando gloriosa ingenuidade, um estadista recentemente vangloriou-se de não possuir “imaginação para o mal”. Muito certo: nós não possuímos imaginação para o mal, *mas o mal nos tem em suas mãos*. Alguns não querem saber sobre o mal e outros estão identificados com ele. Essa é a situação psicológica do mundo nos nossos dias: alguns se denominam

cristãos e imaginam poder, por um simples ato de vontade, calcar o suposto mal sobe seus pés; outros sucumbiram ao mal e não vêem mais o bem. O mal hoje tornou-se uma Grande Potência (JUNG, 1991, p. 194-195).

O homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja comunicar, sendo sua linguagem cheia de símbolos, mas ele também faz uso de sinais ou imagens não estritamente descritivos. Alguns podem ser simples abreviações, outras são marcas comerciais conhecidas, que servem para indicar os objetos a que estão ligados. Símbolo segundo Carl G. Jung, (2008, p.18) é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens, mas esse uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

Shakespeare utiliza-se de alguns sonhos para nos informar o consciente e inconsciente de seus personagens. Um deles é revelado por Clarence em *Ricardo III* (I,iv):

Ah, tive uma noite miserável, tão cheia de pesadelos, de visões pavorosas, que, homem cristão e crente que sou, não quero por nada passar outra noite assim, nem que fosse para comprar um mundo de dias felizes, tantos foram os sinistros terrores que preencheram a minha noite.(SHAKESPEARE, 2010, p. 59).

Esse sonho ou pesadelo revela a Clarence as intenções de seu irmão o duque de Gloster, mas este ainda não percebe esta revelação do seu inconsciente :

A mim me parecia que havia escapado da Torre, e estava embarcando para atravessar os mares até Borgonha. E, em minha companhia, estava o meu irmão Gloucester, que do meu camarote, me seduzia com a ideia de caminhar acima das escotilhas. Dali, olhamos na direção da Inglaterra e contamos histórias que nos acometeram, das mais de mil épocas tristes durante as guerras das Casas de York e Lancaster. [...], a mim quis me parecer que Gloucester tropeçou e, ao cair, bateu em mim, derrubando-me para fora do convés, [...]. Senhor meu Deus! Pensei: que dor, morrer afogado! [...] (p. 60)

Clarence em seu relato ao guardião, conta um momento do sonho como se fosse à passagem pelo purgatório, “[...] mas sempre a maré invejosa aparecia para aprisionar minha alma [...]” (p. 60), e continua a falar da agonia e melancolia que sentia e a sua alma ao encontrar com o sogro Warwick este fala: “Qual açoite por perjúrio pode esta nossa negra monarquia aplicar no falso Clarence?” Então pelo sonho de Clarence, Shakespeare demonstra que sua alma também não era tão pura, ele como parte da realeza, também tinha cometido seus erros, suas traições, um espírito igual a um anjo disse: “Clarence chegou. O falso, hesitante, insidioso Clarence, que me apunhalou no campo de batalha de Tewkesbury! Capturai-o, Fúrias! Atormentai-o!” (Id., p. 61) Shakespeare (I,iv) apresenta o problema da consciência intimamente ligado à moral e à justiça divina. Não só o núcleo da nobreza, mas também a mais simples personagem, como é o caso do segundo assassino, revela consciência conturbada por uma ação cruel e passível de punição. Quando Ricardo contrata os dois assassinos, adverte-os que “[...] Clarence é bem articulado, e é

possível que consiga amolecer os seus corações, para que dele vocês tenham pena, [...]” (*Richard III*, 2010 p.58).

Piedade e arrependimento eram meios usados na época para se despertar a consciência. Os discursos e as homílias eram bastante apelativos à consciência e, a obediência passiva era usada como argumento para conter as insurreições e revoltas.

Em seguida, o carcereiro, Brakenbury, ao entregar as chaves da torre aos dois assassinos, diz que estará livre de qualquer acusação de culpa, e, para isso, confessará ao rei que o destino de Clarence está nas mãos dos dois assassinos: “Não vou inquirir sobre o que significa isto, porque meu desejo é continuar ignorando o seu significado. [...] Vou ter com o Rei e participarei a ele que, [...]” (*Richard III*, p. 63). A atitude de Brakenbury contrasta com a atitude do segundo assassino, demonstra que, assim como Clarence, a consciência não só atormenta, mas pode trazer consequências muito severas como pela consciência ou com a pena capital.

Ao perceber que o segundo assassino demonstra resquícios de piedade em si, Clarence no primeiro ato cena quatro, aconselha-os a ter piedade e se arrependem de sua intenção, para não ser assassinado:

Pratiquem a compaixão e salvem suas almas. [Primeiro assassino] Praticar a compaixão? Não, isso é coisa de covarde e coisa de mulher. [Clarence] Não ter compaixão é característico dos animais, dos selvagens, dos demônios. Quem de vocês (se fossem filhos de um príncipe, encontrando-se enclausurados como estou), se dois assassinos como vocês não suplicaria por sua vida? Sim, vocês suplicariam, estivessem ao meu lugar de aflição. [Dirigindo-se ao segundo assassino] Meu amigo, eu vejo em teu olhar que tens pena de mim; seu olhar não está mentindo, vem para o meu lado e

suplica pela minha vida. Um príncipe mendigando! Que mendigo não sentiria pena? (*Ricardo III*, p. 70)

O apelo de Clarence é sua última tentativa de despertar a piedade e consciência do segundo assassino. Ele usa arditosamente, elementos dos discursos religiosos das homílias, fazendo aqui a referência direta ao *Sermon on Obediense*, que condenava qualquer tipo de revolta, consideradas brutais, selvagens e até demoníacas. Shakespeare modula aqui e ali essas concepções com tonalidades que demonstram o pavor, a fim de reconfigurar o discurso teológico como um princípio de determinação da ação e dos conflitos psicológicos das personagens.

Quando Clarence ressalta que a vingança não está nas mãos dos homens, mas nas mãos de Deus, ele evoca a crença de que se alguém cometesse um crime, conseqüentemente Deus puniria o culpado, mas muitas vezes também, todos os que estavam à volta, inclusive a própria comunidade poderiam sofrer punições divinas. Como se observa, a justiça retributiva divina era um temor constante nos séculos XII e XVI. E nesse momento Clarence se torna o bode expiatório ele tem que ser punido para que a paz volte, porque não podemos esquecer que por várias vezes ele mudava de lado, ora era Lancaster ora voltava com seus irmãos, os York, para que mais mortes não acontecessem, ele deveria ser punido.

Retornamos à imposição do bem e do mal, o duplo agindo novamente, portanto, é um processo de conscientização de um indivíduo, tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao universo em que existe atingido por intermédio de uma vivência dolorosa que o complete, sua reflexão o conduz a morte, remetendo-o assim a responsabilidade de sua própria destruição, mas

para Eustace Tillyard: “a tarefa principal da peça é completar a tetralogia nacional e expor a execução do plano de Deus, cujo objetivo é a restauração da prosperidade da Inglaterra.” (TILLYARD, 1958, p. 205)

Barbara Heliodora (1978, p. 98) afirma: “Shakespeare parece ter tido sempre a consciência de que o homem é um animal sociopolítico [...] no campo das tragédias, para não falarmos das peças precipituamente políticas”.

Como Clarence poderia entender a simbologia de seu sonho? Não poderia, pois quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora de nossa razão, porque para Jung a imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol “divino”, mas neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser “divino” (JUNG, p. 19).

Todo ser humano é composto pelo seu duplo, o outro, pois agimos sempre com máscaras, muitas vezes só mostramos um lado, o bom ou o mau, porém somos esse duplo. Muitos cientistas e filósofos negam, e argumentam ingenuamente que tal pressuposição implica a existência de dois “sujeitos” ou de duas personalidades dentro do mesmo indivíduo, não é um sintoma patológico é um fato normal, que pode ser observado em qualquer época e lugar.

Ao observar as figuras 9 10 e 11, notamos a simbolização da morte de Clarence imaginada por Olivier, onde o morto é posto em um barril de vinho minutos antes a câmera focaliza um crucifixo pregado à parede, àquele que foi sacrificado pela restauração da paz e seu sacrifício foi por todos. Como Cristo Clarence soberanamente é interpretado por John Gielgud,⁹ reza pela paz e

⁹ JORGENS, J. **Shakespeare on Film**. Blomington & London: Indiana University Press, 1977. (minha ênfase)

perdão enquanto ele é sacudido por um terrível sonho de afogamento e por dores de culpado. Novamente a sombra de seu irmão retorna e que ironicamente o envia para morte por afogamento. Clarence ao ser colocado no barril remete a simbologia do corpo e sangue, que para cristãos o vinho é considerado simbolicamente como bebida sagrada, e esta mistura de sangue e vinho, do sagrado e o impuro ou puro, se espalhará por toda Inglaterra pelo rio que é contaminado com esse assassinato.



Fig. 9 – Crucifixo



Fig. 10 – Clarence morto e a sombra de Ricardo reaparece



Fig.11 – Sangue e vinho podre misturam-se

Ao remetermos novamente aos sonhos que se encontram no quinto ato cena três de *Ricardo III*, começam a entrar os fantasmas que perturbarão e amaldiçoarão Ricardo, sendo o primeiro o Príncipe Eduardo (filho de Henrique

VI) e em sequência os seguintes fantasmas: Clarence; Rivers; Grey; Vaughan; Hastings; dois jovens príncipes; Anne; Buckingham:

Amanhã, deixa que eu me sente, pesado, sobre tua alma. Pense em como tu me apunhalaste, no auge de minha juventude, em Tewkesbury; depois, desespera e morre./ Quando eu era mortal, o meu corpo unguido foi por ti furado e perfurado de modo fatal muitas vezes. Pensa na Torre e pensa em mim; desespera e morre. É o Rei Henrique VI quem ordena: desespera e morre!/ Amanhã, deixa que eu me sente, pesado, em tua alma; eu, que fui afogado para morrer em vinho podre, o pobre Clarence, pela traição em pessoa fui traído e morto. Amanhã, durante a batalha, pensa em mim e deixa cair tua espada sem fio; desespera e morre./ Amanhã, deixa que eu me sente, pesado, em tua alma; Rivers, que morreu em Pomfret. Desespera e morre./ Pensa em Grey, e deixa a tua alma desesperar./ Pensa em Vaughan, e com medo e culpa, deixa cair tua lança. Desespera e morre./ Sanguinário e culpado, acorda com culpa e, em batalha sangrenta, termina os teus dias. Pensa em Lorde Hastings; desespera e morre./ Sonha com teus sobrinhos asfixiados na torre. Deixa-nos ser chumbo dentro do teu peito, Ricardo; e afunda-te na ruína, na vergonha e na morte. As almas dos teus sobrinhos estão te pedindo: desespera morre./ Ricardo, tua esposa, aquela Anne desgraçada, tua esposa, que nunca dormiu uma única hora calma contigo, vem agora perturbar-te o sono. Amanhã, durante a batalha, pensa em mim e deixa cair tua espada sem fio; desespera e morre./ Fui o primeiro a te ajudar em teu caminho até a coroa, e o último a sentir tua tirania. Na batalha, pensa em Buckingham e morre no terror de tua culpa. Sonha, sonha com feitos sangrentos e morre; já desmaiando, desespera; ao desesperar, dá teu último suspiro.(SHAKESPEARE, p. 175-178)

Os fantasmas que amaldiçoaram Ricardo, agora abençoam e desejam sorte a Richmond:

Alegre-se, Richmond, pois as almas injustiçadas de príncipes assassinados lutam do teu lado. O filho e herdeiro do Rei Henrique reconforta a sua pessoa, Richmond./ Virtuoso e santo, seja você o vencedor. Henrique, o que profetizou que você seria Rei, vem reconfortar-lhe durante o sono. Viva e prospere!/(Clarence) Filho da Casa de Lancaster saiba que os herdeiros injustiçados de York rezam por você. Que os anjos bons lhe guardem na sua

batalha. Viva e prospere./ (Rivers, Grey, Vaughan) Acorde, e pense que as injustiças contra nós cometidas agora se debatem no coração de Ricardo, prontas para derrotá-lo. Acorde, e ganhe o dia./ (Hastings) Acorda tranquila, alma descansada, Acorde, arme-se, lute e vença, pelo bem da Inglaterra./ Durma, Richmond, durma em paz, e acorda com alegria. Que os anjos bons lhe guardem contra o porco-bravo. Viva e gere uma bem-aventurada linhagem de reis. São os mal-aventurados filhos de Eduardo que estão lhe pedindo: prospere./ Você, alma tranquila, tenha um sono tranquilo, sonhe com o sucesso e com a vitória. A esposa do seu adversário reza por você./ (Buckingham) Morri com falsas esperanças, antes de poder lhe ajudar; mas alegre o seu coração e não desanime: Deus e os anjos bons lutam do lado de Richmond, e você deve deixar Ricardo cair desde a altura de toda a sua vaidade. (SHAKESPEARE, p. 175-178, ênfase acrescentada)

Olivier dá ênfase à cena que Richmond antes de dormir, ajoelha-se e pede a Deus proteção a seus homens e a ele, no entanto Ricardo apenas tenta dormir, antes Ricardo comenta com Ratcliffe e Catesby que já não tem tanta vivacidade de espírito e nem ânimos exaltados que costumava ter, e tocam os trompetes, no campo de Richmond esta uma noite normal, porém no acampamento de Ricardo está totalmente azulado. (acreditava-se que a luz azulada era indicativa de presenças fantasmagóricas)

O diretor suprime algumas falas dos fantasmas, mas traz o desespero de Ricardo ao acordar e ele percebe que o sol não vai mais brilhar, uma metáfora ao símbolo do sol que rege a Casa de York, Ricardo vai ao campo de guerra com sua coroa à cabeça, só mais tarde troca pelo elmo com coroa.

As tropas começam a debandar, a trocar de lado, mesmo assim Ricardo não desiste, não se esconde, sua coragem é inabalável, pois sempre foi um grande guerreiro. Olivier demonstra a força deste rei como guerreiro, mesmo depois que perder seu cavalo e dizer a sentença: Um cavalo, meu reino por um cavalo! (SHAKESPEARE, 2010, p. 186) Luta desesperadamente e somente quando Stanley e dezenas ou centenas de soldados se jogam sobre

ele esfaqueando-o, só assim é derrotado, ainda com a espada em mãos se debate até morrer parecendo um porco bravo que resiste a morte após vários golpes. E Staley ao encontrar a coroa real caída em um arbusto, pega-a para colocar e começar outro reino, outro rei, e outro e outro, pois da morte e sangue de um nasce o outro e assim continuam as gerações de reis (O Grande Mecanismo).

Jung classificou a sombra como um dos principais arquétipos do inconsciente pessoal, sendo que os arquétipos são estruturas inatas e herdadas no inconsciente – “impressões digitais” psicológicas – que contêm características formadas de antemão, qualidades pessoais e traços compartilhados com todos os outros seres humanos. O decurso da análise junguiana envolve uma percepção crescente da dimensão arquetípica da vida de uma pessoa. Uma vez que todas as coisas inconscientes são projetadas, encontramos a sombra na projeção, na nossa visão do outro e portanto o portal de acesso a todas as experiências transpessoais mais profundas.

Segundo John A. Sanford (1991, p.42) o problema da sombra é um problema bem claro na tradição, pois na Bíblia as diferenças entre o bem e o mal estão traçadas com muita nitidez: Existe um Deus, que é bom, e existe o Diabo, que é mau. Deus quer que o ser humano seja bom e Deus castiga o mal, porque de acordo com o Novo Testamento, se uma pessoa se entrega ao mal e faz uso de más ações, sua alma se corrompe e é destruída; ou seja, instala-se um processo psicológico negativo. A sombra não é feita apenas de omissões, ela mostra-se com bastante frequência, em nossos atos impulsivos ou impensados, em essência a sombra pode ser individual ou coletiva; individual quando o indivíduo, reprime seus conteúdos psíquicos; coletiva

quando toda cultura ou subcultura efetua a repressão. A sombra coletiva pode tomar a forma de fenômenos de massa, nos quais nações inteiras são possuídas pela força arquetípica do mal, identifica-se com ideologia de um líder que expressa os medos e inferioridades de toda a sociedade e com frequência essa identificação toma a forma, a nível coletivo, de fascinações fanáticas, tais como perseguição religiosa, intolerância racial, sistemas de castas, busca de bodes expiatórios, caça às bruxas ou ódio genocida. Então observamos que tudo pode começar com a sombra de um indivíduo e este pode contaminar o coletivo, provocando assim sérias consequências para a sociedade e claro para ele mesmo.

4 RICARDO III (1995), DE RICHARD LONCRINE

4.1 QUESTÕES TEXTUAIS E CONTEXTUAIS

Richard Loncraine nasceu em 22 de outubro de 1946, em Cheltenham, na Inglaterra. Ganhou grande aclamação por seu trabalho no cinema, televisão e publicidade, estudou escultura na Escola Central de Arte antes de ir para o Royal College of Art Film School e passou três anos trabalhando para a BBC antes de passar para os comerciais. Desde então ele tem alcançado sucesso, a variedade de seu trabalho não pode deixar de impressionar, de Dennis Potter (lâmina na pena, *Brimstone and Treacle*) à comédia período (*The Missionary*) e do *The Gathering Storm* (universalmente reconhecido como a melhor representação de Winston Churchill na tela durante anos) para o encanto romântico de *Wimbledon*. Não admira que o Sr. Loncraine é hoje um dos mais respeitados diretores britânicos.

O filme *Ricardo III* traz uma interessante questão de como pode ser feita uma adaptação do texto de Shakespeare, mostrando as diferenças entre a *performance* teatral e as possibilidades técnicas do cinema (enquadramento, edição, etc.) é como a imagem de uma visão suplementar pode substituir o texto shakespeariano.

Ricardo III foi em grande parte produzido num estilo que Jack Jorgens (1991) chama de modo realista, o que em tipologia significa filmes “teatrais” que simplesmente transferem performances teatrais para versões fílmicas que re-imaginam substancialmente a peça em termos de estética e recurso na nova mídia.

Ricardo III, como vimos tem como hipotexto a produção homônima, dirigida por Richard Eyre com Ian McKellen como Ricardo III, o que despertou o desejo de McKellen para uma versão fílmica da *performance*, uma vez, que uma produção teatral só sobrevive na memória daqueles que estiveram pessoalmente, ou no palco, ou na plateia, ou na produção.

Para Ian McKellen:

O caminho mais óbvio de se preservar uma *performance* ao vivo é a menos satisfatória, Ricardo III foi gravado ao vivo através de três filmadoras, essa filmagem é apresentada simultaneamente no museu Convent Garden, o que possibilita que o visitante edite, assim como plateia, mudando o seu foco de atenção pelas três imagens. Se esse sistema tem alguma serventia em termos acadêmicos, ele não captura muito impacto para cena original. [...] Hamlet, que foi gravada para televisão, parece mais um comentário gravado acontecendo através da performance do que uma peça teatral, o que pode só interessar aos estudantes do texto, mas não para quem quer encontrar Hamlet e não Ian McKellen. (MCKELLEN, p. 7)

Para um grande desafio McKellen procurou a colaboração de Richard Loncraine, surpreendentemente um diretor de anúncios de televisão e filmes comerciais sem possuir nenhuma experiência na dramaturgia shakespeariana ou mesmo teatral. Foi a partir da produção de Richard Eyre que o filme assume a sua mais importante escolha interpretativa: realocando a ação para a Inglaterra dos anos 30 e apresentando Ricardo III como um ditador fascista. Embora o filme explore o paralelo histórico mais pontualmente do que a produção teatral faz a *performance* de McKellen no palco, por se apresentar de uma maneira mais formal e elaborada, resulta em algo falso ou artificial, sem dúvida a sua *performance* no filme é menos óbvia e mais efetiva a sua mais efetiva (LOEHLIN, 1997: s/n).

4.2 TRADUÇÃO CULTURAL PARA A DÉCADA DE 1930

Segundo McKellen (1996) o período de 1930 estava perto o suficiente para ninguém pensar que foram identificar o enredo com eventos reais, mais do que Shakespeare estava escrevendo sobre o verdadeiro rei Ricardo. Ele estava escrevendo a “história que nunca aconteceu”. Os anos 30 foram adequadamente uma década de tirania em toda Europa, o período mais recente, quando uma ditadura como *Ricardo III* poderia ter ultrapassado o Reino Unido, como tinha feito na Alemanha, Itália, Espanha e do império da União Soviética.

A tradução é uma arte inexata, levando responsabilidade de respeitar extremidade do ator, mesmo quando você intencionalmente adultera os meios, McKellen fala que não podia pedir permissão a Shakespeare para mudar um filme a partir de seu jogo, e que a diferença mais óbvia entre a versão de cinema de Shakespeare é o número de palavras retidos na peça original, fala que também teve que cortar alguns personagens, principalmente por motivo de tempo, pois querem filmes de 100 minutos e a peça é longa, então cortou alguns personagens e entregou algumas de suas falas a outros personagens.

A rainha Elizabeth e seu irmão são colocados como americanos, visto como plebeus e novos ricos, e muitos nobres ingleses casavam com ricas herdeiras americanas, sendo que os aristocratas britânicos almejavam o dinheiro, os americanos queriam a classe que vem com títulos e ter uma divisão americano-inglesa, também enfatiza a animosidade entre os dois ramos da família.

A cena de abertura dá uma pré-história de *Henrique VI*, parte 3, apresenta um som familiar de filmes de terror, onde há uma respiração

ameaçadora de um assassino perseguindo sua presa, como os assassinos de demônios tão populares *Gore-fests* como *Halloween* e *Sexta-feira 13*.

Ricardo aparece usando uma máscara (Fig.12), mostrando seu sangue frio, bem estabelecido e mira sua arma para o Príncipe de Gales e atira na cabeça, para não ter dúvida de sua morte e em seguida procura o rei, Henrique VI que se encontra ajoelhado ao pé da cama, rezando (Fig. 13), então mata o velho rei indefeso, fazendo assim uma releitura de *Hamlet* (III,iii), em que no instante em que o personagem Hamlet tem a chance de matar seu tio Claudio também rei no momento, não consegue, pois ele estava rezando, no entanto, Ricardo não tem esta consciência, está em seu papel de nazista ou personificação do mal e sem piedade mata o adversário.



Fig. 12 – Ricardo e sua máscara



Fig.13 – Rei Henrique VI a espera do mal encarnado

No cinema realista de McKellen e Richard Loncraine, um fator de intermediação incontestável, que é o conceito de “espaço da morte” do antropólogo Michael Taussig, para quem:

O assassinato, a tortura e a feitiçaria são tão reais quanto à morte. O tema não trata da verdade do ser, mas o ser social da verdade. Não é verificar se os fatos são reais, mas a política de sua interpretação e representação. A enorme energia da história confinada no “era uma vez”. A história que mostrava as coisas como elas “realmente eram” revelou-se o narcótico mais forte do nosso século (Benjamin). (TAUSSIG, 1993, p. 15)

Taussig lembra que o processo de pensar gera novos começos, retornando a seu objeto original seguindo uma rota sinuosa, sendo que uma das características do terror é a inefabilidade, pois, à medida que não se consegue com palavras construir uma narrativa para esta sensação, o homem começa a imaginar, a construir alegorias (imago). Taussig conceitua o “espaço da morte” como uma importante criação do significado e da consciência em sociedades onde a cultura do terror floresce. (TAUSSIG, 1993, p. 19-25)

Se Ricardo fosse Hamlet, teria piedade naquele momento, pois um homem rezando é um homem santo, ainda mais um rei, porém ele é desprovido de tais pensamentos ou consciência. Após atirar ele tira a máscara, a câmera faz um close-up em seu rosto aparecendo Ricardo personalizado em um ditador com aspectos fascista ou nazista e com isto mostra a que veio (Fig.14).



Fig.14 – Ricardo ditador

No filme, o solilóquio de Ricardo, começa como se fosse um discurso público, podemos inferir nossos pensamentos de leitor, imaginando Ricardo na figura nazista de Hitler. A semelhança não fica apenas na aparência, ou melhor no uniforme, mas na maneira de agir mais especificamente no discurso, ou seja, no convencimento pelo discurso público que como Hitler levava multidões a acreditar em suas palavras, contudo, este uniforme é realmente a túnica de um coronel SS Geral menos a insígnia da suástica, o identifica com um oficial de alta patente como Sir Oswald Mosley, o carismático líder da União dos fascistas da Grã-Bretanha, sendo assim a mistura do nazismo e o fascismo.

O Diretor do filme leva-nos a intimidade do protagonista, a câmera, juntamente com seus espectadores o acompanham ao banheiro para o grande protagonista terminar seu solilóquio e claro nos fazer cúmplices de sua história, ele resmungando para si mesmo, porém a câmera fixa em seu olhar e ele o personagem, percebe a nossa presença ao olhar para o espelho.

A música que ouvimos durante o baile é uma versão de 1930 do poema de Christopher Marlowe “Venha viver comigo e ser meu amor”. Marlowe é contemporâneo de Shakespeare, muitos críticos apontam a presença de Marlowe em *Ricardo III*. As iniciais sobre estandes da banda de música são “WS”, de William Shakespeare (Fig.15).



Fig. 15 – “WS” (presença de Shakespeare)

Em estudos mais recentes, como o do teórico australiano Brian McFarlane (*Novel to Film*, 1996), a preocupação é com relação aos dois meios, enfatizando os elementos filmicos, utilizando-se da comparação para enriquecer a avaliação do filme e a leitura do texto literário. Para ele o que

importa é o diálogo entre as obras fílmica e literária, sem privilegiar uma ou outra. Em contraposição à antiga postura crítica, que sempre priorizou o livro em detrimento do filme e que, na maioria das vezes, somente se preocupava em avaliar a questão da fidelidade ou não da película quanto à obra literária, a teoria de McFarlene definiu o processo de adaptação fílmica como tradução, minimizando questões referentes à autoria, ao contexto industrial e cultural.

Jan Kott (2003) faz comentários à cena que Stanley tenta avisar Hastings sobre as pretensões de Ricardo, no caso matar quem não o apóie a pretensão à coroa. Kott também faz referência ao horário, são quatro da manhã, e discorre que pela primeira vez nesta tragédia, Shakespeare indica a hora exata e é significativo que sejam exatamente quatro horas da manhã. Por quê? Ele pergunta e ao mesmo tempo responde que é à hora entre a noite e a aurora, à hora em que, na cúpula, as decisões já foram tomadas e o que devia acontecer aconteceu; mas é a hora em que se pode ainda salvar a pele, a hora em que se pode ainda deixar a própria casa. A última hora da liberdade de escolha. No texto de Shakespeare a cena acontece no terceiro ato cena dois. Loncraine potencializa a cena, mostrando um sono conturbado de lorde Stanley, que parece ter uma visão demoníaca de Ricardo personificado em um porco-bravo e ao acordar envia um mensageiro para avisar Hastings do mau presságio.



Fig.16 – Ricardo: a personificação do mal

Antes de se tornar a próxima vítima, Hastings teve o poder de escolha, porém não aproveitou e virou o bode expiatório dos outros membros do conselho que percebendo a fúria de Ricardo tentam salvar suas próprias vidas, Jan Kott expõe:

Observamos uma vez mais aqueles diante dos quais treme toda a Inglaterra. Então sentados em silêncio, evitam olhar-se nos olhos. Tentam penetrar seus próprios pensamentos. E, antes de tudo, o que pensa ele, o que pensa o lorde protetor? Uma vez mais, ele retirou-se sem uma palavra. Ricardo entra de novo. Sua decisão está tomada; ele já farejou quem tem dúvidas. Já escolheu sua vítima. Durante essa cena do Grande Conselho, Shakespeare não deixa seus espectadores relaxarem um só instante, ele os mantém em constante tensão. O silêncio é tal que se ouve a respiração das pessoas. É isso, precisamente, a história sem vazios. (KOTT, 2003, p. 43)

Ao lermos esta cena no texto do bardo e observarmos a explanação de Jan Kott e assistirmos a mesma cena no filme de Loncraine. Percebemos que não é questão de fidelidade, entretanto há uma grande conexão, um texto dorme com outro texto e já não percebemos quem foi o primeiro, porque com o esforço destes o leitor ou espectador começa a fazer parte da mesma trama.

Kott (2003) questiona o mundo, mas que mundo? O de *Ricardo III*? O de Shakespeare? Ou talvez o de hoje. De que mundo falava o bardo, qual a época que queria mostrar? Seria o século dos barões feudais, massacrando-se uns aos outros? Ou o reinado da boa, prudente e piedosa rainha Elizabeth, que mandou decapitar Maria Stuart quando Shakespeare tinha vinte e três anos, e enviou ao cadafalso mil e quinhentos ingleses, entre os quais seus próprios amantes e ministros do reino, doutores em teologia e doutores em direito, chefes do exército, bispos, grandes juízes? Que maravilhoso mundo esse, talvez ele só quisesse, mostrar um mundo que apenas muda o nome dos reis, mas no qual o Grande Mecanismo é sempre o mesmo, quer em volta da mesa sentem-se cavaleiros com elmo e cota de malha, barões empoados e sorridentes, com perucas e meias de seda abotoados de diamantes.

Shakespeare, não teria julgado que a história não passa de uma cadeia ininterrupta de atrocidades, uma semana interminável dos mortos durante a qual, muito raramente e por um breve instante apenas, um raio de sol atravessa ao meio-dia as nuvens espessas, que belo mundo esse e para o Cisne de Avon o que era o Grande Mecanismo? Um cortejo de reis que escalam a grande escadaria da história e empurram-se mutuamente para baixo? Ou a ordem natural é violada, em que o mal da origem ao mal e cada justiça reclama um vingador, cada crime chama o crime seguinte? Contudo não passa da luta pura e simples pelo poder, que sempre assume as mesmas formas. Shakespeare, não vai responder a todas perguntas somente na peça de *Ricardo III*, precisarão outras peças para juntarmos a resposta, como se fosse uma colcha de retalhos, que tem que costurar vários tecidos para formar um belo artesanato. E é justamente isso, temos que ler várias peças para

entender um pouco do mecanismo, além de que as interpretações podem ser múltiplas.

A violência pode acontecer em qualquer lugar, hora, só mudam as personagens. O bem e o mal também são fatores ambíguos e todas as pessoas possuem sua parcela, uns demonstram mais outros conseguem esconder seus verdadeiros sentimentos, às vezes nos escondemos atrás de uma máscara, como a de Ricardo e personificamos este como o mal, temos uma parcela de culpa, pois estamos cometendo atos de violência ao acusar apenas um, o bode expiatório, para nos livrarmos de nossas próprias agressividades, e necessidade emular o outro. Ricardo é tão impessoal quanto á história, ele é a consciência e a inteligência do Grande Mecanismo que fará existir e persistir outros Ricardos, como Henrique VII que será um lobo em pele de cordeiro, porque falará de paz, de misericórdia, de justiça, mas de repente, no filme de Loncraine, dará uma risada demente como a de Ricardo e, por um segundo, o mesmo esgar torcerá seu rosto e o rosto do novo rei está radiante novamente. Essa é a máscara da vida, lutamos, porém cedemos à violência, pois a violência é um elemento da vida.

Em uma nova maneira de pensar, destaca-se também o teórico James Naremore, no livro *Film adaptation*, publicado em 2000, Naremore se baseia nos conceitos atuais de autor e de obra, propõe uma análise de adaptação que contenha atividades como reciclagem, remake, e outras formas de recontar. Para este teórico, os estudos da adaptação devem ultrapassar a fidelidade dos textos para chegar à especificidade do meio e ir além da tradução para a transformação. Naremore utiliza a denominação de dialogismo intertextual para propor sua análise, para o autor, as adaptações fílmicas estariam situadas no

centro das referências e transformações intertextuais, de textos que criam outros textos, resultando um processo de reciclagem e sem ponto de origem definido e assim conclui:

O estudo da adaptação precisa ser ligado ao estudo da reciclagem, refatura, e toda e qualquer forma de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Por essa forma, a adaptação se deslocará das margens para o centro dos estudos contemporâneos sobre mídia. (NAREMORE, 2000, p. 15)

Numa abordagem realista, o diretor do filme explora uma série de poderosas imagens, sendo a mais óbvia, o momento em que *Ricardo III* é aclamado rei pelos cidadãos. A mídia cinematográfica permite criar uma convincente realidade dos anos 30, estabelecendo uma incrível historicidade através de uma superabundância de detalhes visuais, tais como as limusines Bentley, os cigarros Abdula, os revólveres Sten e os edifícios construídos num estilo arquitetônico quase-fascista. Podemos observar quando Buckingham anuncia o novo rei ao exército é um momento de euforia, a cena se assemelha aos discursos de Hitler, observe as figuras 17,18.



Fig. 17 – Exército de Ricardo (Hitler)



Fig. 18 – Ricardo discursando (Hitler)

A peça em sua versão teatral não conseguia o mesmo efeito, uma vez que a década de 30 era representada principalmente pelo vestuário, o que resultava em algo que parecia ter sido estabelecido arbitrariamente. De um modo geral, para o crítico James Lohelin, o filme pode ser definido como uma mescla de dois gêneros cinematográficos principais: o filme sobre a tradição britânica e o filme americano sobre gangsters.

Na cena do tanque Loncraine busca o real cinematográfico na imagem efetiva de um tanque de guerra, em contrapartida a concretude cênica do teatro que é efetuada através de um personagem que existe como imaginário na atividade mental do espectador, pois no palco temos poucos artifícios, apenas encontramos homens, gestos, panos, acessórios, palavras reais, tudo, colocados como metáforas. Já o cinema recebe pela fotografia sua impressão pelo real, e assim partilha de uma co-naturalidade com o referente. Tudo se

passa como se o cinema tivesse libertado o imaginário do espaço mental onde estava confinado, guardado, para dar-lhe o estatuto de um objetivo.

Segundo Denis Guénoun, o cinema é o imaginário realizado, confiscando o imaginário de um teatro que estava com a cena cindida em duas: existentes práticos (atores, cenários, adereços, luzes, etc.) e existentes imaginários (personagens, histórias, etc.). O cinema realizou as produções imaginárias da cena, dando-lhes existência concreta, assegurando a sua independência, a liberação em relação à cena e os seus protocolos. (GUÉNOUN, 2004, p. 107)

Em outro momento já comentamos sobre Clarence, uma vítima expiatória, mas não abordamos sobre a consciência, o segundo assassino no primeiro ato cena quatro fala:

Não vou me meter em seus assuntos; ela faz, dos homens, covardes. O sujeito não pode roubar, que ela o acusa; o sujeito não pode soltar palavrões, que ela o censura; o sujeito não pode se deitar com a mulher do vizinho, que ela fica sabendo. É um espírito que fica vermelho de vergonha, um tímido que amotina contra o coração de um homem. Deixa o vivente cheio de impedimentos. Uma vez, ela me fez devolver uma bolsa de ouro que encontrei por acaso. Ela faz mendigos dos homens que a acolhem. É tida como perigosa nas cidades, de onde a expulsam. Todo homem que deseja viver bem empenha-se em confiar em si mesmo, dispensando-a de sua vida. (SHAKESPEARE, 2010, p. 64-65)

E parece que Ricardo fez isso, dispensou a consciência de sua vida, não só ele, mas o mundo dos reis, bispos, juízes, chanceleres, lordes e chefes militares, apenas aquele que cuja profissão normal é assassinar por dinheiro recua, por um breve instante, antes de cumprir o assassinato. No entanto, ele não teme infringir as leis do reino ou a ordem social: sabe perfeitamente que ocupa nesta um lugar determinado pouco glorioso, mas universalmente

tolerado e indispensável; e não foi do rei em pessoa que recebeu o mandato? O assassino mercenário teme o Juízo Final, a condenação ao inferno. É o único crente em toda essa tragédia. A voz da consciência faz-se ouvir nele, mas ao mesmo tempo ele percebe que não saberia conciliá-la com as leis e a ordem do mundo em qual vive, que a consciência é algo inútil, ridículo e importuno.

Mais tarde Ricardo também vai refletir a ordem deste mundo, o interessante é que aquele que esta no topo da hierarquia e aquele que está na base, tomam consciência, mesmo que seja por instantes, ambos percebem de maneira igualmente clara o Grande Mecanismo, contemplado do topo ou da base da hierarquia, nenhum tem qualquer ilusão; eles aceitam o mundo tal como é realmente, ou melhor, o rei e o assassino mercenário representam a ordem deste mundo em estado puro. É isso claramente que o bardo queria dizer, o autor põe em pé de igualdade o assassino e o mercenário e o irmão do rei:

Clarence: Em nome de Deus, você é quem?

Primeiro assassino: um homem igual ao senhor.

Clarence: Na verdade, não como eu, de sangue real.

Primeiro assassino: nem o senhor como nós, de espírito leal.

(SHAKESPEARE, p. 66)

Logo os assassinos a mando de Ricardo entram na cela da prisão para matar Clarence e assim como os assassinos o duque de Clarence matou cumprindo ordens em nome do rei, a poucos dias o duque poderia mandar matar em nome do rei e agora ele mesmo está na prisão e deve perecer por ordem e em nome deste mesmo rei, o duque e os assassinos são apenas homens, peças do mesmo mecanismo.

No texto de Shakespeare os assassinos afogam o duque de Clarence num barril de malvasia, na adaptação de Loncraine o duque está tomando banho, tirando as impurezas e é afogado nesta água impura que se espalha, escoando pelo encanamento e esta impureza pode atingir toda Inglaterra.

O bardo nos mostra duas maneiras fundamentais de sentir o trágico da história. Na base da primeira há a convicção de que a história tem um sentido, que ela cumpre tarefas objetivas, tende uma direção determinada. O trágico é o preço da história, o preço do progresso que a humanidade deve pagar. Então atinge em grandes dimensões, pois existe um rolo compressor que às vezes é freado e outras vezes acelerado, podemos comparar à visão do jovem Karl Marx que comparava a história a uma toupeira que incessantemente escava a terra.

Parafraseando Kott (2003), que já fez o mesmo com outros autores ou pensadores, ele expressa o mito da toupeira e esta age inconsciente, mas ela escava a terra numa direção determinada. Ela tem seus sonhos de toupeira, mas eles expressam apenas um pressentimento confuso do céu e do sol; não são os sonhos que decidem o sentido da marcha, mas o movimento das patas e do focinho que incansavelmente revolvem a terra. A toupeira só será trágica se for enterrada viva antes de reaparecer à superfície da terra.

A segunda condição, surge da convicção de que a história não tem sentido e permanece a mesma, ou pelo menos repete incessantemente seu ciclo atroz. De que ela é uma força elementar, como o granizo, a tempestade ou o ciclone, como o nascimento e a morte. A toupeira escava a terra, porém nunca chegará à superfície. Interminavelmente nascem novas gerações de toupeiras; elas escavam a terra em todas as direções e a terra sempre as

mantém enterradas. Elas têm seus sonhos e por muito tempo tiveram a ilusão de serem o mestre da criação, de que o céu e as estrelas haviam sido criados para elas e que existia um deus das toupeiras que as havia criado e lhes prometido a imortalidade. Mas de repente a toupeira compreende que é apenas uma toupeira, que não é para ela que a terra o céu e as estrelas foram criados. Ela sofre, sente e pensa, mas seus sofrimentos, sentimentos e pensamentos são incapazes de mudar seu destino de toupeira, pois ela continuará a cavar a terra que continuará a sepultá-la e é então que ela entende que é uma toupeira trágica e esta segunda maneira convém a Shakespeare para explicar o trágico da história, principalmente da história da peça *Ricardo III*.

4.3 RICARDO III: A INFLUÊNCIA DO FEMININO

Ao pensarmos que o amor é para as mulheres o refúgio frente ao desamparo, a pouca garantia de sobrevivência, assim sendo o antídoto de sua própria perda, e ao refletirmos que no século XVI a mulher era considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção, no entanto, ela precisava partir em busca de sua liberdade ou simplesmente preservar sua sobrevivência, porque simplesmente elas viviam em um mundo patriarcal onde o homem era visto como forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro e além de tudo, orientado pela razão. Então, as mulheres precisavam ser astutas, e com isso sabiam o momento de ceder aos encantos masculinos, os homens

poderiam pensar que as dominavam, porém para elas não passava de uma maneira de sobrevivência, da conservação de seu lugar na sociedade.

Em todo o mundo as mulheres têm, através da história a da humanidade, sofrido sob o jugo do discurso patriarcal, um discurso que as diferencia, separa, humilha, subjuga. Esse discurso, partindo de uma diferença biológica, constrói diferenças sociais marcantes que se encontram, ainda hoje, presentes nas mais avançadas metrópoles do globo (SANTOS, 2004, p. 34).

Observamos que há uma troca entre Ricardo e Anne, um precisa do outro, ele para atingir seus desejos, suas ambições, ela para continuar sobrevivendo. Jacques Lacan nos diz que “não há limites às concessões que cada uma faz para um homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens” (LACAN, 1993, p. 70).

Ricardo III é a primeira das grandes figuras criadas pelo bardo da totalidade da experiência histórica, a fim de concluir seu trágico acerto de contas com o mundo real. Segundo Kott (2003) encontro de Ricardo com Lady Anne é uma das maiores cenas, uma das maiores que já foram escritas.

Lady Anne acompanha o cortejo de seu sogro, não podemos esquecer que na adaptação fílmica ela está no necrotério reconhecendo o corpo do marido, morto por Ricardo. Ela está sozinha com o duque de Gloucester, ela perdeu todos os seus. Está liberada do medo, ela chora, suplica e maldiz, treme, zomba, vomita injúrias: “Canalha, tu não conheces as leis de Deus, nem reconheces as leis dos homens. Nem mesmo a mais selvagem das feras desconhece um mínimo de piedade.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 35) e Ricardo responde: “Mas eu desconheço e, portanto, não sou nenhuma fera.” (Ibd.,I,ii)

O Cisne de Avon lembra uma vez mais que a cena se passa na Terra, o mais cruel dos planetas, e entre os homens, mais cruéis que os animais. E, a fim de concluir seu acerto de contas, ele busca as formas últimas, extremas, que assumem o amor e o sofrimento, o crime e o ódio. Por momentos Lady Anne é mais forte nesse duelo. Ricardo é insípido, tenta negar o crime. Ela força-o a confessar. E é somente então, neste mundo repleto de aparências, no qual a violência é posta a descoberto e o assassino ergue-se frente a sua vítima, Ricardo será mais forte que Anne e ele admite que matou o rei. Na produção fílmica o protagonista se ajoelha, pega uma faca e pede para Anne lhe tirar a vida, ou se ela preferir que mande ele mesmo fazer, mas ela se sensibiliza com suas palavras articuladas, convincentes e pede que ele desista de tal intento, e Ricardo continua conquistando-a, observemos a fala no texto do bardo:

Ricardo: Que ele me agradeça por tê-lo ajudado a chegar lá, pois ele combinava mais com o céu do que com a terra.

Anne: E tu não combinas com lugar algum que não seja o inferno.

Ricardo: Tem mais um lugar, sim, se você quiser me ouvir nomeá-lo.

Anne: Em masmorra ou calabouço?

Ricardo: Em tua cama. (SHAKESPEARE, p. 37)

Aqui se reporta a primeira vitória de Ricardo. Enquanto mentia, enquanto enganava e negava o crime, ele reconhecia a existência da ordem ética. Agora reduziu-a a pó. Eles estão sozinhos em cena, mas não apenas em cena. Estão sozinhos num mundo de assassinatos, de grande violência, de opressão e atrocidades.

A partir do momento em que Anne deseja que a insônia acometa onde te deitares e Ricardo responde que acometerá, até que com ela ele se deite e

ela responde que assim seja, só faltou falar que os anjos digam amém. A partir desse momento, Anne está perdida. Ricardo conseguiu tirar-lhe o chão de debaixo dos pés. Então era isto: todo esse mecanismo terrível, a morte de seus familiares, a prisão dos grandes senhores do reino, a luta pelo poder e pela coroa, foi feito por ela e apenas por sua causa. O mundo foi despojado das aparências, a ordem ética reduzida a pó, agora a história cessa de existir. Não há senão uma mulher, um homem e um oceano de sangue derramado.

Segundo Kott (2003) Shakespeare tem o dom da clarividência psicológica. Nessa grande cena, violentamente, num agitado diálogo de frases curtas, ele faz sua viagem aos confins das trevas. Reduz o mundo às forças elementares: o ódio e o desejo. Lady Anne odeia ainda Ricardo, mas já está sozinha com seu ódio, em um mundo onde existe apenas o desejo, essa cena temos que decifrá-la com auxílio de nossas experiências, podemos enxergar, a noite dos campos de concentração, a noite dos crimes políticos inumeráveis. Há que desenvolver nela o tempo cruel que rompe com todas as normas morais, onde a vítima se torna o carrasco e o carrasco se torna a vítima, Anne ainda cospe no rosto de Ricardo, mas este é o seu último gesto antes de se render. Ela se entrega a seu algoz, não impelida pelo medo, mas o seguirá para chegar ao fundo do poço e assim prova a si mesma que todas as leis do mundo deixaram de existir, porque quando tudo está perdido só resta a lembrança que é preciso matar dentro de si, matar-se ou matar o último vestígio de pudor. Lady Anne deita-se no leito de Ricardo a fim de, como dizia Conrad, “mergulhar em elementos devastadores.” (KOTT, 2003, p. 58-59)

Se toda história não é mais que uma grande carnificina, o que resta a não ser o abandono aos instintos, o salto nas trevas, há escolha entre a morte e o prazer?

Tentaremos demonstrar através das imagens do filme de Loncraine, o declínio de Anne desde o reconhecimento do corpo de seu marido, ou no texto de Shakespeare o acompanhamento ao cortejo do sogro, a convivência e a coroação de Ricardo, seu declínio psicológico, o silêncio até sua morte, ocasionada pela solidão, pela tristeza, pela aranha, o que leva ao desespero a uma viagem sem volta pelo uso das drogas. A aranha a qual aparece em seu rosto no leito de morte, representando uma metáfora, pois a rainha Elizabeth comparou Ricardo a uma aranha, então ele poderia ser visto como a causa ou mandante de sua morte.



Fig.19 – Anne no necrotério

Segundo Anna S. Camati (2008) Shakespeare subverte as ortodoxias da sociedade patriarcal e questiona a noção de uma identidade original ou primária do gênero. O autor deixa implícito, e muitas vezes, explícito, que a

hierarquia sexual não é uma fatalidade biológica, porém uma construção, fruto de um processo histórico e, como tal, passível de transformação. (p. 142) Anne foi reconhecer o corpo de seu marido, nesta cena ela apresenta uma personalidade forte, que sabe enfrentar as dificuldades e não tem medo do inimigo, pois quando Ricardo se aproxima ela o repreende o insulta, não fica calada. Shakespeare mostra presciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independente de sexo, classe social ou raça.

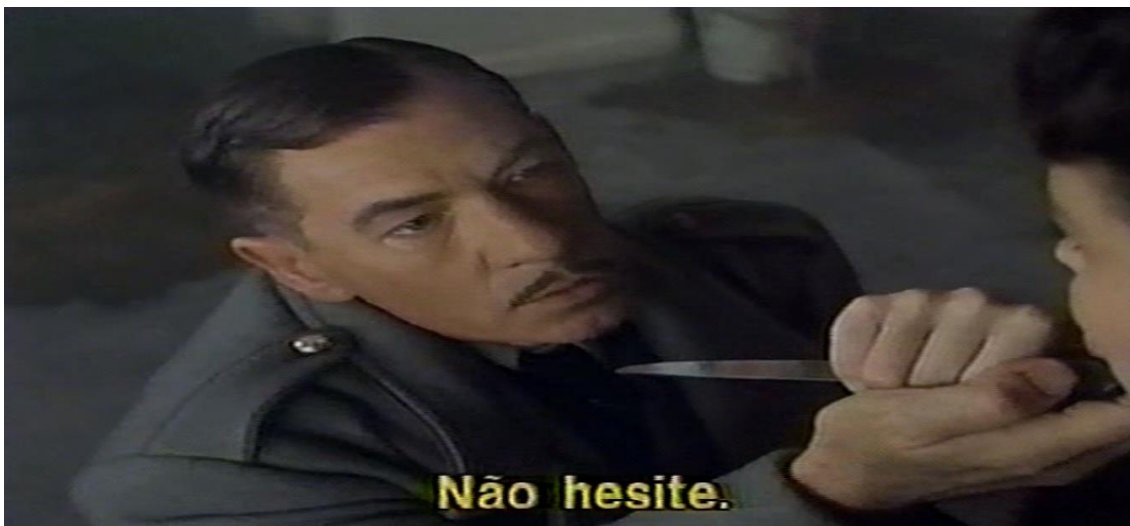


Fig.20 – Ricardo ajoelha-se à Anne

Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades, porém o desempenho social da mulher era limitado. Ela podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada; virgem, prostituta ou bruxa, a opção do claustro não mais se apresentava desde a reforma, então quando os mosteiros e conventos

foram fechados muitas mulheres solteiras foram levadas a prostituição e a mendicância.

Anne já estava viúva, ela inconscientemente já começa pensar em sua instabilidade, pois Ricardo vai proferindo-lhe palavras doces, mesmo ela o insultando. Ela reconhece que está sozinha, pois perdeu pai, sogro, marido, ninguém mais para olhar por ela num mundo patriarcal, então hesita e não mata Ricardo e porque também ela não é assassina e no momento não se sente ameaçada.



Fig. 21 – Pedido de casamento

Ricardo pede Anne em casamento em um necrotério, na versão de Loncraine, ela novamente não hesita, pois sabe que precisa de uma estabilidade e faz sua escolha. Aceita o pedido de Ricardo.

Kott fala que Anne esta liberada do medo: “Ela ficará sozinha com Ricardo. Ela perdeu todos os seus. Daí por diante está liberada do medo. Ela

chora, suplica, treme maldiz, treme, zomba, vomita injúrias: [...] não existe animal feroz que seja que não sinta alguma piedade!” (2003, p. 57).



Fig. 22 – Momentos felizes



Fig. 23 – Ricardo e Anne unidos

No filme de Loncraine Anne no começo do casamento com Ricardo aparenta felicidade, eles têm cumplicidade, ela sorri em alguns momentos. No entanto, nas tragédias da realeza de Shakespeare existem apenas o ódio, o desejo e a violência; existe apenas o Grande Mecanismo que transforma o carrasco em vítima e a vítima, em carrasco.



Fig. 24 – Início da solidão de Anne



Fig. 25 – Ricardo despreza Anne

Parafrazeando Kott quando ele diz que os heróis de Corneille são mais fortes que o mundo e não há trevas no fundo de suas almas. Mas lady Anne que cospe no rosto do assassino de seu marido, para em seguida deitar-se com ele, parece mais humana ou talvez apenas mais contemporânea que a majestosa Ximena. Em Shakespeare, todos os valores humanos são frágeis e o mundo é mais forte que o homem. O implacável rolo compressor da história esmaga tudo e todos.

Anne já começa a sentir o peso desse rolo compressor ela que foi essencial na vida de Ricardo, sim porque Ricardo precisou de Anne, necessitou de sua companhia, não importa as razões.



Fig.26 – Solidão, desprezo, drogas



Fig. 27 – Evolução das drogas



Fig. 28 – Vítima de sua maldição

A maldição que Anne lança àquele que matou os seus, não sabendo que ela própria estava se amaldiçoando:

[...]

Maldito o coração de quem fez

E o sangue de quem fez correr teu sangue.

Caia a desgraça com tua morte,

Horror maior que o que desejo às víboras,
ÀS aranhas e aos sapos rastejantes
Ou a qualquer outro animal imundo
Se tiver filhos, sejam natimortos,
Ou trazidos à luz antes do tempo,
E com aspecto aleijado e desumano
Que assuste a própria mãe que anseia vê-los.
E que sejam herdeiros desta praga!
Se tiver uma esposa, que ela sofra
Maior miséria pela sua morte
Que eu pela tua e a de meu jovem amo!
Levai agora a vossa santa carga
A Charesey, para lá ser enterrada;
Mas se ainda estais cansadas de seu peso,
Parai, enquanto eu choro o rei Henrique.



Fig. 29 – Transfigurada, impotente

Uma maneira de Anne fugir da realidade é se entregando às drogas lícitas e ilícitas.

Michel de Montaigne (1533-92) quem em seus ensaios, já questionava perspectiva essencialista que atribui a homens e mulheres identidades fixas. Em “Da incoerência de nossas ações”, o filósofo francês discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos: afirma que somos todos construídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independentemente das demais; assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias, que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos de acordo com nossas conveniências.

Anne se esconde atrás de máscaras para suportar seu cotidiano, ela se protege evitando a realidade.



Fig. 30 – Anne e a percepção da morte

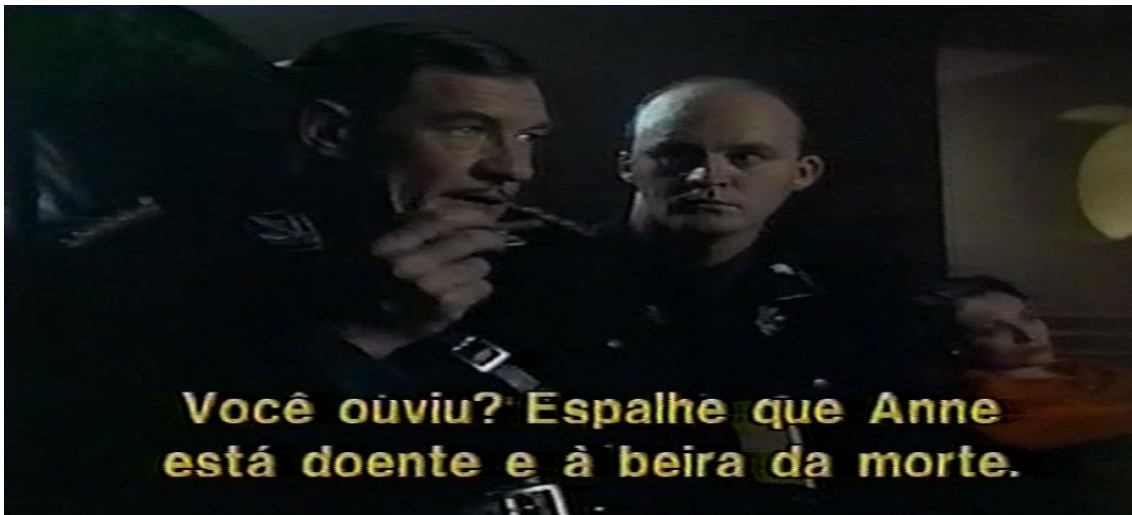


Fig.31 – Plano da morte de Anne

Ricardo pede a Catesby para espalhar que Anne está muito doente.

No filme de Loncraine a rainha Elizabeth chama Ricardo de aranha e isto mais tarde vai repercutir na morte de Anne, pois esta amanhece morta e em sequencia aparece uma aranha que passa por seu rosto.



Fig.32 – Anne morta



Fig. 33 – Close de Anne morta, talvez pela aranha (Ricardo)

Além da cena do cortejo, Anne não proferiu muitas palavras, mas seu silêncio, fala por ela, o diretor faz alguns closes em Anne, uma das leituras que podemos fazer é a observação do sofrimento da personagem, todos a observam, porém não falam nada, ela se consome em sua angústia e aos poucos vai perdendo o motivo da vida seu silêncio a corrói e nos corrói, como ela mesmo disse (Fig. 29), foi vítima de sua própria maldição. Então quem matou Anne? O destino, Ricardo, o Grande Mecanismo? As respostas podem ser infinitas, tudo depende do leitor, de sua vivência, de sua percepção da história ou do mundo.

Outra personagem feminina marcante é a Rainha Elizabeth esposa de Eduardo IV, que muitas vezes enfrenta Ricardo (I,iii):

Ora, vamos, nós entendemos muito bem o que você está querendo dizer, cunhado Gloucester. Você sente inveja porque eu e meus amigos subimos na vida. Que Deus nos proteja de algum dia precisar de tua ajuda/ (...) Por Deus, juro que agora levarei ao conhecimento de Sua Majestade esses insultos vulgares que tenho aturado tanta se tantas vezes. (SHAKESPEARE, 2010, p.47)

Elizabeth, esta personagem feminina, tem coragem de enfrentar o vilão, claro que mais tarde, trará consequências, mas ela não deixa de enfrentá-lo.

Quase no final da película (1h 17'), Elizabeth trava um belo diálogo com Ricardo, ela vai juntamente com sua filha Elizabeth, falar com o rei, entra somente a mãe para conversar, Ricardo pede sua filha em casamento, ela solta sua ira sobre ele, lembrando-o dos filhos mortos, mas ele com sua astúcia e poder de convencimento, fala que ela poderá ser novamente mãe de um rei ou avó, ela blasfema, pergunta se deve deixar-se tentar pelo demônio, comenta novamente da morte dos filhos, mas o vilão em sua argumenta que plantará novamente seus filhos no ventre de sua filha, agora a amada garota Elizabeth, então percebe que este é o momento de ceder, ceder para sobreviver e até recebe um beijo de Ricardo para selar o acordo. Porém Loncraine retira a ex-rainha da cena com Ricardo e a leva ao acampamento de Richmond para selar outro acordo e assim entrega a filha em casamento ao adversário de Ricardo, e Richmond, na cerimonia do casamento pede sua glória no combate onde enfrentará o rei Ricardo. Então, podemos discordar de Harold Bloom (1998, p. 99), quando diz, "a peça é um pesadelo para qualquer atriz, pois nenhum dos papéis femininos é encenável", tanto a peça quanto o filme demonstram o grande papel das mulheres, pois sem elas muitos propósitos não poderiam ser alcançados.

O diretor do filme suprime a cena do pesadelo, dos fantasmas, sobretudo demonstra o momento de consciência Ricardo sobre seus atos, portanto Shakespeare contempla o mecanismo inexorável dos reinados, o Sol não gira ao redor da Terra, não existe ordem da natureza, o rei não é ungido do

Senhor, e a política é apenas a arte de conquistar o poder. Durante esta cena do conflito de Ricardo com sua consciência, que fala que ninguém o ama, aparece Sir Ratcliffe, confortando seu soberano, por momentos podemos pensar que esta cena reflete a homossexualidade de Ricardo (no filme), ou apenas seu narcisismo apoiado por seu fiel escudeiro Sir Ratcliffe.

A última cena trabalhada será a da batalha entre Ricardo e Richmond, mas mesmo que o resultado seja a vitória de Richmond, quem lutou, esbravejou, demonstrou a grande arte de guerrear persistindo até o final, sem dúvida, foi Ricardo. Ricardo maneja metralhadora com destreza, corre e pega um carro com metralhadora, quando o motorista é atingido empurra-o e dirige, porém o carro emperra, neste momento profere a frase: Um cavalo, meu reino por um cavalo! Vendo que o carro não sai do lugar, salta deste e tenta se salvar, novamente é a máxima da violência, todos contra um, é a perseguição do principal bode expiatório dessa história, todos o perseguem para o grande ritual, o sacrifício daquele que restaurará a paz com sua morte, de repente se transforma, antes criminoso agora vítima, refugiase no alto de uma construção, se fosse o mocinho da história, mataria todos seus perseguidores, mas não, ele é o vilão, pelo menos no momento em que Shakespeare o escreveu sua peça, no reinado da Rainha Elizabeth neta de Richmond.

Voltando ao filme, Ricardo está no alto de uma construção, praticamente não tem mais para onde ir, Richmond e seu exército perseguem-no, novamente o diretor do filme infere, comparando a história de Ricardo a uma passagem bíblica em Samuel, capítulo 1, versículo 17, “Cântico fúnebre a Saul [...]”. Neste cântico o rei Davi fala da bravura de Saul, de seus atos heroicos, contudo no versículo 6, fala do amalecita que quando viu Saul atirar-

se sobre a própria lança, enquanto era perseguido pelos carros e cavaleiros, aproximou-se e Saul pediu para matar-lhe, pois estava agonizando, e ele aproximou e matou-o.

No entanto, existe a versão que Saul cometeu suicídio e outra que para não ser morto pelo exército inimigo se joga contra sua espada.

Para Richard Loncraine, Ricardo também fica sem escolha, ou morre pela mão do inimigo ou se mata. Então deixa-nos a imaginar a resposta, não fica claro, igualmente ao texto bíblico. A pergunta fica no ar, Ricardo se matou ou foi morto? E a resposta ficará por conta de cada leitor.

No cinema temos as imagens para analisar, tentar inferir, para uns fica claro o final proposto por Loncraine, observando o enfoque que as câmeras dão as fisionomias, porém para outros não existe a clareza e permanece a dúvida. Portanto, o leitor tem a função de preencher as lacunas, com sua experiência de leitura e de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se com este trabalho, analisar alguns aspectos relevantes da obra *Ricardo III escrita na era elisabetana cem anos após a morte de Ricardo*, onde Shakespeare mostra como toda ordem ética desmorona e que a distorção da obra de Maquiavel na Renascença inglesa alterou a percepção sobre os vilões, assim o autor deixa transparecer ambiguidades, pois parece falar de sua época através da história de *Ricardo III* e, quando este perde a coroa, torna-se um homem comum, pois na busca pelo poder tratou as pessoas como coisas e agora ele próprio é uma coisa e ao arrancarem a coroa da cabeça do ungido, esta coroa torna-se apenas um espelho, uma aparência.

O texto shakespeariano é tão contemporâneo e ao mesmo tempo o mais renascentista, demonstrando a brutalidade, a violência que tanto evoca o terror quanto os sonhos e a poesia. E ao mesmo tempo a história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir, porém para alcançar os objetivos é necessário mentir, trair, matar e o último degrau está separado do abismo apenas por um passo, os soberanos mudam, porém a escada é sempre a mesma.

Observou-se no capítulo da contextualização histórica, a Guerra das duas Rosas, que não se pode apenas pensar em uma guerra civil entre Lancaster e York, mas deve-se refletir sobre o *Zeitgeist*, o momento em que a peça foi escrita ou adaptada, cada época encontra-se o que busca o que quer ver, portanto, pode-se referir aos conflitos da era elisabetana, a guerra fria, a primeira guerra mundial ou outras tantas guerras provocadas pelo ser humano.

A cultura da violência está presente tanto no texto shakespeariano quanto nas adaptações de Olivier e Loncraine, porque o soberano arrasta atrás de si uma longa cadeia de crimes. Primeiro afasta-se dos que haviam ajudado a conquistar a coroa, massacra primeiro os inimigos e depois os ex-aliados, faz perecer os herdeiros e os pretendentes ao trono, cada passo em direção ao poder é marcado pelo assassinato, pela violência, pelo perjúrio e quando alcança o poder será tão odiado quanto seu antecessor. O poder tem nome, olhos, mãos, é uma luta impiedosa entre homens vivos que sentam juntos à mesma mesa. A coroa é pesada e pode ser arrancada da cabeça do monarca, mas é necessário esperar que o rei morra ou apressa-se sua morte.

Segundo Jan Kott (2003) Ricardo é a inteligência do Grande Mecanismo, o demiurgo da história, o príncipe de Maquiavel, porém Shakespeare é mais inteligente que o autor de *O príncipe*, porque à medida que *Ricardo III* sobe a grande escadaria, ele fica cada vez menor, como se o Grande Mecanismo tivesse se apoderado dele e o devorado. Já Hanna Arendt (2011) deixa claro que a violência pode destruir o poder, pois o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido, então poder e violência são opostos, no qual um domina absolutamente, o outro está ausente, pois a violência é capaz de destruir o poder e é incapaz de criá-lo. Acredita-se que a violência só tem sentido quando é uma re-ação e tem medida, como no caso da legítima defesa, mas perde sua razão de ser quando transformada numa estratégia *erga omnes*, ou seja, quando se racionaliza e se converte em princípio de ação. Não podemos pensar no poder como propriedade de um indivíduo, mas sim que pertence a um grupo e permanece em existência enquanto o grupo se conserve unido.

René Girard nos informa que o indivíduo não possui controle absoluto de seus desejos, não é dono de suas vontades, mas deseja com os olhos de outrem, pois necessita que o outro deseje algo para que o sujeito deseje, portanto existe um mediador entre o sujeito e o objeto que ele deseja, por exemplo, temos o próprio Ricardo que deseja a coroa que pertence ao irmão, ou aos sobrinhos, também quer um bom casamento, o reconhecimento de seus feitos, então o desejo e a violência acabam por se relacionar fortemente um com o outro. Conforme Girard duas coisas poderá acontecer, uma é que o mediador e o sujeito poderão se tornar cada vez mais semelhantes e, segundo dados sobre os conflitos, mais pessoas poderão se envolver na desordem, iniciando assim ciclos de vingança, represálias. Nesse momento não é mais a obtenção do objeto que pode se perder em meio às disputas que importa, mas sim, o próprio conflito despertado por ele e conseqüentemente a recuperação das diferenças entre o sujeito e o mediador.

Desta forma, a solução não deixa de ser uma violência, pois todos os envolvidos direcionam de forma unânime e velada toda energia conflitante em cima de uma pessoa, sendo ela inocente ou não. A vítima é escolhida, por todos e para todos, para o sacrifício e esta vítima leva consigo todas as rivalidades e conflitos existentes e com sua morte restaura a ordem e restabelece as diferenças perdidas, pelo menos por um tempo e assim verificamos que na obra e nas adaptações fílmicas algumas vítimas ou bode expiatórios foram escolhidos, como o próprio *Ricardo III*, Hastings, Buckingham, Clarence.

Para Shakespeare e Laurence Olivier, a coroa é a imagem do poder, pois a história da Inglaterra, tal como a de tantos outros países, é uma mistura

de verdades e lendas. A história do mundo, sem lendas seria tão destituída de vida quanto outras sem poesia, flores sem perfume, ou pensamentos sem imaginação. Olivier abre o filme com a imagem abstrata da coroa, “símbolo da autoridade divinamente sancionada”, símbolo do poder e que muitas vezes para alcançá-lo é necessário mentir, trair, cometer crimes hediondos. Em minha ênfase, destaquei a sombra que aparece no texto fílmico de Olivier, pois o próprio Ricardo fala: “De paz não tenho um doce passatempo, senão ver minha própria sombra ao sol, cantar minha própria enfermidade” (*Ricardo III*, 1.1, p. 19).

O conceito de sombra deriva das descobertas feitas por Sigmund Freud e Carl Jung, Guardando o devido respeito ao seu antigo mestre, Jung reconheceu que o trabalho revolucionário de Freud foi à análise mais detalhada e profunda da cisão que existe entre o lado da luz e o lado da sombra na psique humana, Jung fala da sombra pessoal como outro em nós, o inferior repreensível, o outro que nos embaraça ou nos envergonha, o lado negativo da personalidade que tem seus próprios conteúdos, como pensamento autônomo, ideias, julgamentos de valor. A sombra é um dos principais arquétipos do inconsciente pessoal, pois estes arquétipos são estruturas inatas e herdadas no inconsciente e no caso da sombra coletiva, as pessoas se identificam com uma ideologia ou com um líder que expressa os medos e inferioridades de toda sociedade e quando uma minoria carrega a projeção daquilo que uma sociedade rejeita o potencial para o mal é ativado, logo, Ricardo é a sombra individual que passa a ser coletiva influenciando a todos que foram impotentes para combater os flagelos que acompanham as epidemias mentais que

erguem-se da mente inconsciente de um número imenso de pessoas (sociedade).

Ao examinarmos a adaptação de Richard Loncraine, verificamos que as diferenças entre a *performance* teatral e as possibilidades técnicas do cinema, (enquadramento, edição, etc.) é como a imagem de uma visão suplementar que pode substituir o texto shakespeariano e ainda transportá-lo para a década de 1930, ocorrendo assim uma tradução cultural que segundo Ian McKellen foi uma época de tirania na Europa.

Ricardo personifica uma visão nazista ou uma personificação do mal que segundo Michael Taussig (1993, p. 15) o assassinato e a tortura são tão reais quanto à morte e lembra que o processo de pensar gera novos começos. A semelhança não fica apenas na aparência, ou melhor, no uniforme, mas na maneira de agir, mais especificamente no discurso, ou seja, no convencimento pelo discurso público que como Hitler (sombra coletiva) levava multidões a acreditar em suas palavras. Numa abordagem realista, o diretor do filme explora uma série de poderosas imagens, sendo a mais óbvia, o momento em que *Ricardo III* é aclamado rei pelos cidadãos.

A mídia cinematográfica permite criar uma convincente realidade dos anos 30, estabelecendo uma incrível historicidade através de uma superabundância de detalhes visuais, tais como as limusines Bentley, os cigarros Abdula, os revólveres Sten e os edifícios construídos num estilo arquitetônico quase-fascista. Tendo em vista a influência do feminino e ao pensarmos que o amor é para as mulheres o refúgio frente ao desamparo, a pouca garantia de sobrevivência e ao mesmo tempo podemos refletir que no século XVI (e nos anos 1930, não era muito diferente) a mulher era

considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção, no entanto, ela precisava partir em busca de sua liberdade ou simplesmente preservar sua sobrevivência, porque simplesmente elas viviam em um mundo patriarcal onde o homem era visto como forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro e além de tudo orientado pela razão.

Contudo, as mulheres precisavam ser astutas e com isso sabiam o momento de ceder aos encantos masculinos, os homens pensavam que as dominavam, pois precisavam das mulheres para se auto afirmarem, tal qual o caso de Ricardo que precisou de Anne para obter um bom casamento, da ex-rainha Elizabeth para confabular o casamento dele com sua sobrinha Elizabeth, e estas mulheres enfrentaram Ricardo, blasfemando, praguejando colocando suas opiniões explicitamente, coisa que os homens da história não fizeram com tanta coragem, elas foram o alicerce da história.

Portanto o diretor Richard Loncraine, ao criar um universo novo e não menos denso que o texto literário, caracterizado pelas vestimentas, pelos tanques de guerra, a inserção ao mundo das drogas lícitas e ilícitas, nos permitiu sentir a presença de Hitler nos feitos de Ricardo e seus aliados. Conseguiu repassar através das câmeras a tensão o medo de presenciar uma grande guerra e segundo o analista junguiano Edward C. Whitmont (1991):

Precisamos reconhecer a objetividade arquetípica do mal como um aspecto terrível dotado de força sagrada, que inclui a destruição e o apodrecimento, e não só o crescimento e a maturação. Então poderemos nos relacionar com os nossos semelhantes como vítimas, tanto quanto nós, e não como nossos bodes expiatórios. (citado em JUNG, 1991, p. 191)

As alusões interpretativas sobre *Ricardo III* obviamente não se esgotam com este trabalho, pois toda história fictícia ou real tem infinitas leituras e toda leitura tem infinitas possibilidades de imaginação, contudo depende muito da experiência e dedicação de cada leitor para conseguir um resultado satisfatório, pois o texto de Shakespeare e as adaptações de Laurence Olivier e Richard Loncraine não remetem nem mais nem menos a violência que perpetua até os nossos dias, sendo que o trágico é o preço da história, preço do progresso que a humanidade deve pagar, um compressor que às vezes é freado e outras acelerado.

REFERÊNCIAS

ARENDET, H. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **A estética do filme**. São Paulo : Papyrus, 1995.

BAZIN, A. **Whats is cinema?** Ttradução de Hugh Gray. University of California Press, 1984. V.1

BLOOM, H. **Shakespeare a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea, Objetiva. Rio de Janeiro: 1998.

BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **A opera de três vinténs**. In: Bertolt Brecht. Teatro Completo. V.3. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992

BÚÑUEL, L. **Cinema: instrumento de poesia** In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

CAMATI, A. S. **O Lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética** de Shakespeare In: LEÃO Liana de C. (Org.) *Shakespeare sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133-145.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FLORES, T.ND. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**.
T.N.D.disponível em :
<http://www.thaisflores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>

FLUCHÈRE, H. **Shakespeare, dramaturge élisabétain**. Paris: Gallimard, 1987.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Ed Vozes, 1987.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

GIBBONS, B. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. **King Ricardo III**. 1. Ed. London: Arden Shakespeare, Siemon, James R., 2009.

GIRARD, R. **A Violência e o Sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo. 2ª ed. Paz e Terra, 1990.

_____. **Teatro da inveja**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo :. É Realizações, 2010.

GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **As peças históricas**. In: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 1-8.

_____. **Falando de Shakespeware**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Reflexões shakesperianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. **Sobre Ricardo III**. In: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 11-16.

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

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

ISER, W. **La estrutura apelativa de los textos**, In: WARNING, Rainer. (Org. *Estética de La reception*, Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 1.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. V. 2.

JORGENS, J. **Shakespeare on Film.** Bloomington & London: Indiana University Press, 1977.

_____. **Shakespeare on Film.** Lanham: University Press of America, 1991.

JUNG, C. G. **Introdução.** In: ZWEIG, Connie (Org.) *Ao encontro da sombra.* Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 187-194.

_____. **O homem e seus símbolos,** concepções e organização, tradução de Maria Lúcia Pinho- 2ª ed. Especial. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2008.

KANTOROWICZ, E. H. **Os dois corpos do rei: em estudo sobre teologia política medieval.** Tradução de Cid knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KERMODE ,F. **A linguagem de shakespeare.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

LEÃO, L. de C; SANTOS, M, S. **Shakespeare sua época e sua obra.** Curitiba. PR. Beatrice, 2008.

LOEHLIN, J. N. **Top of the World, Ma: Richard III and Cinematic Convention.** In: *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video.* London: Routledge, 1997. p. 67-79.

MCFARLANE, B. **Novel to film: an in troduction to the theory of adaptation.** New York: Oxford, 1996.

MCKELLEN, I. **William shakespeare's Richard III: a screemplay**. London: Doubleday, 1996.

MAQUIAVEL, N. **O príncipe**. Tradução de Maria Lucio Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MITRY, J. **Semioitics and the Analysis of Film**. Tradução de Christopher King. Indiana University Press, 2000.

MORIN, E. **A alma do cinema in XAVIER, Ismail**. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

NAREMORE, J. **Film and the Reign of Adaptation**. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/2022/.../1/IAS-DLS-10.pdf>

RICARDO III. Direção de Richard Loncraine. EUA; Reino Unido Bayly / Pará, 1995, 1 dvd (103 min); son.

RICHARD III. Direção Laurence Olivier. Reino Unido: Paragon Multimidia, 1955, 1 dvd (161min); son.

SANFORD, John. A. **O que a sombra sabe: uma entrevista com John A. Sanford**. In: JUNG, Carl. G. *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 42-49.

SANTOS, M. S. **Hécuba e Helena de Tróia: Repercurssões do Discurso Shakespeareano**. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewarticle/15159>. Acesso em: 16 fev. 2013.

SHAKESPEARE, W. **Ricardo III**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Ricardo III**. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça. In: SHAKESPEARE, William. **Ricardo III e Henrique V**. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 17-152.

_____. **Ricardo III e Henrique V**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **King Richard III**. The Arden Shakespeare: Third Series. Ed. James R. Siemon. London: A & C Black Publishers Ltd., 2009.

_____. **Teatro completo Dramas Históricas**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro. Agir, 2008.

_____. **Troilus e Créssida**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Lacerda, 2004.

SIEMON, James R. **Appendix I, The Texts of Richard III**. In: SHAKESPEARE, William. *King Richard III*. The Arden Shakespeare: Third Series. Ed. James R. Siemon. London: A & C Black Publishers Ltd., 2009, p. 417-460.

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

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiros, 2003.

TAUSSIG, M. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TILLYARD, E. M. W. **The Elizabethan World Picture**. A Study of the Idea of Order in the age of Shakespeare. Donne and Milton. New York: Vintage Books, 1960.

_____. **Shakespeare's History Plays. Middlesex**: Pelican Books, 1986.

ZANOTTI, L. R. **A Intermediação da violência: do palco à tela**. Disponível em: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/1/dliteratura/LUIZ_ZANOTTI.pdf

ZWEIG, C. **Ao encontro da sombra**. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1991.

ANEXOSANEXO I – FICHA TÉCNICA DE *RICARDO III* (1955)

Diretor LOURENCE OLIVIER

Roterista ALAN DENT & LOURENCE OLIVIER

Baseado na Obra de WILLIAM SHAKESPEARE

Produtores PARAGON MULTIMEDIA

Musica de WILLIAM WALTON

Fotografia OTTO HELLER

Elenco LAURENCE OLIVIER, RALPH RICHARDSON, JOHN GIELGUD,
CLAIRE BLOOM, CEDRIC HARDWICKE , STANLEY BAKER, ALEC CLUNES,
NORMAN WOOLAND , LAURENCE MAISMITH, PAMILA BROWN, JOHN LAURIE ,
MICHAEL GOUGH .

ANEXO II – FICHA TÉCNICA DE *RICARDO III* (1995)

Diretor RICHARD LONCRAINE

Roterista IAN MCKELLEN

Baseado na Obra de WILLIAM SHAKESPEARE

Produtores STEPHEN BAYLY, LISA KATSELAS

Musica de TREVOR JONES

Editor de filme PAUL GREEN

Cinematografia PETER BIZIOU

Elenco IAN MCKELLEN; ANNETTE BENING; JIM BROADBENT; ROBERT DOWNEY JR.; NIGEL HAWTHORNE; KRISTIN SCOTT THOMAS; JOHN WOOD; MAGGIE SMITH; JIM CARTER; EDWARD HARDWICKE ADRIAN DUNBAR; TRES HANLEY; DOMINIC WEST; ROGER HAMMOND; TIM MCINNERNY; STACEY KENT; BILL PATERSON; DENIS LILL; RYAN GILMORE; ANDY RASHLEIGH; MARCO WILLIAMSON; EDWARD JEWESBURY; CHRISTOPHER BOWEN; MATTHEW GROOM; KATE STEAVENSON-PAYNE; DONALD SUMPTER; BRUCE PURCHASE; JAMES DREYFUS; DAVID ANTROBUS