

AL PACINO E A PERVIVÊNCIA DE *RICARDO III*

Dr.^a ELIZABETH SANTOS RAMOS
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador, Bahia, Brasil.
(beth_ramos49@hotmail.com)

RESUMO: Quatrocentos anos após a morte de William Shakespeare, sua produção dramática ainda se faz presente, em grande parte, graças às traduções para as telas de cinema e da televisão, que aproximam as peças do Bardo de um público mais diverso. No texto que se segue, teço algumas reflexões sobre *Richard III*, peça histórica do dramaturgo inglês escrita por volta de 1592, e sua releitura no *doc-drama*, filme dirigido por Al Pacino, *Looking for Richard (Ricardo III, um ensaio)*, lançado em 1996, entendendo-o como meio que permite não apenas a sobrevivência ou a sobrevida do texto dramático, mas sua pervivência, isto é, a possibilidade de a anterioridade viver além e através do seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare. *Richard III*. Al Pacino. *Ricardo III, um ensaio*.

Artigo recebido: 21 ago. 2016.
Aceito: 13 out. 2016.

RAMOS, Elizabeth Santos. Al Pacino e a pervivência de *Ricardo III*.
Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 57-71.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 dez. 2016.

AL PACINO AND *RICHARD III*'S LIVING-THROUGH

ABSTRACT: Four hundred years after his death, William Shakespeare's dramatic production is still present among us, mainly due to the translation of his works to the movie and television screens, bringing his plays closer to a diversity of audiences. In the text that follows, I devote some thinking about *Richard III*, a history play written around 1592, by the English playwright, and its re-reading in the doc-drama movie, directed by Al Pacino, under the title *Looking for Richard (Ricardo III, um ensaio)*, released in 1996, with the understanding that not only does the film allow the survival or the afterlife of the dramatic text, but more than that its living-through, in other words, its possibility of living beyond and throughout its time.

KEYWORDS: William Shakespeare. Al Pacino. *Richard III*. Al Pacino. *Looking for Richard*.

Ao ser derrotado e morto na batalha de Bosworth (1485), a última da Guerra das Rosas, Ricardo III encerra sua curta permanência de meros dois anos como rei da Inglaterra. Sua morte, no entanto, marca dois importantes eventos para a história daquele país: o fim do Medievo inglês e da casa dos York, com a consequente ascensão ao trono do Conde de Richmond, como Henry VII, o conhecido Henry Tudor, pai de Henry VIII e avô da Rainha Elizabeth I.

Quase um século depois da morte de Richard III, William Shakespeare sai da sua pequena cidade natal de Stratford-upon-Avon e se instala em Londres, em fins da década de 1580, determinado a se

tornar um bem sucedido dramaturgo. Não demorou em concluir que, para atingir seu objetivo, precisava não apenas agradar o público na sua imensa diversidade e intimidade com o teatro, mas também deleitar a rainha. Nada mais simples, portanto, do que agradar a soberana, celebrando a vitória da linhagem Lancaster de Elizabeth que havia retomado o poder depois da derrubada de Richard III, um filho de York, casa opositora. Assim, por volta de 1592, doze anos após sua chegada a Londres, Shakespeare escreve a peça histórica *Richard III*, baseado em relatos sobre o rei, anteriormente Duque de Gloucester, constantes da descrição da *Guerra das Rosas* de Edward Halle e das *Crônicas* de Raphael Holinshed. De forma perspicaz, o dramaturgo constrói o último soberano York como um tirano monstruoso, ambicioso, cruel, injusto e desequilibrado, metaforizando tais características num físico deformado pela acentuada corcunda, imagem que contraria os retratos feitos do monarca, mas que Shakespeare mantém conforme a descrição de Sir Thomas More (1543), sua fonte principal para a imagem perniciosa do rei (SMITH, 2014, p. 190).

E portanto, já que não posso me mostrar um amante
Para entreter estes dias benfazejos
Estou determinado a me mostrar um vilão.
E odiar os prazeres do ócio do presente.
Construí tramas, perigosas induções,
Por meio de profecias ébrias, difamações e sonhos
Para articular o ódio mortal entre meu irmão Clarence e o Rei
E se o Rei Edward for honesto e justo,
Assim como sou sutilmente falso e traiçoeiro,
Clarence será preso
Por causa da profecia que diz que o herdeiro 'G' de Edward
Assassino será.¹ (Ato I, Cena 1)

¹ Versão em inglês: "And therefore since I cannot prove a lover/ To entertain these fair well spoken days,/ I am determined to prove a villain. And hate the idle pleasures of these days./ Plots have I laid, inductions dangerous,/ By drunken prophecies, libels and dreams/ To set my brother Clarence and the King/ In deadly hate the one against the other./ And if King Edward be as true and just/ As I am subtle false and treacherous,/ This day should

Não bastassem a deformação e a vileza, a rainha é adulada ao ver no palco um Richard III misógeno, que invoca os tambores e os clarins para afogar as mulheres que o aborrecem. “Rufem tambores! Às armas!/ Não permitam os céus que essas faladeiras/ Aborreçam o Senhor ungido. Rufem. É uma ordem!”² (Ato IV, Cena 4).

Ao construir um soberano York vil e misógeno, destituído do poder e assassinado por um Lancaster, o dramaturgo traz a público uma peça que enaltece a linhagem de Elizabeth e transforma a usurpação do trono por parte do Conde de Richmond, futuro Henry VII, num ato legítimo e glorioso, garantia de que seus descendentes irão “enriquecer o tempo futuro com a leveza da paz, a alegria da fartura e a justiça da prosperidade”³ (Ato 5, Cena 6). A feiura e a misoginia implantadas em Richard III, num sagaz exercício de paratextualidade, não correspondem, portanto, meramente a critérios estéticos, mas contemplam particularmente critérios políticos.

Ignorando o fato de que, segundo os relatos históricos, Richard não era corcunda, nem tinha outras deformações físicas, a trama do drama passa, então a ser tecida por manobras. O Duque de Gloucester irá urdir conspirações e construir uma rede de intrigas, valendo-se de absurdas profecias, libelos e sonhos, para semear o ódio entre os irmãos, marcando, portanto, sobre o personagem, a influência *d’O Príncipe* de Maquiavel, obra aparentemente apreciada pela rainha.

No entanto, as características depreciativas do protagonista não tornam o texto dramático menos belo, uma vez que a qualidade dramática impõe-se para além do desenrolar da história, que, no palco elisabetano, transcorre durante aproximadamente quatro horas. Marjorie Garber, em seu *Shakespeare and Modern Culture* (2008),

Clarence closely be mewed up/ About a prophecy which says that ‘G’ of Edward’s heirs the murderers shall be.” Todas as traduções do inglês são de minha autoria.

² Versão em inglês: “A flourish, trumpets! Strike alarum, drums!/ Let not the heavens hear the telltale women/ Rail on the Lord’s anointed. Strike, I say!

³ Minha tradução de: “Enrich time to come with smooth-faced Peace,/ With smiling plenty, and fair prosperous days.”

RAMOS, Elizabeth Santos. Al Pacino e a pervivência de *Ricardo III*.
Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 57-71.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

refere-se a Sigmund Freud, para quem “o Richard de Shakespeare é psicologicamente verdadeiro – um brilhante retrato de nós mesmos [...] um personagem que pode ser identificado com o tipo de indivíduo que “sempre se vê como uma exceção a qualquer regra [...] um personagem marcado por fantasias grandiosas e realizações, que está constantemente se auto avaliando e mentindo para si mesmo, simultaneamente” (GARBER, 2008, p. 117)

Neste drama magistral, Shakespeare insere um protagonista que, por meio dos inúmeros solilóquios, interage com a plateia, transformando-a em confidente e testemunha dos seus planos. Ao público, Richard III confia suas intenções. Junto àqueles que estão no palco, hipocritamente dissimula, aparentando ser generoso e solidário. Chega a admitir que gosta tanto da alma de seu irmão George (Duque de Clarence) que irá mandá-la para o céu.

A riqueza dramática é, pois, acrescida da linguagem irônica que se apresenta como central no texto de William Shakespeare, instaurando sagacidade por meio de um falar às avessas e uma hipocrisia que fascinam e, simultaneamente, horripilam a plateia. A verdade é sempre o oposto daquilo que Richard afirma. Ninguém fica indiferente ao texto. “Sua história e sua trama constituem uma dupla alegoria: uma alegoria do suposto ‘mal’ (o mesmo espírito em que Shylock, Edmund e Iago são conduzidos) e uma alegoria do poder da mentira” (GARBER, 2008, p. 123).

Somente no momento final da peça, sozinho e amedrontado, talvez pressentindo sua derrota, ele se auto avalia, num discurso de caráter confessional, em que suas duas vozes convergem numa só voz.

⁴ Versão em inglês: “Shakespeare’s Richard to be psychologically true – a brilliant portrait to ‘ourselves’ [...] the kind of person who always regards himself as an ‘exception’ to any rule [...] a character whose fantasies are grandiose and fulfilled, and who is constantly assessing himself and lying, both at once.”

⁵ Versão em inglês: “His story, his plot is a double allegory: an allegory of supposed ‘evil’ (the same spirit in which Shylock, Edmund, and Iago have been taken), and an allegory of the power of the lie.”

Tenho medo de quê? De mim mesmo?
Não há mais ninguém por perto.
Richard ama Richard; isto é, eu sou eu.
Há algum criminoso aqui? Não. Sim, eu.
Então fuja! De quem, de mim mesmo? Grande motivo. Por que?
Talvez para me vingar. Eu de mim mesmo?
Ai, eu me amo. Por que razão? Por qualquer bem
que eu tenha feito a mim mesmo?
Oh não, ai, prefiro odiar-me
Pelos atos horrorosos que cometi.
Sou um vilão. Não, minto: não sou.
Seu tolo, falando bem de si mesmo.
– Seu tolo, nada de lisonjas.
Minha consciência tem mil línguas,
E todas me condenam como vilão.⁶ (Ato V, Cena 5)

Num texto com tamanhas demonstrações de vilania, é apenas aqui, na cena final no campo de batalha, que a peça traz ao palco traços de violência.

Após várias releituras desta obra monumental de William Shakespeare, a exemplo dos filmes de Lawrence Olivier (1955) e de Richard Loncraine (1995), além do filme homônimo feito para televisão sob a direção de Jane Howell (1983), veio a público, em 1996, o filme *Ricardo III, um ensaio*, dirigido por Al Pacino. O título em inglês – *Looking for Richard* – resume a tentativa incansável do diretor e de sua equipe de trazer para a contemporaneidade um *Richard III* transformado e ao mesmo tempo vinculado à anterioridade shakespeariana.

⁶ Versão em inglês: “What do I fear? Myself? There’s none else by. / Richard loves Richard; that is, I am I. / Is there a murderer here? No. Yes, I am./ Then fly! What, from myself? Great reason. Why? / Lest I revenge. Myself upon myself? / Alack, I love myself. Wherefore? For any good / That I myself have done unto myself? / O no, alas, I rather hate myself./ For hateful deeds committed by myself / I am a villain. Yet I lie: I am not. / Fool, of thyself speak well. – Fool do not flatter./ My conscience has a Thousand several tongues, / And every tongue brings in a several tale,/ And every tale condemns me for a villain.”

O espectador vê-se diante de um filme *doc-drama* que se constrói a partir da montagem da peça a ser encenada num palco ao ar livre, no Central Park da cidade de Nova Iorque. As cenas dos ensaios e de leitura dramática são intercaladas com entrevistas com professores, pesquisadores, diretores de cinema, comentários do elenco e de atores e atrizes dedicados aos estudos e às produções shakespearianas, estudantes e gente anônima que Al Pacino e Frederic Kimball – ambos narradores e roteiristas – encontram nas ruas, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

O contato com o público permite-lhes constatar que ninguém conhece *Richard III* e que, além disso, a maioria dos entrevistados considera que “Hamlet sucks” (é uma chatice), que Shakespeare “is boring” (é enfadonho), não passa de um “great export” (produto de exportação), além de ser ensinado sem qualquer vinculação com o universo do espectador contemporâneo.

Dessa forma, a partir da indagação – Quem é Shakespeare? – Al Pacino desloca sua criatividade para um movimento de busca e desejo de comunicar à plateia sua paixão pelo dramaturgo, construindo uma produção que analise a peça sob uma perspectiva atual. *The question* (a pergunta) se transforma, assim, numa *quest* (busca ou investigação). Segundo palavras do próprio diretor...

Sempre foi um sonho meu comunicar aos outros, o que sinto em relação a Shakespeare. Então, pedi a meu amigo Fred Kinball, que é ator e escritor, e a meus colegas Michael Hedge e James Bulleit para se juntarem a mim. E ao tomarmos esta peça *Richard III*, analisando-a, perscrutando-a, montando figurinos e encenando, pudésemos comunicar a nossa paixão e nossa interpretação do texto. É isso que pretendemos fazer aqui. (PACINO, 1996, minha tradução)

A contemporaneidade do filme, portanto, se constrói, claramente, a partir de exercícios de interpretação, com movimentos dinâmicos de cenas de ensaios e leituras dramáticas da peça seguidas de discussões sobre os rumos da produção, além de encenações efetivamente levadas ao palco. As remissões à encenação do texto dão-

nos conta de uma produção que se aproxima do texto shakespeariano em termos de figurino, cenário e linguagem. Poucas são as “fugas” do texto dramático, sendo a primeira delas resultante de um movimento intertextual, na cena de abertura e apresentação do filme, quando o espectador ouve, em *voice-over*, o belíssimo monólogo de Próspero, no Ato IV, cena I de *A Tempestade*, em que o personagem admite seu poder por meio de recursos de magia, para se vingar do irmão que o traiu e usurpou-lhe o ducado.

Nossa festa acabou. Nossos atores,
Que eu avisei não serem mais que espíritos,
Derreteram-se em ar, em puro ar;
E como a trama vã desta visão,
As torres e os palácios encantados,
Templos solenes, como o globo inteiro,
Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir
Sem deixar rastros. Nós somos do estofo
De que se fazem sonhos; e esta vida
Encerra-se num sono. Estou aflito,
Estou fraco e tenho a mente perturbada;
Não se incomodem com a minha doença;
Por fineza, retirem-se para suas celas,
Pra descansar; eu vou andar um pouco
Para acalmar a mente.⁷

Ao fundo ouve-se o dobrar de sinos, e ao longo do discurso, a câmera passeia por uma paisagem de torres, palácios e antigos prédios austeros, imprimindo a sensação de clima frio, marcado pelo céu acinzentado e por árvores desnudadas de folhagem. O intertexto

⁷ Versão em inglês: “Our revels now are ended. These are our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air: / And, like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd towers, the gorgeous / palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Ye all which it inherit, shall dissolve / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep. Sir, I am vex'd; / Bear with my weakness; my, brain is troubled:/ Be not disturb'd with my infirmity: / If you be pleased, retire into my cell / And there repose: a turn or two I'll walk,/ To still my beating mind (4.1.146-163).”

com *A tempestade* deixa consignado que *Richard III* configura-se igualmente uma peça construída sobre traição e usurpação de poder: um rei gravemente enfermo – Edward IV – depois que morrer, será sucedido por um de seus filhos ainda crianças, ou, na impossibilidade, pelo irmão George, Duque de Clarence. O Duque de Gloucester, também irmão do rei e quarto na linha sucessória, determina-se a encurtar a cadeia de sucessão, assassinando os três possíveis futuros monarcas, para tornar-se rei – Richard III.

Como que para marcar o filme como possibilidade de ressignificação do texto dramático, a primeira cena da peça, isto é, o solilóquio do Duque de Gloucester, impõe aos atores e ao diretor da película, uma situação de tomada de decisão: quem irá proferir o solilóquio? O próprio Duque de Gloucester, como no texto dramático? Outro personagem? Para chegar a uma definição, Al Pacino, que terá o papel do protagonista, simula, então, sua entrada em cena e sobe a um pequeno palco – na verdade, o mesmo em que *Richard III* foi encenado há 300 anos – diante de uma pequena plateia de assentos vazios, onde o único espectador é um ator que performatiza a figura de William Shakespeare. O dramaturgo, elegantemente relaxado e confortavelmente sentado, aguarda a encenação, assustando o ator que não diz mais nada a não ser um sonoro – *Fuck* – marcando a apreensão do experiente diretor diante do celebrado autor canônico.

O filme assume, em seguida, uma de suas características mais relevantes: o didatismo. O que Al Pacino pretende é fazer um documentário, para tornar Shakespeare mais acessível ao grande público. No seu didatismo, o filme confronta o espectador com o preconceito de acadêmicos, críticos e espectadores, com relação à encenação de textos shakespearianos. “Você vai encenar Shakespeare com esse seu sotaque?”, pergunta a moça francesa, em inglês, numa rua de Londres, ironicamente falando com seu sotaque francês. “Americanos não leem livros como nós. Não entendem o que seja um pentâmetro iâmbico”, diz o acadêmico inglês em seu gabinete.

Depois de deixarem claro que os atores são os verdadeiros donos de Shakespeare, não os acadêmicos, alguns demonstram o ritmo de um pentâmetro – tata – tata – tata – tata – tata – e a importância que têm no texto shakespeariano, para metaforizar o inferno e as grandes realizações – o baixo e o alto – do ser humano. E, na sua maestria didática, um dos membros do elenco tenta explicar a razão da aparente complexidade da linguagem shakespeariana, pautada em metáforas e jogos de palavras. Um enunciado shakespeariano do tipo “Seja Mercúrio, ative as penas dos seus calcanhares, voe como o pensamento e retorne”, seria hoje ressignificado em “Vá ali, pegue aquilo e traga para mim”, exemplifica o ator.

Em outras cenas de rua, alguns entrevistados admitem que a dificuldade da linguagem shakespeariana está relacionada à poeticidade, observando que é difícil entender o ‘rap’ também. “Além do mais, por que é preciso entender todas as palavras? Basta captar a ideia central”, diz um outro ator.

Seguindo o propósito didático, logo nas primeiras cenas, o espectador é informado de que a peça retoma o Medievalo – Richard III foi rei entre 1483 e 1485 – e que a Inglaterra começava a experimentar tempos de paz, com o fim da Guerra das Rosas – entre os Lancaster e os York – tendo os últimos sido os vencedores. Richard III acabará sendo o primeiro e último rei da casa dos York, depois da guerra.

Agora, vivemos o inverno de nossa desventura transformada em glorioso estio graças a este sol de York, e todas as nuvens que pesavam sobre nossa casa, jazem sepultadas nas profundezas do oceano. Nossas fronteiras estão agora cingidas pelas coroas da vitória [...]. Mas eu, que não fui talhado para habilidades esportivas, nem para cortejar um espelho amoroso; que grosseiramente feito e sem a majestade do amor para pavonear-se diante de uma ninfa de lascivos meneios; eu, privado dessa bela proporção, desprovido de todo encanto pela pérfida natureza; disforme, inacabado, enviado por ela antes do tempo para este mundo dos vivos; terminado pela metade e isso tão imperfeitamente e fora de moda que os cães ladram para mim quando paro perto deles; pois bem, eu, neste tempo de serena e

amelecedora paz, não acho delícia em passar o tempo, exceto espiar minha sombra no sol e dissertar sobre minha deformidade!⁸

A cena do solilóquio não apenas revela ao espectador o físico acentuadamente deformado do protagonista, resultante de um parto prematuro, como também marca a função shakespeariana de inserção do solilóquio. A partir deste momento, o dissimulado Duque de Gloucester e futuro Richard III irá interagir com a plateia, confidenciando seus planos, tornando-a quase cúmplice de suas intenções e dos seus atos. Inferiorizado pela deformidade física e incapaz de saber o que fazer em tempos de paz, o futuro rei prossegue ainda no mesmo solilóquio de abertura: “E assim, como não posso mostrar-me como amante, para entreter estes belos dias de galanteria, resolvi portar-me como vilão e odiar os frívolos prazeres deste tempo”. A partir de então, será como se Gloucester/Richard estivesse sempre dizendo: “esta é a situação e isto é o que vou fazer”, conforme pontua um dos atores, durante uma das leituras dramáticas.

Na produção filmica, o texto dramático escrito adquire novas feições, quando o solilóquio de abertura proferido por Gloucester é antecedido pelo monólogo de Próspero em *A tempestade* que, de fato, passa a ocupar o tradicional espaço do Prólogo. Como é de praxe em Shakespeare, ao combinar ambos os textos – “Nossa festa acabou. Nossos atores,/ Que eu avisei não serem mais que espíritos, /

⁸ Versão em inglês: “Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York;/ And all the clouds that lour’d upon our house/ In the deep bosom of the ocean buried. / Now are our brows bound with victorious wreaths; [...]/ But I, that am not shaped for sportive tricks/ nor made to court an amorous looking glass,/ I that am rudely stamped and want love’s majesty/ to strut before a wanton ambling nymph, I that am curtailed of this fair proportion,/ Cheated of feature by dissembling nature,/ Deformed, unfinished, sent before my time/ Into this breathing world scarce half made up -/ And that so lamely and unfashionable/ That dogs bark at me as I halt by them -/ Why, I in this weak piping time of peace/ Have no delight to pass away the time,/ Unless to spy my shadow in the sun/ And descant on mine own deformity [...] (Ato I, Cena 1).”

Derreteram-se em ar, em puro ar [...]” – Al Pacino também situa a plateia com relação à aparente transitoriedade histórica da Inglaterra naquele momento.

O solilóquio de Gloucester possibilita-nos refletir sobre a tradução do cânone, em particular sobre a tradução da obra de William Shakespeare, sob o ponto de vista da tradição: estamos diante de um texto que não foi talhado para cortejar um espelho amoroso; que grosseiramente foi construído, sem a majestade da originalidade para se pavonear diante de leitores de exigentes demandas; privado da bela proporção do original, é considerado pela tradição como desprovido de todo encanto pela pérfida natureza de recriação; disforme, inacabado, sempre passível de ser reescrito ao longo do tempo, publicado antes do tempo neste mundo da literatura viva; terminado pela metade e tão imperfeitamente que os críticos ladram quando deles o texto traduzido se aproxima. E como não pode se mostrar como original, para entreter estes belos dias de leitura, a tradução se posta como vilã, vítima do ódio das frívolas exigências do tempo presente.

É porque a releitura é vista pela tradição como um texto construído sem a majestade do original, que o cineasta tem a sensação de ver Shakespeare como único espectador na plateia, olhando-o com certa incredulidade. A cena se repete no fim do filme, quando o mesmo Shakespeare, ainda na mesma plateia vazia, abanando a cabeça negativamente, demonstra sua reprovação silenciosa diante da “subversão” refletida no trabalho da equipe de Pacino.

O que faz um talentoso ator sentir-se tão culpado diante do texto canônico?

O destino da tradução, sob a perspectiva da tradição, é a vilania, que assassina o original. “Você vai me matar depois de tudo que fiz por você?”, pergunta o diretor ao roteirista, após o ensaio da última cena, que traz a público o confronto entre Richmond e Richard. Sim, Pacino revitalizou a peça shakespeariana, e foi morto no final. O diretor sente-se culpado por ter subvertido o cânone. Por isso vê o fantasma do Bardo que o reprova.

Podemos, pois, prosseguir na linha das representações metafóricas, derivando a vitória de perspectivas mais progressistas em relação à tradução. Richmond não é sobrevivente, nem vivencia período de sobrevida, devido a algum mal que o matará. Richmond, que retornara de seu período de refúgio na França, revitaliza o poderio dos Lancaster, tal qual a tradução faz com o texto canônico. Richmond tampouco subverte a história. Retorna para retomar o que, ao seu entender, é seu por direito e dever.

Embora em *Richard III*, o último ato da peça em que o rei foge em desespero clamando a famosa frase “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” – para Pacino, a batalha de Bosworth não é o ponto crucial da história.

A decisão do diretor, no entanto, não impede o espectador de concluir que a derrota do rei se dá, de fato, na cena anterior, quando as imagens fantasmagóricas de um pesadelo o apavoram muito mais do que os soldados no campo de batalha. Aqui, encontramos, no interior de uma tenda do acampamento, um soberano atormentado e dominado pelo terror suscitado pelo ressurgimento daqueles que matou. Num pesadelo, aparecem-lhe as almas de todos aqueles que assassinara. Num delírio se pergunta: “De quem tenho medo?” “De mim próprio.” Há algum assassino aqui?”, e sua resposta vem imediata, “Sim, eu mesmo.”

Num jogo fascinante em que a ironia se confirma como figura de linguagem central no texto de William Shakespeare, a tradução assassina da canonicidade, como pranteia a tradição, mas é por meio dela que essa própria tradição pervive, instaurando uma fascinante hipocrisia.

E é precisamente no rastro dessa ironia, que o filme *Looking for Richard*, como de ordinário se apresentam as adaptações cinematográficas da obra shakespeariana, possibilita observar o que chamo de permanência transformada. Permanência, em face da sua relação com a anterioridade; transformada, porque deslocada para a contemporaneidade, num movimento de revitalização do texto de partida, que se torna múltiplo e não mais único. Mesmo que as releituras busquem aproximar-se do original, pelo viés do cenário, do

figurino, da língua, o texto anterior se oferecerá em transformação, fazendo emergir aspectos, por vezes, imperceptíveis no texto de partida.

William Shakespeare é deslocado para os palcos e telas dos nossos dias, numa pluralidade de releituras e ressignificações, sem diminuir ou subverter a permanência da anterioridade. Ao contrário. A tradução torna-se testemunha do passar dos anos, portando as marcas do seu tempo, sejam elas de caráter técnico, temático ou da linguagem. Mostra-se em permanência reativada, revitalizada, transformada, colocando em cheque a primazia do original, abalando a tradição. Tal é o caráter dialético das releituras.

Por essa razão, reflito sobre os consagrados termos benjaminianos – *Fortleben* ou *Überleben* – aplicados à tradução. Minha reflexão se constrói sobre o fato de que não entendo o texto de partida como morto (para sobreviver), nem em vias de morrer (para ter uma sobrevida). Tradução não se opõe à morte. Tradução é pervivência, na medida em que, com o prefixo latino ‘per’ pode viver além e através do texto anterior, além e através do seu tempo. A meu ver, ao transformar a anterioridade, a tradução revitaliza-a, dando-lhe, muitas vezes, ressignificações sociais, que são possíveis apenas com o abalo da tradição. Richmond mata a noção tradicional da tradução que passava o tempo, espiando sua sombra no sol, dissertando sobre sua deformidade.

Só é possível entendermos a tradução como subversão, se a pensarmos pelo viés da tradição, isto é, por uma perspectiva geradora da culpa e da angústia do débito, para usar a expressão nietzschiana. É também a tradição que impõe diferentes nomenclaturas hierarquizantes para o produto do ato tradutório: se estiver muito afastado do original, além de subversão, não passará de mera versão, contornando, assim, o descontentamento daqueles cujas fronteiras estão cingidas pelas coroas da vitória do verdadeiro saber e conhecer de William Shakespeare. Os que confundem um volume do “Annotated Shakespeare”, com o “Anointed Shakespeare”, como ironizam Al Pacino e Frederic Kimball no filme. Os que perguntam a Al Pacino “Você vai encenar Shakespeare com esse seu sotaque?”. Ou que

acreditam, como o acadêmico inglês entrevistado, que americanos não encenam Shakespeare corretamente, pois “não leem livros como nós. Não entendem o que seja um pentâmetro iâmbico”.

Ao assistir à tradução sobre a qual nos detivemos, parece-nos legítimo afirmar que a ressignificação não se inscreve como sub-versão, hierarquicamente inferior ao texto de partida, não importa que se afaste ou se aproxime dele. Não havendo sub-versão, não há versão. As releituras e ressignificações são, simplesmente, traduções.

Ao final do filme, a tela é envolvida em silêncio. Pacino, numa remissão a *Hamlet*, tranquilo afirma: “Adoro o silêncio. Resta o que depois do silêncio?... Não importa o que eu diga, Shakespeare já disse”.

Que a tradição se encarregue, pois, de refletir sobre o seu descontentamento. De nossa parte, estamos bem e sem culpa.

O resto é silêncio.

REFERÊNCIAS

GARBER, M. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.

GARBER, M. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books, 2008.

LOOKING FOR RICHARD. Dir. Al Pacino. Twentieth Century Fox. 1996.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells e Gary Taylor. New York: Oxford University Press, 2005.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.