



V886s

30854/BC

Neuza Lopes Ribeiro Vollet

**“Ser ou não ser pornográfico, eis a questão”:
o tratamento da linguagem obscena em
traduções brasileiras do *Hamlet*.**

Dissertação de Mestrado
IEL - UNICAMP
1997



Neuza Lopes Ribeiro Vollet

“Ser ou não ser pornográfico, eis a questão”: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do *Hamlet*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística Aplicada na Área de Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosemary Arrojo
Universidade Estadual de Campinas

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1997

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Neuzo Lopes Ribeiro
Vellot

e aprovada pela Comissão Julgadora em
23/04/97.

Prof. Dra. Rosemary Arrojo

Prof.^a Dr.^a Rosemary Arrojo - Orientadora

Prof.^a Dr.^a Leila Cristina de Mello Darin

Prof. Dr. John Milton

Introdução

Considerando-se as rigorosas recomendações das teorias de tradução quanto à estrita fidelidade ao autor do original, acredito ser de especial importância focalizar essa figura autoral tão poderosa para refletir sobre as possibilidades de relacionamento entre o autor e aqueles que o lêem e traduzem com o empenho e a intenção sincera de compreendê-lo e recuperá-lo. Essa reflexão sobre o autor, e os papéis que lhe outorgamos, será feita no âmbito de uma tendência do pensamento contemporâneo que problematiza a possibilidade de recuperação de qualquer origem ou essência. Como explica Rosemary Arrojo, reconhecer e aceitar a impossibilidade de tal recuperação “é também a emergência do que se tem chamado de ‘pós-moderno’”. Segundo a autora, o “pós-moderno se associa à renúncia do desejo impossível da restauração de uma suposta origem perdida” (1993a: 9-10). A argumentação desenvolvida nesta pesquisa terá como meta, portanto, desestabilizar o papel de criador único e origem absoluta do texto que nossa tradição cultural geralmente atribui ao autor e que, ao servir de base para as relações tradicionais que se estabelecem na tradução, determina uma hierarquia em que resta ao tradutor uma posição não só secundária, mas permanentemente posta sob suspeita.

Quando lemos resenhas de livros, depoimentos de críticos, trabalhos de alunos, a avaliação desses trabalhos pelos professores, e ao conversarmos com leitores comuns, percebemos que o autor funciona como um centro para o qual convergem a expectativa de alcançar maior intimidade com a obra e o sonho de recuperação de um significado pleno, unívoco e perene. Ao autor delega-se o papel principal, o direito legal de proprietário; nele,

que detém o status de fonte criativa e origem plena, aninha-se a esperança de garantir a perenidade das escolhas originais.

Essa mesma esperança tem norteado as teorias de tradução ao longo dos tempos: o tradutor ideal seria aquele que conseguisse recuperar um significado pleno, sem perdas, que correspondesse aos desejos do autor da obra original. Uma prática comum, por isso mesmo, tem sido a de buscar legitimidade para as decisões tomadas durante o ato tradutório no próprio autor, ou seja, no conhecimento disponível sobre o autor, divulgado em obras críticas e biográficas escritas por estudiosos de prestígio e autorizadas por instituições acadêmicas de renome¹. Esses estudos têm como propósito dar conta da vida, da obra e do pensamento do autor através de uma pesquisa rigorosa de sua biografia, análises psicológicas e exame de fatos históricos, para então, de posse desses “dados”, explicar-lhe a obra. No caso de um autor da estatura de Shakespeare, alguns de seus tradutores são eles mesmos exegetas e eruditos de respeito. Como geralmente um resumo biográfico é inserido nas edições críticas das peças em inglês e nas edições traduzidas, o autor é apresentado aos leitores de uma determinada perspectiva, em que alguns episódios de sua vida são enfatizados e sugeridos como fundamentais para sua experiência como escritor. Nessa ocasião, registros de fatos reais podem ser apresentados como originadores de impressões no autor, fortes o bastante para influenciar na escolha de temas ou mesmo para serem reproduzidos nas peças. Essa atitude é ilustrada por um trecho do resumo biográfico que Geraldo de Carvalho Silos escreveu para a edição de seu *Hamlet*, em que é proposta a seguinte conexão entre a morte da jovem Katherine Hamlet, afogada no rio Avon em dezembro de 1579, e uma das cenas de *Hamlet*:

¹ Algumas dessas obras, autores e instituições serão citados ao longo deste trabalho, à medida que forem relevantes para o desenvolvimento da argumentação.

O acontecimento conturbou a cidade e muitos continuaram acreditando que se tratava efetivamente de suicídio e não de morte acidental, como decidira a comissão. Segundo Robert Payne, Shakespeare deve ter assistido à cena do desenterro e do exame do corpo. O fato *impressionou-o tão fundamentalmente* que moldou a pintura da narração da morte de Ofélia na cena 7 do ato 4 de *Hamlet* e o diálogo entre os dois coveiros, no começo da cena 1 do ato 5. [...] A cena em *Hamlet* reproduz, com pormenores, acontecimentos relativos à morte de Katherine. (1984:XXVIII; meu itálico)

A associação *produzida* pelos pesquisadores toma forma de uma verdade auto-evidente, delineando na imaginação do leitor a figura concreta de um Shakespeare de carne e osso que assiste à exumação da jovem Katherine e, mais tarde, talvez para exorcizar o horror daquela cena, a reproduz com detalhes em sua obra. A comoção que a morte da bela Ofélia provoca no leitor torna-se ainda mais vívida e impressionante quando associada à morte autêntica de uma jovem real. Além disso, a associação com o fato documentado funciona para tirar a figura do autor da área nebulosa das probabilidades e atribuir-lhe uma feição concreta. E, por fim, agora “sabe-se” como a cena nasceu e tomou forma na mente do seu criador. É um “saber” reconfortante na medida em que confirma a lógica tradicional de causa e efeito: um fato real comove o autor que, então, reage à forte impressão sentida e a reproduz em sua obra. A sensação de segurança e controle sobre os significados do autor advém de estarmos habituados a pensar em termos de causa e efeito e de entendermos o autor como a causa e o texto como o efeito. Sugiro que essa lógica seja revertida da seguinte forma: será a partir de nosso conhecimento da cena da morte de Ofélia que estabeleceremos a conexão com a morte da jovem Katherine. Ou seja, embora a associação seja feita em nome de Shakespeare, na verdade, quem produziu a associação fomos nós e não Shakespeare. Ou, pelo menos, nada existe como garantia de que ele tenha feito tal conexão. Pensar dessa forma, entretanto, significaria abrir mão de uma crença muito

arraigada: a de que podemos, através de estudos rigorosos, recuperar as motivações e os desejos autorais.

A tentativa de “descobrir” o autor para “descobrir-lhe” o significado ocorre também num nível mais sofisticado -- e ousado -- de especulação, como ilustram as minuciosas análises psicanalíticas cuja meta era relacionar os conflitos íntimos de Shakespeare às suas peças. Parte-se, então, do pressuposto de que o estudo detalhado das palavras e dos temas de um autor substituem os processos de livre associação e interpretação que são os requisitos normais da psicanálise como símbolos e expressões dos conflitos inconscientes originados na infância (Lewis, 1965: 59).

É importante observar que todas essas especulações justificam-se a partir de sua fundamentação em dois pressupostos: em primeiro lugar, na crença de que é possível recuperar, de alguma forma, as intenções e motivações de Shakespeare através de um estudo acurado e cuidadosamente neutro de fatos biográficos ou psicológicos; em segundo, na convicção de que o suposto acesso direto à mente de Shakespeare resultaria na compreensão total de seus significados, sem a interferência de uma mediação.

Para os que não aceitam a hipótese de que a mente e o pensamento de Shakespeare sejam recuperáveis daquela forma, haveria outro caminho direto para os seus significados plenos: os próprios textos. O que me parece necessário, em primeiro lugar, é compreender a noção de texto subjacente a essa atitude dos estudiosos e pesquisadores. Como explica Arrojo, há, em nossa tradição cultural, uma crença arraigada de que “os significados supostamente se encontram acondicionados no texto por iniciativa da consciência de seu autor” (1992c:414). Dessa perspectiva, compreende-se que um objetivo comum a muitos editores da obra shakespeariana seja o de encontrar “um conjunto originário e coerente de

material escrito, a expressão plena do pensamento de um autor”, no dizer de Terence Hawkes (1986:74). Fredson Bowers, por exemplo, objetiva “recuperar, nos mais precisos detalhes, exatamente o que Shakespeare escreveu, tanto no conteúdo como na forma”. Bowers defende a idéia de que os recursos modernos da crítica textual conseguiriam despir o “véu” da impressão para “recuperar muitos dos detalhes exatos do manuscrito subjacente” (citado em Hawkes, 1986:74). Essa ambição justifica-se pela noção de texto adotada, ou seja, a de que o manuscrito *contenha* -- guarde, proteja -- o que Shakespeare escreveu. Uma vez que nenhum manuscrito de Shakespeare apareceu até agora, “o que ele escreveu” adquire, como alerta Hawkes, o status do “Santo Graal”, permanecendo “fora do alcance das táticas elaboradas para recuperá-lo” (1986: 74), enquanto o próprio Shakespeare é alçado a uma posição que lembra a de um “Deus controlador”:

O texto impresso ‘oculta’ um manuscrito ‘subjacente’, cujo status sacramental é garantido pelo fato de que flui literalmente das mãos de seu autor. Dessa origem deriva uma autoridade própria de um Deus controlador (associado ao termo ‘autor’). E isso exige -- autoriza, na verdade -- a ‘recuperação’ daquelas palavras autorais puras, incontaminadas, que definham enterradas, maculadas, distorcidas pela impressão. [... A] Bíblia, muito adequadamente, oferece um modelo relevante com relação às suas próprias escrituras: ‘Porque até ao dia de hoje permanece na leitura do Antigo Testamento o mesmo véu sem se levantar (porque é por Cristo que ele se tira) [...] Mas quando se converter ao Senhor, será tirado o véu.’² (Segunda Epístola aos Coríntios 3,14-16). A busca pela palavra original de Deus pode mesmo associar-se em algumas mentes à busca da palavra original do Bardo.³ (1986:74-5)

A associação entre Shakespeare e a Bíblia é tradicional na literatura sobre o dramaturgo inglês. Ao mencionar a ligação que se estabelece entre a palavra original de Deus e a palavra original do Bardo, Hawkes nos faz lembrar, muito oportunamente, de que o anseio de recuperar os significados de Shakespeare sem as perdas representadas pela

² *Bíblia Sagrada*, traduzida da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares, p.1393.

³ Esta e todas as demais traduções de citações em inglês daqui em diante são minhas.

mediação é característico do anseio mais geral de uma cultura por uma verdade que nos transcenda. Essa é uma “idéia teológica”, como adverte Derrida: “um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ seria o criador do verbo, o próprio verbo” (1971:239). E tem sido da perspectiva de uma tradição cultural preocupada em preservar essências, origens, significados teológicos, que os problemas teóricos da tradução têm sido pensados e soluções têm sido sugeridas.

No primeiro capítulo desta tese, lembrarei como o pressuposto de que o autor é um sujeito originador, proprietário de sua obra e depositante consciente dos significados do texto está arraigado em nossa cultura, para, a partir dessa lembrança ou reconhecimento, analisar a função que desempenha como determinante de um tipo de atitude diante do texto original e da tradução.⁴ Como ilustração, citarei os depoimentos de críticos e tradutores que se reportam a Shakespeare como uma essência, atribuem-lhe desejos e intenções, baseiam-se em pesquisa biográfica, utilizam-no para justificar, dar sentido e coerência aos argumentos. Minha intenção é argumentar que o pressuposto cultural de que há um vínculo entre autor (como indivíduo criador e proprietário) e obra (como criação e propriedade), implica a crença de que cada peça é a expressão plena da mente e dos significados de Shakespeare. Isso origina uma atitude de respeito e lealdade e prescreve que a atitude do crítico, do leitor e do tradutor seja a de um pesquisador neutro, racional, objetivo, cujo trabalho de pesquisa ordenado e sistemático o conduzirá à “descoberta” e conseqüente resgate do que “o autor quis dizer”. Isso também sugere que o trabalho do tradutor seja menos importante porque não tem um caráter criativo e expressivo, mas limita-se a uma tentativa imperfeita de copiar

⁴ A propósito da noção de “texto original”, em relação à obra de Shakespeare. V. *As bruxas de Macbeth no “original” e em quatro traduções brasileiras: a inquisição das diferenças*. tese de mestrado de Lenita Esteves, em que a autora mostra como as divergências em relação às bruxas de *Macbeth* nas traduções brasileiras apontam para diferentes concepções acerca do que seja o texto original de Shakespeare.

o original. Esse pressuposto é problematizado quando refletimos sobre a persistente controvérsia sobre o indivíduo histórico e sobre a autoria das obras que aponta, antes de mais nada, para a instabilidade de *Shakespeare* como homem e como autor. Não podemos esquecer que os discursos definidores do Bardo que se apresentam como verdades estáveis, na realidade, representam o pensamento e os valores de épocas diferentes. As concepções dos críticos sobre o autor e sua importância artística não seguem um padrão homogêneo, não constituem um bloco monolítico. Não passaria de precária e vã qualquer tentativa de estabelecer uma face de Shakespeare que tenha atravessado os tempos com feições absolutamente imutáveis. Imagens diferentes alternaram-se em períodos históricos diferentes, ganhando e perdendo prestígio à medida que correspondiam ao gosto e valores de cada época ou os desafiavam. Convém lembrar que o Poeta Nacional da Inglaterra já foi um “bárbaro” para o gosto clássico (Ivo, 1982:68), um “deus” para os românticos (Holderness, 1989:XI-XVI) e hoje está sendo alvo de um projeto de desmistificação (idem).

No segundo capítulo, argumentarei que, tradicionalmente, o Shakespeare reconhecível, familiar para os leitores e estudantes brasileiros tem sido o autor descrito e definido por um discurso dominante de que são bons exemplos os seguintes epítetos: o “Poeta Nacional da Inglaterra”, o “maior dramaturgo que jamais existiu”, o “Patriarca”, o “Doce Cisne do Avon”, para citar apenas os mais comuns. Nesse contexto, atribui-se ao autor uma transcendência mítica que se estende aos seus textos e reforça uma autoridade cultural que extrapola o respeito e a admiração devidos a um grande autor, transformando-se numa idolatria -- ou bardolatria. As muitas traduções brasileiras da obra shakespeariana, em sua grande maioria, apresentam uma imagem do autor inglês que se harmoniza com aquele discurso e, naturalmente, conformam-se ao pressuposto cultural implícito e explícito

do que possa ser um texto de Shakespeare: linguagem complexa, léxico erudito, inversões sintáticas difíceis e incomuns. Essas características passam por representações naturais do caráter atemporal dos textos, reforçando a idéia de que o autor fala de verdades universais, de sentimentos e de reações emocionais idênticos e reconhecíveis por qualquer homem, independentemente de considerações particulares, tais como gênero, raça, circunstâncias políticas e ideológicas. Shakespeare, que foi alçado a essa posição mítica por uma elite intelectual, torna-se o porta-voz da raça humana como um todo absolutamente coeso. Esquece-se, no processo, de que os valores cultuados refletem o gosto, os interesses e a ideologia de um grupo social e cultural, coincidentemente, aquele que tem maior poder aquisitivo e acesso aos bens culturais, como a educação formal, por exemplo.

No terceiro capítulo, pretendo mostrar como, apesar de ser dominante nos depoimentos de tradutores o sonho de recuperação e fidelidade, suas traduções não apontam para um único Shakespeare, pois são produto da adoção de, pelo menos, duas concepções diferentes sobre o autor. Assim, uma determinada maneira de compreender o dramaturgo leva à adoção nem sempre consciente de pressupostos sobre *o que é* um texto shakespeariano e, conseqüentemente, sobre como traduzi-lo condignamente.

As traduções de *Hamlet*, no Brasil, têm, de modo geral, tentado seguir o padrão de excelência cultural a que acabo de me referir. Durante gerações, os tradutores da peça têm reforçado o pressuposto implícito em nossa cultura de que Shakespeare é um autor nobre, de elite, o que equivaleria a dizer solene, difícil, requintado e, conseqüentemente, incompatível com manifestações lingüísticas desprestigiadas e estigmatizadas socialmente. Dentre uma série de traduções semelhantes em termos do tratamento de expressões sexuais tabuizadas, selecionei, para analisar neste trabalho, as traduções de Tristão da Cunha (1933),

Oliveira Ribeiro Neto [1948], Carlos Alberto Nunes (1969), e Péricles da Silva Ramos (1955, 4 ed. 1982). Escolhi-os, em primeiro lugar, porque os considero representantes exemplares de uma “história” predominante sobre o Bardo inglês ao longo dos anos. Em segundo, foi o fato de que todos os tradutores são eruditos. Um terceiro motivo foi a possibilidade de observar, em seus próprios depoimentos, qual a sua atitude diante do autor e a sua concepção de tradução.

Contrapondo-se ao discurso predominante, em que Shakespeare é visto como uma entidade deificada, transcendente, acima das contingências da passagem do tempo e das mudanças históricas, corre um discurso paralelo que busca contextualizar o Bardo. Assim, no lugar da figura mítica, surge a figura de um homem exposto, como dramaturgo, ator e indivíduo, aos valores, interesses e padrões de gosto de uma época. Aspectos antes deixados de fora nos estudos sobre o autor são vistos agora como pertinentes e dignos de atenção e serão utilizados para recompô-lo, para lhe dar uma nova feição. Um dos aspectos é a linguagem da sexualidade que, no discurso predominante sobre o autor, pouca ou nenhuma importância havia recebido, já que, enquanto definido como um deus cultural, o Bardo não era compatível com uma linguagem de baixo prestígio e forte estigma social. Assim, trechos das peças vistos como deselegantes, grosseiros ou obscenos têm sofrido um processo constante de censura em algumas edições inglesas e americanas de suas peças, especialmente naquelas utilizadas com objetivos didáticos. Em *Hamlet*, por exemplo, haveria passagens que se incluíam naquela categoria, devido ao emprego de um léxico “carregado” de conotações sexuais ou abertamente obsceno, de acordo com o glossário de Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*.

O discurso recontextualizador de Shakespeare não ocorre num vácuo histórico, muito pelo contrário: tornou-se possível a partir de uma mudança de atitude diante da moral sexual, das fronteiras entre literatura de elite e literatura popular, e, em consequência, do que é digno de figurar como objeto de estudo numa instituição acadêmica e na literatura oficial. Como atestam os muitos escritores censurados, que hoje em dia têm suas obras reconhecidas e são considerados grandes autores, durante longo tempo o tema e a linguagem da sexualidade não foram *vistos* na literatura oficial. Para ilustrar esse discurso recontextualizador e desmistificador do Bardo inglês, recorrerei à tradução de Geraldo de Carvalho Silos (1984), que se pretende recuperadora dos aspectos sexuais da peça, *bowdlerizada* pelo preconceito. O tradutor emprega expressões sexuais tabuizadas em nossa cultura, procedimento que, se analisado do ponto de vista do discurso predominante sobre o autor, pode sugerir que sua tradução não passa de um equívoco, fruto da idiosincrasia de seu tradutor, uma curiosidade que não deve ser levada a sério. Entretanto, de acordo com o argumento desenvolvido por Silos em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, a “intenção” de Shakespeare, ao empregar essas palavras seria dar maior realidade lingüística aos seus personagens, mostrando-os como seres de carne e osso (1994:6).

Não foi fácil achar um exemplar da tradução de Silos. Percorri diversas livrarias em São Paulo, telefonei a outras no Rio de Janeiro, andei pelas bibliotecas da cidade, entrei em contato com a editora JB, responsável pela sua publicação em 1984, mas sem sucesso. Por fim, consegui localizar um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Certamente, a condição minoritária da imagem chula e obscena do Bardo inglês reflete-se na marginalidade destinada a uma tradução que tenha como objetivo representar essa imagem. Foi a partir

dessa tradução, pelas características já especificadas, que procurei estabelecer um confronto com as outras traduções.

Meu interesse, ao analisar as traduções mencionadas, é o de refletir sobre um contexto para a produção das traduções em que o parâmetro seja Shakespeare, como “dono” da obra e personagem principal, catalisador do anseio de fidelidade dos tradutores. O resultado, entretanto, é que a imagem de Shakespeare originada das traduções eruditas e solenes de Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes e Péricles da Silva Ramos, conforma-se à tradicional concepção enobrecedora do autor, enquanto a imagem que surge da tradução de Silos sintoniza-se com a noção de que Shakespeare foi um autor popular.

Essa diferença será analisada no terceiro capítulo, não em termos de erro, incompetência ou fracasso, ou, ao contrário, como evidência de acerto e sucesso, mas como uma proposta de reflexão sobre as tradicionais exigências e prescrições das teorias de tradução com respeito à fidelidade ao autor da obra original. Pressionado pelo dever de fidelidade, o tradutor recorre ao que sabe sobre o autor como um parâmetro para suas escolhas na tradução, sonhando em *compreender-lhe* o texto, recuperar o seu significado e efetuar o transporte completo desse significado para a sua língua. Como tem sido discutido por Rosemary Arrojo em muitos trabalhos, essa meta, imposta ao profissional por uma cultura racionalista, é responsável pelos sentimentos de frustração, inferioridade e incompetência que os tradutores arrastam como um fardo. Como pretendo argumentar, durante o momento de seleção, em que certos significados são eleitos enquanto outros são desqualificados, o tradutor estará traduzindo o Shakespeare possível e não o Shakespeare transcendental, eterno, acima da contingência do gesto interpretativo. O Shakespeare

“verdadeiro” será aquele que puder ser reconhecido pelo grupo cultural que autorizou e privilegiou um discurso sobre o autor em lugar de outro e a tradução será adequada quando representar o Shakespeare legitimado.

Desse ponto de vista, a única possibilidade de relação com o autor do original não será em termos de recuperação dos desejos, das motivações e dos significados intencionados pelo indivíduo que escreveu a obra, na medida em que o que temos de mais concreto sobre ele são “histórias”, como “conhecimentos” específicos que vigoram em determinada época e, então, transformam-se segundo novas circunstâncias sociais e culturais. O que *sabemos* sobre Shakespeare não são fatos auto-evidentes como verdades perenes, mas fatos interpretados num contexto condicionado por um momento histórico, com suas crenças específicas e seus interesses nem sempre manifestos. Assim, convém lembrar que nem os fatos escolhidos para figurarem numa determinada história sobre Shakespeare parecem relevantes para compor o enredo de outras histórias. Quem fala sobre Shakespeare, por mais amoroso e bem-intencionado que seja, não pode estar livre de seus próprios vínculos sociais e ideológicos. Assim, por mais que deseje ser um pesquisador neutro e objetivo, estará escolhendo aspectos que lhe parecem relevantes e desqualificando os que não interessam aos seus argumentos. Seu papel é bem mais ativo e produtivo do que a sua crença na existência de uma essência shakespeareana lhe permitiria admitir como sendo conveniente, ou correto, ou ético.

Refletindo em termos do *nome do autor*, no sentido foucaultiano de regulador dos significados de um texto, o nome *Shakespeare*, como um rótulo ou um conceito contextualizado, representa um determinado “conhecimento” sobre o autor que funcionará para sugerir, determinar, restringir, excluir e reprimir os significados que poderão ser

atribuídos à sua obra (Foucault, 1980). Deste ponto de vista, são as histórias, ou discursos, ou “conhecimentos”, que vigoram sobre o autor, em determinado momento, que estabelecem as regras do jogo e não a possibilidade de apreensão de uma essência pelo analista neutro, racional e objetivo. Deste ponto de vista, todas as traduções do *Hamlet* de William Shakespeare que analisarei neste trabalho, inevitavelmente, sintonizam-se com uma imagem de Shakespeare construída por um determinado discurso. Nesse sentido, a noção de erro, tradicional nas teorias de tradução de caráter normativo, tem de ser, necessariamente, problematizada, se for empregada no sentido de contrapor os *Shakespeares* que resultam das traduções a um suposto *Shakespeare* “verdadeiro”.

Uma frase da Bíblia -- “fiz-me tudo para todos”⁵ -- levemente alterada para adequar-se a Shakespeare, diz que ele foi “tudo para todos os homens” (Partridge, 1961: 4). No Brasil, temos o Shakespeare de elite, complexo, solene, e temos o Shakespeare popular que emprega palavrões e faz piadas escatológicas. As duas possibilidades, que pareceriam comprovar a capacidade do grande autor de ser, por si só, “tudo para todos”, foram efetivadas pela tradução, aqui entendida não como transporte de uma essência autoral colada ao texto, mas como um gesto ativo de interpretação ou construção de significados, produzido no interior da teia dos valores, das crenças e dos ideais vigentes durante um período histórico. É possível sugerir, concluindo, que as versões do autor que os tradutores podem nos dar são as que nós desejamos, que nos parecem verossímeis, que parecem ter, oniscientemente, antecipado os valores que respeitamos, as crenças que defendemos. A tradução, em vez de recuperar uma suposta essência do autor, oferecerá à sua própria época

⁵ Primeira Epístola aos Coríntios, 9, 22. *Bíblia Sagrada*, p.1381.

faces possíveis de Shakespeare, construídas, inevitavelmente, à imagem e semelhança dessa época.

Nesse sentido, solicitando, novamente, a colaboração do autor para corroborar as minhas próprias associações, concluo com as palavras de recomendação que o grande Shakespeare, na tradução de Péricles da Silva Ramos, direciona aos atores, através de Hamlet, e que me parecem extremamente adequadas aos tradutores, tão descurados e maltratados em função de ideais sobre-humanos: *que recebam bom tratamento, pois eles são os sumários e as breves crônicas do tempo* (1982:95).

Capítulo 1

William Shakespeare, a necessidade de uma presença

Shakespeare! You were a man. You, if you still exist, must be a refuge for the wretched. It is you that are our father, our father in heaven, if there is a heaven.

God standing aloof in his infinitive unconcern is revolting and absurd. Thou alone for the souls of artists art the living and loving God. Receive us, father into thy bosom, guard us, save us! *De profundis ad te clamo*. What are death and nothingness? Genius is immortal!

Berlioz - *The Memoirs of Hector Berlioz*

Trad. David Cairns

William Shakespeare, a necessidade de uma presença

Coming to the play itself, the first thing one looks for in it is
Shakespear; and that is just what one does not find.

George Bernard Shaw - *Shaw on Shakespeare*

“Era bonito, tinha a fronte alta, a barba trigueira, era meigo e amável, os olhos profundos”. Assim William Shakespeare é descrito por Victor Hugo (1944:23), na obra em que o autor francês “conclamava o mundo a um novo e fervoroso culto”, no dizer de Eugênio Gomes⁶ (s.d.:39). Como um herói de romance, Shakespeare ganha um temperamento, “meigo e amável”, e um rosto descrito de maneira romântica: “fronte alta, a barba trigueira”, os “olhos profundos”. Em outros trechos ficamos sabendo do que gostava de ler, como tratava os amigos e conhecidos freqüentadores do seu teatro, que escrevia em “folhas soltas” e que “amava Stratford” (1944:26 e 29).

Não seria a primeira nem a última vez em que Shakespeare viraria personagem nas mãos de seus muitos admiradores ou mesmo daqueles que lhe fazem restrições. E seria possível ser diferente? Seria possível abordar Shakespeare ou qualquer outro escritor de um ponto de vista isento e não contaminado por nossas próprias expectativas e aspirações e com outros instrumentos que não a nossa própria compreensão sobre quem ele tenha sido? E ainda mais difícil, poderíamos abrir mão do “irresistível anseio de descobrirmos o homem por trás das peças”? (Wilson, 1962:198) E o que dizer do desejo de estabelecermos com ele um vínculo, de torná-lo *nosso*, de sentir que o compreendemos plenamente e somos capazes de expressar-lhe os desejos e as vontades?

⁶ Não consta a data na edição utilizada neste trabalho; entretanto, através de informação de Péricles da Silva Ramos (1982:22), sabemos que a obra em questão foi publicada em 1961.

Neste capítulo, pretendo explorar essas questões, relacionando esse desejo de atingir algo que pudesse ser, para todos e em todas as épocas, a essência de Shakespeare, ao anseio maior de uma cultura por origens absolutas e significados “teológicos”.

Em busca do Autor

Shakespeare, em especial, tem sido objeto de uma investigação obstinada e, na maioria das vezes, amorosa, que parece motivada especificamente por uma disposição de ancorá-lo a um contexto reconhecível e controlável. Como explica Aubrey Lewis no início de seu ensaio “The psychology of Shakespeare”,

Muitos tentaram romper o véu que esconde Shakespeare, o homem, de nós. Nos sonetos e nas peças buscaram encontrar a projeção de seu eu, assim como emoções e conflitos mal disfarçados. Algumas vezes, suas deduções a respeito das alterações que ocorreram na mente e na personalidade de Shakespeare baseiam-se no tom generalizado que atravessa cada uma das peças, outras vezes no predomínio de um único personagem ou tipo de problema, e ainda outras na força e intensidade da linguagem poética. (1965:57)

A crença na possibilidade de poder atravessar a sutil barreira de um véu para ver o rosto do *homem* Shakespeare, penetrar-lhe a intimidade, adivinhar-lhe as motivações, é um sonho viável somente no interior de uma perspectiva positivista de investigação incansável, supostamente neutra, racional, capaz de conduzir à descoberta de uma verdade independente das circunstâncias do investigador que a conduz. Assim, confiantes em poder descobrir o Shakespeare verdadeiro, através de um estudo cuidadoso de seus textos, muitos eruditos e estudiosos sonharam com métodos objetivos de investigação. Segundo Afrânio Coutinho, foi no século XIX que, paralelamente ao movimento científico, difundiu-se a preocupação com a “biografia e a personalidade do poeta”:

Surgiu então a busca de uma idéia acerca da personalidade de Shakespeare, que ajudasse a traçar o seu processo criador, o seu modo de tratar o material, se consciente ou inconsciente, e dela resultou o retrato de um dramaturgo que era também um filósofo amador. Procuraram-se nas peças as evidências para a construção desse retrato, quase como se nelas estivesse implícita uma autobiografia. (1968:104)

Nesse contexto, dois métodos de investigação pareceram adequados para “romper o véu que esconde Shakespeare, o homem, de nós”. De acordo com Aubrey Lewis, para evitar a subjetividade, criou-se o método estatístico e, para evitar a superficialidade, o método psicanalítico (1965:58). No primeiro, liderado pelo estatístico inglês Udny Yule, são empreendidas estimativas numéricas dos padrões das palavras poéticas, do sistema de imagens, das referências às cores e do número de falas atribuídos aos vários personagens nas peças. Dessas estatísticas, foram tiradas conclusões genéricas, experimentais e difíceis de serem comprovadas, tais como afirmar que Shakespeare “era agressivo e viril, mas com elementos femininos contra os quais lutava; que era desconfiado e ciumento, com uma inclinação homossexual latente e uma tendência a minimizar a importância do amor sexual à medida que envelhecia” (1965:58). O método psicanalítico também pressupunha a possibilidade de descobrir, através do estudo da obra, os mistérios mais íntimos da mente do autor. O próprio Freud relacionou os conflitos inconscientes de Shakespeare aos tormentos de Hamlet, no que foi seguido por Ernest Jones. Em *Hamlet and Oedipus*, Jones afirma que a “maravilhosa intuição de Shakespeare penetrou inconscientemente sob a superfície da versão amena do Amleth” (1949:134-5), desvendando-lhe o tema subjacente, ou seja, “o êxito de um jovem herói em tomar o lugar de um pai rival” (1949:129), que é, aliás, um tema fundamental comum a todo um grupo de mitos. Segundo Jones, é como se Shakespeare tivesse se imaginado numa situação semelhante à do jovem herói, qual seja a de

vingar o assassinato do pai, e, ao invés de partir imediatamente para a ação, fosse envolvido num intenso conflito cuja natureza se sentisse incapaz de compreender racionalmente. Como não conseguisse encontrar uma solução para seu próprio complexo de Édipo, especula Jones, e conhecesse a lenda de Hamlet, o significado fundamental da história foi penetrando seu inconsciente gradualmente (1949:155). Eis a explicação elaborada por Jones:

Então, quando a dupla traição do amigo e da amante caiu sobre ele como um raio, foi incapaz de tomar uma atitude, mas as associações adormecidas em sua mente foram despertadas e ele reagiu criando Hamlet, que expressou por ele o que não seria capaz de expressar por si próprio: seu sentimento de horror e de fracasso (1949:155-6).

Jones conclui, então, que a transformação efetuada por Shakespeare na lenda que lhe serviu de fonte foi resultado de inspirações originadas “nas regiões mais profundas e sombrias de sua mente” (1949:157). Shakespeare teria reagido ao apelo da saga original “projetando nela seus pensamentos e emoções mais profundos” (p.157). Como explica Aubrey Lewis no ensaio já citado, essas audaciosas especulações têm como pressuposto que o estudo detalhado das palavras e dos temas de um autor substituem os processos de livre associação e interpretação que são os requisistos normais da psicanálise como símbolos e expressões dos conflitos inconscientes originados na infância (1965:59).

Outra proposta fundamentada pela noção de que o autor como indivíduo está presente, em essência, no texto, podendo ser resgatado, portanto, para uma compreensão mais perfeita de sua obra, é a da ensaísta Helen Gardner que, ao fazer a defesa de uma abordagem histórica tradicional aos textos de Shakespeare, pressupõe que compreender o significado de um autor passa idealmente pela necessidade de “aprender a própria língua pessoal do autor, o idioma do seu pensamento” (citado em Drakakis, 1990:17). Nessa

direção vale até mesmo comparar esse processo com o que acontece entre nós e nossos amigos, a quem, segundo a autora, somos capazes de compreender a ponto de não nos enganarmos com os significados de suas ações:

Aprendemos a conhecer nossos amigos para que não os interpretemos mal ou às suas atitudes. Podemos dizer com segurança ‘ele não fez por querer’, porque sabemos que tipo de pessoa ‘ele’ é. Da mesma maneira, podemos chegar a uma conclusão semelhante sobre um poema porque conhecemos a formação mental do autor, estamos familiarizados com suas associações de idéias e fomos levados a compreender seu feitiço moral. É possível, à luz desse conhecimento, confrontar nossas próprias tendências e associações e sentir com alguma segurança que uma interpretação é melhor, porque mais característica do que outra. (Drakakis, 1990:17)

Certamente, Gardner precisa ignorar os estudos psicanalíticos que contestam a autonomia do sujeito consciente para admitir que a convivência, a intimidade, a boa-vontade, a solidariedade sejam por si só capazes de tornar transparentes os atos das pessoas com quem convivemos.

Entretanto, a intimidade com o autor também é prescrita por George Steiner como uma das condições para a total compreensão de um texto. De acordo com suas palavras, a familiaridade “com o autor, o tipo de inquieta intimidade que demanda conhecimento de toda sua obra, do melhor e do mal-acabado, da *juvinilia* e *opus posthumum*, facilitará a compreensão em todos os sentidos” (1975:25).

O artigo publicado na *Veja* de outubro de 1990 sobre a tradutora, ensaísta e crítica teatral, Bárbara Heliodora, considerada a maior autoridade em Shakespeare no Brasil, é exemplar do desejo ainda bastante atual de estabelecer com o autor uma familiaridade, uma intimidade responsável pelo alcance do sentido total do que ele *depositou* em suas peças. O título do artigo, “Lady Shakespeare”, alude a uma união indissolúvel entre Bárbara e o

Bardo inglês, sugerida pelos membros do Stratford International Institute, que se referem a ela como a “senhora Shakespeare”. Devidamente avalizada pelo nome prestigioso da instituição, a idéia de um *casamento* entre a tradutora e o autor torna-se a tônica do artigo. Essa união teria começado quando Bárbara, com apenas doze anos, ganhou da mãe, a tradutora Anna Amélia Carneiro de Mendonça, um livro de Shakespeare, mas numa edição em inglês em que as obras completas do dramaturgo espremiavam-se num único volume, impressas com letras minúsculas que só dificultavam e desencorajavam a leitura. Esses obstáculos não teriam desencorajado Bárbara, no entanto. Ao contrário, como “qualquer grande história de amor”, vencendo as dificuldades, “teve início a paixão de Bárbara por Shakespeare” (1990:86). Denominando Bárbara ora de “apaixonada”, ora de “seduzida”, e tendo estabelecido seu *vínculo matrimonial* com o Bardo, em termos de um “longo e bem-sucedido caso de amor”, *Veja* afirma Heliodora como a “mais fiel tradutora brasileira” de Shakespeare (1990:86).

Nos artigos em que discute o teatro de Shakespeare ou as traduções de suas peças, Bárbara Heliodora fala do autor com familiaridade. Gaba em Shakespeare a extraordinária “sensibilidade às idéias que dominavam sua época” (1981[s.p.]) e a “aguda consciência do que acontecia à sua volta” (citado em Michalski, 1975 [s.p.]), recomenda a necessidade de respeitar “suas vontades cênicas” (citado em *Veja*, 1990:87) e o descreve, entusiasmadamente, como um autor “apaixonado pelo ser humano, [...] solidário com suas alegrias e suas dores ” (1981[s.p.]). Comentando sua tese de doutorado, Bárbara explica que tentou identificar o desenvolvimento do pensamento político de Shakespeare, tomando como ponto de partida as “primeiras influências que ele receberia da família, da escola e da igreja” (Michalski, 1975 [s.p.]). Assumindo que “ele chegou a conhecer e compreender com

considerável clareza *Il Principe*” (1975), confessa-se persuadida da influência decisiva da leitura de Maquiavel em seu pensamento político. Assim, aspectos como a visão de mundo do autor e suas experiências pessoais, associados às peças, são citados no mesmo artigo, como uma das razões pelas quais são perenes e para sempre contemporâneas: “as peças de Shakespeare continuam a provocar em nós emoções (...) perfeitamente válidas porque *nascidas de reflexões* sobre comportamentos humanos que observamos, sentimos ou sofremos ainda hoje” (1981; meu itálico). Nesse comentário de Bárbara explicita-se uma das constantes que cercam Shakespeare: a questão da universalidade de seu pensamento e de sua obra. Infelizmente, segundo Bárbara, “traduzir e montar Shakespeare é desesperador. *Não é para qualquer um*” (*Veja*, 1990:87; meu itálico). Em “Shakespeare”, Bárbara explica que, na tradução, “inevitavelmente, muito das sutilezas, das evocações, de determinadas sonoridades intencionais pura e simplesmente não pode ser satisfatoriamente traduzido” (1981). Isso implica admitir que no original as sutilezas, as evocações e as sonoridades intencionais do autor seriam perceptíveis pacificamente, uma vez que se encontram no texto. Prosseguindo, Bárbara recomenda que Shakespeare deve ser lido em tradução, apesar da ocorrência de uma “perda parcial da beleza de sua poesia, da fluência de falas nas quais podemos realmente sentir *a forma nascer junto com o pensamento*” (1981; meu itálico). Assim, para ela e demais leitores privilegiados do texto shakespeariano em inglês, essa perda não ocorre, permitindo-lhes testemunhar o nascimento simultâneo da forma e do pensamento do autor. Uma vez que, de acordo com essa perspectiva, a forma seria o receptáculo do pensamento do autor, a tradução viria para romper com essa harmonia, funcionando como um mal necessário. Daí a recomendação de que, mesmo que seja em tradução, é preciso ler Shakespeare. Como explica *Veja*, é a preocupação de “respeitar o

pensamento cênico de Shakespeare que ainda hoje faz Bárbara atravessar noites em claro na busca do termo que traduza exatamente em português o que *seu autor quis dizer pensando em inglês*” (1990:87; meu itálico).

Dessa perspectiva, compreender o significado de um texto está diretamente relacionado a compreender a mente de seu autor e o que se espera de um leitor, crítico ou tradutor, lembra a postura de um pesquisador sério e amoroso que passa as noites em claro para descobrir, num trabalho de detetive, o que o autor quis dizer em outra língua, em outro tempo, em outra cultura.

Quem escreveu as obras de Shakespeare?

O desejo de encontrar o homem por trás da obra, e a fé nas possibilidades reveladoras desse encontro, têm guiado eruditos, críticos, editores e tradutores na busca de uma essência de Shakespeare contida no texto. O que nos leva a uma questão crucial: as dificuldades reais de lidar com fatos exatos e concretos sobre os autores elisabetanos de modo geral. O texto de Richard Hindry Barker é notável pela sensatez com que alerta para a necessidade de precaução:

É extraordinário quão pouco sabemos a respeito das vidas dos primeiros dramaturgos ingleses. Descobrimos através de documentos -- se é que há documentos -- que eles foram batizados, que se casaram, que tiveram filhos; que tiveram propriedades, que foram presos, que morreram. Em resumo, sabemos o suficiente para estarmos razoavelmente seguros de que existiram, mas, exceto em raros casos -- Marlowe e Jonson, por exemplo [...] -- não sabemos muito mais do que isso. Podemos fazer suposições e tirar conclusões, algumas vezes, principalmente se sua obra contém passagens que podem ser consideradas autobiográficas, mas não podemos jamais alimentar esperanças de descrever suas personalidades ou de lançar muita luz sobre a gênese de sua arte. Isto é tão verdadeiro com relação a Thomas Middleton, como o é de seu ilustre contemporâneo William Shakespeare. (citado em Ashley, 1968:12-3)

Essa indeterminação documental, prática, material, é área fértil para muita especulação. No caso do autor renascentista mais importante, deu origem a uma questão que ganhou corpo no final do século XVIII, e que ainda não dá sinais de esgotamento nos dias de hoje: a controvérsia sobre a autoria das obras de Shakespeare. Uma das respostas possíveis à estranha pergunta “Quem escreveu as obras de Shakespeare?” pode ser a bem-humorada de Jean Cocteau: “As peças de Shakespeare não foram escritas pelo verdadeiro William Shakespeare, mas por um impostor que também se chamava Shakespeare” (*Hamlet*, 1982:241). A idéia de uma impostura ou de uma conspiração armada em torno do nome de Shakespeare está implícita na frase de Henry James, que se confessa “um tanto ‘assombrado’ pela convicção de que o divino William é a maior e mais bem sucedida fraude jamais armada contra um mundo paciente” (citado em Garber, 1987:9).

Talvez tanto se tenha investido em escrever sobre a vida de Shakespeare, o que pensava e o que sentia, quanto se investiu em escrever que o homem de Stratford não foi o verdadeiro autor das obras a ele atribuídas. Não deixa de ser irônico ou instigante que justamente um autor tão venerado tenha sua autoria colocada sob suspeita. E, possivelmente, seja esse o viés mais interessante por onde abordar e tentar compreender a controvérsia. É o que faz Marjorie Garber, em *Shakespeare's Ghost Writers*. Escreve sobre a controvérsia não para apoiá-la ou desacreditá-la, ou menos ainda posicionar-se a favor ou contra o homem de Stratford, mas para refletir sobre os motivos que conservam essa polêmica ainda vívida durante tanto tempo. É provável que a tendência predominante no meio acadêmico seja a de não levar a controvérsia muito a sério, como fica claro na postura de Northrop Frye: “Não vou discutir supostas controvérsias sobre as peças terem sido ou não escritas por mais alguém -- não são questões sérias” (1992:16). Entretanto, para dar

uma aproximada idéia da magnitude da produção literária que mantém de pé a controvérsia da autoria. Garber conta que, quando o professor Joseph Galland compilou sua bibliografia sobre a questão, cujo título era *Digesta Anti-Shakespeareana*, ninguém teve condições de publicar as 1500 páginas de seu manuscrito (1987:4). Assim, segundo Garber, ninguém nega que tenha existido um ator chamado William Shakespeare, de Stratford-upon-Avon. O que se põe em dúvida é que esse homem tenha escrito as obras. Nas primeiras páginas, a autora faz um breve relato dos argumentos utilizados para objetar ao nome de Shakespeare como verdadeiro autor das obras. Um dos principais, explica a autora, é o pouco que se tem registrado sobre a sua vida, excetuando-se documentos legais e relativos a negócios. Seus contemporâneos não pareciam pensar nele como um autor celebrado. A primeira biografia de Shakespeare foi escrita somente 93 anos depois de sua morte e a maior parte dos elogios endereçados a “Shakespeare” surgiram depois da morte do homem de Stratford, sem identificá-lo necessariamente com o cidadão abastado que nasceu e morreu lá. Um segundo argumento sugere que as peças exibem um conhecimento das leis que não poderia ser adquirido casualmente; essa é uma das evidências utilizadas em prol de um dos candidatos a autor das obras, Bacon, que era advogado. Também é essa a tônica do próximo argumento, ou seja, que as peças não poderiam ter sido escritas por alguém que não estivesse familiarizado com o ambiente da corte; um plebeu estaria excluído, portanto. Geralmente, os nomes propostos como candidatos a autores de suas peças são personagens da nobreza, como os condes de Oxford, de Derby, de Rutland, a condessa de Pembroke, a rainha Mary Stuart e a própria rainha Elizabeth I. As peças também mostram um grau significativo de conhecimento clássico, prossegue a argumentação. Não há, entretanto, nenhum registro provando que Shakespeare tenha freqüentado a escola. E, por fim, há o fato concreto de que

apenas seis assinaturas de Shakespeare sobreviveram, mas são confusas e ilegíveis a ponto de sugerir doença ou analfabetismo. Além disso, três delas estão no testamento e três em documentos; nenhuma, portanto, em conexão com literatura (1987:1-2).

Cada um desses argumentos tem sido cuidadosamente repudiado pelos stratfordianos, os defensores do homem de Stratford; o mais extraordinário, entretanto, é que a polêmica ainda conserva a sua força atualmente, como atesta o interesse, tanto na academia como fora dela, de escrever e publicar a respeito. Entretanto, uma das maneiras mais instigantes de abordar a questão é aquela sugerida e informada por uma nova maneira de pensar a realidade, de que é um bom exemplo o livro de Garber, com a sua proposta de investigar os interesses que sustentam e alimentam uma polêmica desse tipo. Um dos aspectos da questão levantada pela autora é se a controvérsia está sendo conduzida apenas pelo desejo inocente de se *descobrir* a verdade sobre a autoria das obras, ou se todas essas discussões camuflam uma luta pelo estabelecimento de uma verdade que correspondesse a anseios inconscientes, ou servisse aos interesses concretos daqueles envolvidos: manter a pleno vapor uma indústria turística próspera, salvaguardar empregos e reputações, e assim por diante. Segundo Garber, é possível assinalar vários tipos de “investimentos”, que não só mantêm de pé, mas também concorrem para estimular a controvérsia de ambos os lados. Há, por exemplo, os *investimentos institucionais*. Se, por um lado, os stratfordianos ortodoxos estariam comprometidos economicamente com instituições como a Folger Shakespeare Library, a Shakespeare Birthplace Trust e a próspera indústria turística de Stratford, por outro, tanto os defensores de Bacon como os de Edward de Vere, conde de Oxford, estariam, da mesma maneira, ligados a instituições que apóiam a sua causa, como a Bacon Society ou a Shakespeare Authorship Society. Há, também, os *investimentos profissionais*.

Os professores universitários que publicam e dão palestras sobre as peças de Shakespeare não teriam interesse em *descobrir* que Shakespeare não escreveu as peças. Essa atitude generalizada dos acadêmicos pode ser analisada de dois pontos de vista, adverte Garber: por um lado, esses profissionais podem ser vistos como representantes da sanidade acadêmica contra um bando de “lunáticos” (alusão a anti-stratfordianos como John Thomas *Looney*, George M. *Batley* e Delia Bacon, que acabou confinada num hospício) mas, em contrapartida, podem ser acusados de estar sacrificando uma verdadeira abertura intelectual em benefício de suas reputações e empregos. A autora menciona ainda os *investimentos psicológicos*. Nesse caso, aponta-se para o fato de que Shakespeare representaria um *juggernaut*, um monumento a ser demolido. Relaciona-se o desejo de substituir Shakespeare por um membro da nobreza, ao padrão do romance familiar de Freud, que envolve um desejo de subverter o pai ou substituir uma figura de pai conhecida por uma figura desconhecida, maior. Para concluir, há os *investimentos territoriais*. A grande maioria das obras que falam sobre a controvérsia são de autores americanos, tanto a favor como contra. Garber levanta duas hipóteses: primeiro, isso acontece devido a um impulso de reverter a colonização, um desejo de recapturar Shakespeare, tornando-o novo e *americano* ao descobrir sua verdadeira identidade, coisa na qual os ingleses fracassaram; em segundo, a fascinação pela aristocracia, apesar do discurso democrático (Garber, 1987:6-8).

Atribuição e autoria dos textos de Shakespeare

Até agora, vimos muitos imbuídos do desejo de que o autor represente um papel claro como origem, ponto de partida estável onde ancorarmos a leitura de uma obra. Entretanto, Shakespeare, em especial, parece especificamente pouco inclinado a

desempenhar esse papel, uma vez que a indeterminação sobre o próprio indivíduo histórico impede uma atribuição incontroversa de desejos, intenções, pensamentos, “leituras”, uma “sensibilidade”, e até mesmo um rosto. Como alguns depoimentos sugerem, há uma crença na possibilidade de determinar esses elementos objetivamente, o que permitiria ao analista fixar uma imagem concreta, coerente e estável do autor. A indecidibilidade acerca de Shakespeare, entretanto, não parece ter reduzido a credibilidade de seu nome, considerando-se que, quase quatrocentos anos depois de sua morte, a massa de publicações, incluindo somente aquelas de importância crítica, subia a 90.000 títulos na década de sessenta, segundo a estimativa de Afrânio Coutinho. O autor lembra a conhecida observação do bibliógrafo William Jaggard: “com exceção das Escrituras, nenhum outro assunto ou autor havia despertado mais comentário crítico do que Shakespeare” (Coutinho, 1968:94).

Como se não bastasse a falta de um consenso sobre o indivíduo histórico, os eruditos têm de lidar com os graves problemas originados pela falta de um corpo material de textos saídos de sua própria mão.

A falta de manuscritos não é um caso único de Shakespeare. O mesmo aconteceu com outros escritores renascentistas, uma vez que, até 1700, os manuscritos tornavam-se descartáveis assim que os textos eram impressos. Em *Authorship and Evidence*, Leonard Ashley reconhece que há muita incerteza quanto à atribuição de autoria na época de Shakespeare (1968:2). De acordo com o autor, a pouca evidência faz com que muito da erudição nesse campo possa ser considerada experimental e o mérito dos críticos resida mais no poder da persuasão do que na precisão (1968:2). Em que se fundamentam os eruditos, questiona Ashley, para discutirem o desenvolvimento da arte de Shakespeare, quando “provavelmente não tenham todas as obras, talvez tenham algumas atribuídas a ele que não

são dele e, certamente, não podem ter certeza de que o que têm esteja organizado na ordem exata” (1968:2). O autor recorda as discussões eruditas sobre as *indicações evidentes* do estilo de Marlowe em peças que mais tarde comprovou-se não serem dele, para sugerir que descobertas futuras poderão atirar todas as nossas atuais convicções pela janela. Quem seria capaz de dizer, por exemplo, “o que novos métodos de lidar com evidência interna podem revelar, que fragmentos de evidência externa podem aparecer a qualquer momento?” (1968:3) Além disso, argumenta o autor, apesar de muitas das coisas de que precisamos saber sejam desconhecidas até agora, é provável que muitas outras jamais cheguem ao nosso conhecimento: quem sabe o que o fogo, a negligência, a falta de registro colocaram para sempre fora do nosso alcance? (1968:4)

Outro aspecto que merece ser examinado com rigor é o fato de as peças do período elisabetano serem produzidas em condições reguladas por maneiras diferentes das nossas de pensar a autoria e o plágio. Ashley adverte que

os padrões da época, as pressões do teatro popular, a falta de quaisquer das proibições modernas contra o plágio literário, e a absoluta liberdade que as companhias teatrais parecem ter desfrutado de aperfeiçoar uma peça depois que compravam a versão definitiva de seu autor, tudo isso dificulta os estudos de atribuição do teatro elisabetano. (1968:54)

Diante das dificuldades de atribuição tão típicas do período, é preciso audácia, Ashley reflete, para que um estudioso se arroge a compilador das “obras completas” de um autor renascentista (1968:12).

A preocupação de preservar os textos numa forma estável tem mais a ver com uma cultura como a nossa, centrada no indivíduo e preocupada com questões como propriedade e originalidade do que com a forma participativa e popular típica do teatro elisabetano.

Como esclarece Terence Hawkes, “a noção de um único texto ‘autorizado’, imediatamente expressivo da plenitude da mente e do significado de seu autor, teria sido estranha a Shakespeare, que estava comprometido com o empreendimento cooperativo da produção dramática” (1986:75).

É esse também o argumento dos editores de *European Shakespeares*, Delabastita e D’Hulst, que assinalam o crescente consenso sobre a instabilidade do próprio *objectum materiale* dos estudos de Shakespeare. Os autores esclarecem que as “obras de Shakespeare originaram-se no interior de sua companhia” (1993:10), com a finalidade de serem representadas pela própria companhia, e contando com a participação dos seus integrantes. Além disso, convém assinalar que “o processo de produção também era fortemente influenciado pela reação do público. A autoria das obras é basicamente coletiva” (1993:10). Essa perspectiva aponta para a seguinte conclusão:

[...] a evidência textual que sobreviveu não consegue ser completa ou sequer representativa, em dois aspectos: primeiro, o texto escrito é apenas um elemento do texto da representação total [...] Segundo, cada versão escrita representa apenas uma etapa do processo cooperativo e contínuo das sucessivas produções dramáticas. (1993:10)

Portanto, a idéia de um texto fluindo simples e diretamente das mãos de um indivíduo criador é alheia ao contexto desse processo cooperativo, de que participavam os escritores, os empresários teatrais, o público, os atores. Além do mais, as peças eram produzidas para serem representadas e, somente mais tarde, iam para a impressão. Entretanto, a grande massa da crítica shakespeariana tradicional está fundamentada na noção de Shakespeare como um indivíduo criador de textos literários. Para Graham Holderness, esse é o fundamento do mito de Shakespeare: “um gênio individual e universal criando

textos literários que permanecem como um repositório valioso da experiência e sabedoria humanas” (1989:13). De acordo com o autor, uma apreciação das discussões sobre a identidade do Bardo e sobre a atribuição das obras deve ser feita do ponto de vista do processo de reforço à mitificação de Shakespeare como um herói cultural. Holderness lembra que o problema da identidade do herói é um dos padrões característicos das lendas e mitos, em que desde o princípio estabelece-se um mistério sobre a

verdadeira linhagem do herói: ele nunca é a pessoa que parece ser. O folclore, os contos de fadas e os romances estão repletos de personagens que são criados por camponeses, pastores, servos, mas cujos verdadeiros pais são reis e rainhas, aristocratas ou deuses. [...] Quem foi Jesus de Nazaré, o filho de um carpinteiro ou o filho de Deus? Quem foi William Shakespeare, Francis Bacon ou o Conde de Oxford? O filho de um luveiro de província ou um rebento da aristocracia ou da *haute bourgeoisie*? (1989:11)

Estabelecendo uma comparação com o que acontece com a indústria turística de Stratford, Holderness salienta que, naquele contexto, tudo conduz à reafirmação do mito. O teatro tem de ser “o teatro de Shakespeare”, uma exibição da Inglaterra elisabetana. “o mundo de Shakespeare” (1989:13). À semelhança, portanto, do que acontece com a indústria turística, onde o que não pode ser atribuído à propriedade pessoal do Bardo não tem valor em si e torna-se irrelevante, da mesma forma toda a problemática teórica deve ser entendida no interior de uma estratégia de confirmação de sua poderosa autoridade cultural. Tanto as questões turísticas quanto as questões acadêmicas enfatizam o indivíduo, o autor, o homem Shakespeare. Sejam quais forem as questões, “Shakespeare bebeu neste copo?” ou “Shakespeare escreveu este poema?”, a moldura teórica é o *mito* de Shakespeare. Dessa perspectiva, não interessa se Shakespeare é um pseudônimo, se o indivíduo com esse nome existiu de fato e escreveu as obras, ou se as peças não podem ser vistas como um corpo

coeso de textos saídos diretamente de suas mãos, um repositório de seus pensamentos e sentimentos íntimos. O mito de Shakespeare está sendo constantemente reafirmado, lembra Holderness, “como um herói cultural, como um gênio transcendente e um profeta onisciente” (1989:12).

Como vimos, a atitude que tem prevalecido entre os críticos e estudiosos é a de vincular a crítica do autor à crítica da obra, chegando, em alguns casos, a buscarem justificativa para os significados de uma peça na experiência de vida ou na psicologia do autor. Essa atitude ilustra o pressuposto cultural implícito de que há um sólido vínculo entre autor e obra. Na verdade, é num contexto em que a figura do autor goza de uma autoridade máxima como suposta origem absoluta dos significados de seu texto que se torna fundamental que o leitor, o editor, o crítico procurem fazer todas as relações possíveis entre o que se sabe a respeito do autor e sua obra. Entretanto, também vimos que *o que se sabe* a respeito de Shakespeare é instável, desde que, em primeiro lugar, não há consenso sobre o indivíduo que escreveu as obras; em segundo, não há consenso sobre a autoria das peças como obra de um indivíduo, ou como sendo o resultado final de um processo de participação coletiva dos atores, donos dos teatros, e do público. Como o livro de Marjorie Garber (1987) deixa claro, os pontos de vistas defendidos no primeiro caso estão vinculados a “investimentos” que podem ser de qualquer ordem, desde emocionais até profissionais, territoriais, ou outros. Já com relação ao segundo caso, elucida-se no argumento de Holderness (1989) o interesse na manutenção da idéia de Shakespeare como um mito, seja para manter em ascensão a indústria turística, seja para confirmar a sua autoridade cultural. Assim, aquele conjunto de dados que se apresentam como “verdades” sobre Shakespeare, na forma de conhecimentos e informações neutros e desinteressados, podem ser mostrados

como pontos de vista desenvolvidos em determinado momento histórico, no interior de uma instituição que tanto poderá ser literária como turística e que, invariavelmente, atendem a interesses específicos.

A instabilidade de Shakespeare como indivíduo e autor aponta para a contingência de qualquer relação possível com essa figura autoral tão cultuada. Embora não se possa negar que seu nome funcione como um parâmetro no momento da leitura, edição ou tradução e que, efetivamente, regule os significados que lhe são atribuídos, é preciso lembrar que qualquer abordagem à sua obra ocorrerá sempre a partir de um determinado ponto de vista que não poderá deixar de estar fundamentado num sistema de referências construído culturalmente e legitimado por interesses particulares. Da mesma forma que não há, portanto, um Shakespeare *verdadeiro*, pairando acima das contingências de uma perspectiva, não pode haver um critério absoluto de julgamento e avaliação de um discurso definidor de seu nome, mas tão somente um critério que leve em conta os valores, os padrões e interesses da comunidade que autorizou e legitimou aquele discurso.

Capítulo 2

Obscenidade, ou aquilo que é deixado nos bastidores

Até mesmo críticos de arte com opiniões avançadas desejariam fazer-nos crer que livro ou quadro sexualmente apelativo é, *ipso facto*, um livro ou quadro mau. Mas não passa tudo de hipocrisia. Metade dos grandes poemas, quadros, obras musicais e histórias deste mundo tem a grandeza no apelo sexual que fazem. Em Ticiano ou Renoir, no *Cântico de Salomão* ou na *Jane Eyre*, em Mozart ou na *Annie Laure*, a beleza surge impregnada de apelo sexual, de estimulante sexual, como quisermos chamar-lhe. Até Miguel Ângelo, que detestava o sexo, não resistiu a encher de glândes fáticas a sua Cornucópia. O sexo é um fortíssimo, benéfico e necessário estimulante da vida humana, e todos ficamos reconhecidos ao sentir-lhe o quente e genuíno fluxo que em nós penetra como uma espécie de sol.

D. H. Lawrence - *Pornografia e Obscenidade*

Obscenidade, ou aquilo que é deixado nos bastidores

(...) ele *faz girar* a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador, de seus *pólos*.”
Jacques Derrida - *A Farmácia de Platão* .

Neste capítulo, pretendo argumentar que a visão de uma obra e de um autor não pode deixar de estar vinculada a um sistema de referências cultural e ideologicamente determinado. Assim, a leitura e a tradução de uma peça de Shakespeare condicionada por um sistema de referências em que o autor é associado aos valores e interesses de uma elite sócio-cultural e sua transmissão cercada de *pompa e circunstância* tenderá a reafirmar o status do autor como um “mito divino”, nas palavras de Austregésilo de Athayde (1964:9). Esse argumento deverá servir de base para a análise das traduções que farei no terceiro capítulo: a partir do enfoque no nome de Shakespeare como depositário dos mais “nobres e elevados” valores de uma cultura, é possível examinar as implicações da admissão e internalização desse discurso dominante como parâmetro implícito para a tradução.

A imagem predominante de Shakespeare no Brasil tem sido a do escritor “nobre”, como diz Bárbara Heliodora, referindo-se àqueles que se ocupam em estudar e traduzir a obra do autor: “eles o consideram um escritor de elite, e o tratam com o maior rebuscamento. Em nenhum momento levam em consideração que ele é um autor popular” (citado em Pacheco, 1976:33). A crítica de Macksen Luiz é complementar à de Heliodora, na medida em que denuncia o “excesso de subserviência” com relação a Shakespeare como um “mal que assola a tradução dos seus textos” (1980:9). O fracasso de várias tentativas de traduzir a obra shakespeariana, de acordo com Luiz, deveu-se ao fato de as traduções estarem “aprisionadas ao excesso de erudição ou equivocadas por um servilismo colonial”, o que acabou contribuindo para “distanciar o público brasileiro dos valores mais permanentes

do drama shakespeariano” (Luiz, 1980:9). Para Tânia Pacheco, Shakespeare é objeto do “culto dogmático que seus defensores lhe prestam; Shakespeare chegou ao Brasil, sempre, envolto numa auréola de intocabilidade que o transformou, em apenas uma palavra, em um ‘chato’. E, mais do que isso, em um ‘azarão teatral’” (1976:33). Pacheco comenta ironicamente as traduções brasileiras: “E -- ainda como se trata de Shakespeare -- há também que enrolar as frases, colocar os adjetivos antes dos substantivos e -- acima de tudo -- deixar claro que apenas a elite intelectual (?) do país será capaz de compreendê-lo” (1976:33). Dado o elitismo que cerca a imagem predominante de Shakespeare no Brasil, é oportuno salientar que, num contexto de oposição entre literatura de elite e literatura popular, é visível a regulação de um determinado padrão de gosto que contrasta valores como refinamento e vulgaridade. A uma perspectiva elitista adequam-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor. Convém lembrar, entretanto, que essa imagem “nobre” de Shakespeare não é um capricho dos nossos tradutores, mas é a imagem do autor construída em discursos e práticas sociais que reservaram ao Poeta Nacional da Inglaterra um posto máximo de mito cultural. Como lembra David Margolies, o Shakespeare que as pessoas recebem da escola, do teatro e agora também da TV, já está “definido e embalado pela cultura: sério, bom para eles, adequado para o estudo, com idéias difíceis destinadas à análise, numa linguagem que deve ser lida com a ajuda de notas de rodapés, porque as notas externam as idéias difíceis que parecem constituir a essência das peças” (1989:52). Uma vez que essas são as circunstâncias em que Shakespeare é transmitido às pessoas, naturalmente forma-se um pressuposto cultural implícito e explícito de que tudo que se relaciona a ele deve representar os supostos valores elevados da cultura. Se os

críticos reclamam da mania de erudição e do enobrecimento da linguagem shakespeariana nas traduções brasileiras, convém observar que o tradutor alemão Erich Fried também se queixa da mesma atitude em Goethe que, ao traduzir a peça *Romeu e Julieta*, “não poupa esforços para enobrecê-la” (1989:37). Fried explica seu ponto de vista à audiência reunida num congresso destinado a discutir a contemporaneidade de Shakespeare:

Por exemplo, a ama fala habilmente e delicia-se com a idéia de que Julieta fará sexo quando se casar; Goethe traduz tudo em versos, elevando a um nível ifigeaniano, e todos os trocadilhos e a obscenidade subcorrente da peça são omitidos, sendo que o resultado é extremamente enfadonho. (1989:38)

É de acordo com um contexto em que uma imagem de Shakespeare, como autor de uma elite cultural, é predominante e existe numa relação de incompatibilidade com uma imagem de autor popular definida num discurso minoritário, que me proponho a analisar o tratamento dado à expressão da linguagem erótica na peça *Hamlet*. Estarei utilizando, nessa análise, as traduções de Tristão da Cunha (1933), Oliveira Ribeiro Neto (1951), Carlos Alberto Nunes (1969) e Pérciles Eugênio da Silva Ramos (1982), como representantes da face nobre do Bardo inglês. Como é meu objetivo argumentar, a sintonia com o discurso “divinizador” pode ser observada pela linguagem requintada, solene e complexa a que os tradutores citados recorreram. Quanto à linguagem da sexualidade de modo geral, e à linguagem vulgar e obscena e os trocadilhos grosseiros, em particular, verifica-se uma atitude constante de desqualificar a possibilidade tabuizada, ignorando-a, eufemizando-a ou enobrecendo-a. O resultado é uma conformação à imagem predominante do Poeta Nacional da Inglaterra como um “mito divino” e o conseqüente reforço desta imagem para o público brasileiro. Como contraponto, analisarei a tradução de Geraldo de Carvalho Silos (1984),

que foge ao padrão das demais ao empregar um vocabulário chulo, obsceno e vulgar e ao explicitar o tema sexual de certos trechos da peça. Silos explica, no prefácio de sua tradução, que “além de popular, a linguagem de *Hamlet* é, em muitos trechos, duramente pornográfica, não só através de *puns* (jogo de palavras) como pelo uso de expressões indecentes diretas” (1984:XXIV). Segundo Silos, a pornografia era “moda no teatro elisabetano” (p.XXIV), mas Shakespeare a emprega como um recurso estilístico e de acordo com a “necessidade da dicção dramática” (1994:6). O Shakespeare de quem Silos fala e que se propõe a representar em sua tradução contrapõe-se ao Shakespeare “divinizado”. Na medida em que é recontextualizado e visto no interior de outro sistema de referências, que leva em conta a própria plateia elisabetana com seu gosto específico e suas exigências particulares, aspectos antes deixados de fora nos estudos sobre o autor ganham evidência e importância, determinando um novo contexto a partir do qual o tradutor fará a seleção do vocabulário.

Estarei considerando como objeto de análise o vocabulário que alude implícita ou explicitamente ao ato sexual, aos órgãos genitais, às funções do corpo e ao comportamento sexual de modo geral, considerando que o léxico que se refere às práticas sexuais tem estado confinado ao campo da linguagem tabuízada. Incluem-se nessa classificação a linguagem obscena, os termos ditos chulos e vulgares, os palavrões, os trocadilhos obscenos e grosseiros.

O que é linguagem tabu?

As palavras de tabu sexual ou escatológico pertencem a uma categoria de fatos lingüísticos cujas rigorosas regras de uso penalizam aqueles que as transgridem com o

desprezo, a censura e a reprovação da comunidade. Gostando ou não, todos nós não só estamos sujeitos a essas regras, como também reagimos de um modo ou de outro às palavras tabuizadas de nossa própria comunidade. O ditado “a palavra cão não morde” não se sustenta quando lidamos com o tabu lingüístico. Uma atitude livre de viés só é possível quando se trata de palavras proibidas em outra comunidade lingüística ou quando estamos distantes delas temporalmente. Nesses casos, é possível e até comum acharmos os interditos tolos e sem sentido. No interior de nossa própria comunidade social e temporal, entretanto, é impossível assumir uma postura imparcial com relação ao interdito lingüístico. As implicações profundas dos tabus na psicologia do indivíduo podem ser inferidas pela explicação de Freud que, segundo Mansur Guérios, os interpreta como sendo “a resultante de um recalque de tendências, desejos e instintos naturais de uma coletividade, o qual recalque se verificou pela força coercitiva de variados interesses externos em conflito” (1956:9).

Guérios considera dois tipos de tabu lingüístico, o próprio e o impróprio. O tabu lingüístico propriamente dito é aquele que veta o emprego de uma palavra com pretensões poderes sobrenaturais, capaz de trazer infelicidade e desgraça não só a quem a proferir, mas a toda a comunidade. Esse seria o tabu “mágico-religioso ou de crença” (1956:12). Já o tabu lingüístico impropriamente dito seria a “proibição de dizer qualquer expressão imoral ou grosseira” e é classificado como tabu de “moral ou de sentimento” (1956:12). Nesse segundo caso, estamos no campo da moral e dos bons-costumes, o que torna a qualificação das palavras tabus vaga e imprecisa devido às implicações culturais.

Segundo Mansur Guérios, “o tabu lingüístico nada mais é do que modalidade do tabu geral, ou é um prolongamento dos demais tabus. Se uma pessoa, coisa ou ato é

interditado, o nome ou a palavra que se lhes refere, é-o igualmente” (1956:13). Desse ponto de vista, há palavras moralmente proibidas porque designam coisas e atos que, em determinada sociedade e em determinada época, são vistos como imorais, desagradáveis, contrários aos bons costumes.

Quais seriam, então, em nossa cultura, as palavras tabuizadas de acordo com o critério moral? Dino Preti explica que as palavras obscenas, os palavrões, os termos chulos, grosseiros e vulgares constituem uma “linguagem proibida”, estigmatizada e de baixo prestígio social exatamente porque nomeiam coisas e atos sujeitos a juízos sociais e a normas vigentes numa época:

O estudo da linguagem erótica, como não poderia deixar de ser, situa-se no campo dos tabus lingüísticos morais e abrange áreas sobre as quais, quase sempre e por motivos óbvios, se tem preferido calar, como, por exemplo, a dos vocábulos obscenos, a dos ‘palavrões’ e blasfêmias, a da gíria, a do discurso malicioso. Reunimos todas elas sob o nome genérico de ‘LINGUAGEM PROIBIDA’, porque quase todas se apresentam como formas lingüísticas estigmatizadas e de baixo *prestígio*, condenadas pelos padrões culturais, o que as transformou, com poucas exceções, em tabus lingüísticos (1984:3).

A definição de linguagem obscena dada pelo lingüista francês Pierre Guiraud lembra a definição dada por Mansur Guérios que relaciona a coisa interdita ao nome que a designa. De acordo com Guiraud, a linguagem obscena “pode definir-se pelo seu *conteúdo*, isto é, as coisas a que se refere, tais como a sexualidade, a defecação, a digestão[...]” (citado em Preti, 1984:64). O autor, entretanto, amplia aquela definição com mais um fator: “seu *uso*, isto é, as classes sociais -- mais ou menos *populares*, *vulgares*, *baixas* que a empregam comumente” (1984:64). Referindo-se ao “conteúdo”, o autor especifica que:

é grosseira toda palavra que tende a descrever, a pôr em relevo o corpo e suas funções, e em particular, as mais baixas. E essa ‘grosseira’ é tanto mais ‘grosseira’ quando ela se exprime por meio de termos de origem e uso popular. Termos que,

por sua natureza, atualizam as imagens mais materiais e corporais das coisas e funções designadas e às quais, por outro lado, se ligam o descrédito e o desprezo de que são objeto aqueles que o empregam. (Preti, 1984:65)

De acordo com esse ponto de vista, a obscenidade define-se pela sua referência às realidades sexual e fisiológica, por si só consideradas como problemáticas, como indica a expressão altamente depreciativa utilizada para qualificá-las, “baixas”, que no dicionário Aurélio é sinônimo de “vil, ignóbil, grosseiro, desprezível”. Embora esse índice de qualificação dos termos obscenos e grosseiros seja pouco preciso, evidentemente equivale a dizer que as funções naturais do corpo humano são por si só *grosseiras* e *vulgares*. Uma vez que o autor não especifica que funções são essas, mas sugere a existência de uma gradação entre funções baixas e “mais baixas”, é possível cogitarmos em que categoria estariam incluídas palavras como “babar”, “transpirar”, “cuspir”, “lacrimejar”. O segundo critério de qualificação traça um limite mais nítido, embora igualmente valorativo: são considerados obscenos os termos criados e empregados pelas “classes sociais baixas”. Como lembra Preti, esse é um “critério econômico” (1984:64), antes de mais nada, em que, por classes baixas se quer dizer a parcela da população de pouco poder aquisitivo e, portanto, marginalizada economicamente. Entretanto, é relevante advertir que é exatamente por estar relegada a uma posição de inferioridade nas relações de poder da sociedade, que a sua cultura e o seu modo de compreender e expressar a realidade são pouco dignos de crédito, mérito e atenção. Essa definição de obsceno representa tanto o preconceito social contra o corpo e suas funções, como o preconceito de classe, e explica o motivo do desprestígio das palavras obscenas com relação aos padrões culturais.

O critério social e econômico é tradicionalmente empregado para definir a obscenidade lingüística, considerada peculiar às classes “populares”, “vulgares”, “baixas”,

para lembrar a qualificação de Guérios. Preti, por exemplo, estabelece essa relação quando afirma que a “língua grosseira é produto do gosto pelo obsceno, *inerente à alma do povo*” (1984:66; meu *italico*). A falta de acesso à instrução e aos bens culturais de modo geral, também peculiar às classes sociais menos favorecidas economicamente, é, da mesma forma, mencionada pelo autor como um fator que origina o emprego do vocabulário obsceno: “pode-se dizer, em geral, que os vocábulos obscenos vêm sempre associados a certa classe de falantes menos cultos” (1984:63). O falante empregaria o termo vulgar por ignorar o termo *adequado* ou porque lhe é prazeroso usar o termo obsceno? Parece-me que o uso do interdito lingüístico nesse argumento está sendo justificado por dois fatores que não têm necessariamente o mesmo contexto de origem: a ignorância, ou seja, não saber qual é a palavra *adequada*, e o prazer de utilizar uma palavra proibida. Entretanto, o autor relaciona o uso da linguagem tabuízada a ambos: ao prazer inerente à *alma do povo* e à ignorância dos incultos, que também são *o povo*.

Voltando a Guiraud, o autor qualifica o obsceno de “*indecente, imoral, pornográfico, repugnante, desagradável, nojento, sujo, grosseiro*. E *grosseiro* é o de baixa qualidade, *que não tem finura, contrário à decência*.” (Preti, 1984:83) Como se vê, a gama de conotações negativas levantada pelo lingüista evidencia que o destino reservado ao vocabulário obsceno e, conseqüentemente, àqueles que o utilizam, é o estigma e a marginalidade sociais.

O caráter moralizador que permeia a classificação e o uso dos termos chulos e obscenos sobressai neste depoimento de Mansur Guérios:

O vocábulo indecoroso vem carregado de potência emotiva e associação de idéias que repugnam à sociedade cristã, dos bons costumes. Tais sentimentos e idéias pertencem aos meios abjetos pagãos ou aos meios inferiores da sociedade, nos quais é normal a chacota, o ridículo, o escárnio a tudo que é decente, virtuoso,

sagrado e cristão. Ora, os homens conscientes das virtudes, das boas ações, de pensamentos e sentimentos nobres, de tudo que os tornam felizes superiormente, espiritualmente, evitam e devem evitar os seus contrários.

Como há para as coisas, para os atos e fatos mais de uma expressão, existe, portanto, possibilidade de substituir as palavras indecorosas por outras, neutras ou delicadas, suaves ou despojadas de emotividade indigna e associação de idéias repugnantes, senão totalmente, pelo menos em parte, ou então, expressões que não despertem tão abruptamente as idéias e os sentimentos da vida material e materializada. (1956:40)

Convém salientar, no argumento de Guérios, que as dicotomias *superior/inferior*, *materialidade/espiritualidade*, *sentimentos nobres/sentimentos da vida material* fundamentam, em termos de juízo de valores, a marginalidade em que deve ser conservada a linguagem obscena. O interdito lingüístico é definitivamente vinculado ao que é inferior e marginal, e deve ser evitado, sob pena de nos transformarmos em criaturas indignas, infelizes, apartadas do que é espiritual, nobre e elevado. Como é impossível evitar os atos e as práticas que a linguagem “suja” nomeia, então, sugere o autor, que a coisa nomeada, repugnante por si só, seja neutralizada e suavizada pela troca de um termo por outro. De acordo com essa perspectiva, um dos termos, visto como intrinsecamente repugnante, tem sua contrapartida em outro, “neutro”, “delicado”, “suave”, “despojado de emotividade indigna e associação de idéias repugnantes”. A substituição por eufemismos, entretanto, é colocada sob suspeita no parágrafo seguinte, quando o autor reconhece que a palavra substituidora também possa ser atingida pela tabuização, “em virtude de *tomar a si* tudo aquilo que foi condenado pelos bons costumes” (1956:40; meu itálico).

Conforme vimos, há duas características marcantes das tentativas de classificação do obsceno: o caráter valorativo e moralizante e a associação do termo ao *desprestígio* e *descrédito* de quem o usa.

A literatura oficial deixa nos bastidores a linguagem obscena

O título deste subcapítulo alude ao significado do vocábulo *scena*, de acordo com a explicação dada pelo médico inglês Havelock Ellis: “ ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde. [...] Assim, proferir uma obscenidade é *colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores* (citado em Moraes e Lapeiz, 1985:8; meu itálico). Observe-se que é justamente nos bastidores da história literária oficial que vamos encontrar certas produções erótico-cômicas de alguns de nossos escritores importantes, uma vez que na historiografia oficial o conjunto de sua obra é recortado de modo a deixar de fora as produções que não estariam de acordo com os padrões culturais de prestígio dominantes na sociedade.

Autores consagrados, como Olavo Bilac, Artur de Azevedo e Bernardo Guimarães, são conhecidos do público em geral pela obra oficial e não pelas produções eróticas e debochadas que publicaram, sob pseudônimo, em jornais e revistas do fim do século passado e início do nosso. Mesmo depois de identificados como tendo sido escritos por aqueles autores, esses textos são conservados à margem da história literária oficial porque os temas sexuais tratados cruamente e o uso de termos chulos e vulgares são incompatíveis com as normas literárias oficiais e a dignidade das *Belas-Letras*. A expectativa que se delineia nesse contexto é de que um grande escritor represente os padrões de bom gosto da cultura de elite.

Patrono da cadeira número cinco da Academia Brasileira de Letras, Bernardo Guimarães é considerado um dos fundadores do romance brasileiro, ao lado de outros nomes de prestígio, como José de Alencar, por exemplo, e é conhecido por obras como *O seminarista*, *O garimpeiro*, *O índio Afonso* e, principalmente, pelo romance *A escrava*

Isaura, que já teve duas versões para o cinema e uma adaptação para telenovela que alcançou grande repercussão nacional e internacional. No estudo que escreveu para a introdução de um dos livros de Bernardo Guimarães, *O Ermitão de Muquém*, o crítico Jamil Almansur Haddad classifica o autor de “byronianamente romântico”, “convencional”, “grandiloquente, grandiloquência que por vezes se não é das palavras, é das personagens e das situações” (Haddad, s.d.:10) e conclui aludindo ao seu gosto pelo “gênero nobre”, ilustrado em *O índio* e *O seminarista*. Um dos seus livros, entretanto, nunca esteve incluído em sua bibliografia oficial: foi marginalizado, deixado nos bastidores. O interessado pode encontrá-lo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Seção de Obras Raras, cujo acervo inclui algumas publicações eróticas e libertinas brasileiras. Esse livro, publicado em Ouro Preto pelas Edições Piraquê, em 1957, é um port-folio de quarenta folhas soltas, constituído de dois longos poemas, “O elixir do pagé”(sic) e “A origem do mênstruo”.

Em “O elixir do pagé”, o herói encontra-se na situação pouco heróica de perda da virilidade que o obriga a recorrer à ajuda de um velho pajé. Esse, contrariando a tradição de nobreza e virilidade imputada aos índios em nossa literatura romântica, já fora acometido do mesmo mal e, nessa ocasião, inventara um elixir de ervas de efeito miraculoso. Segundo a análise de Lúcia Castelo Branco em *O que é erotismo?*, o poema é de uma total irreverência com relação aos valores sociais e literários de seu tempo, tanto com referência ao evidente deboche com que trata a ideologia da virilidade, quanto com relação ao seu “caráter de paródia, de imitação grotesca e caricatural de obras consagradas” (Castelo Branco, 1987:66). Já nos primeiros versos é possível experimentar o estranho efeito causado pela mistura ousada do tom grandiloquente -- superior, herança dos clássicos -- com a linguagem

proibida da obscenidade -- típica dos “meios inferiores da sociedade”, como ensinava

Mansur Guérios (1956:40):

O que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo? (Castelo Branco, 1987:66)

Como analisa Lúcia Castelo Branco, a paródia de *Os Lusíadas* é evidente em alguns trechos, não só pelo tom grandiloquente: “Que é feito desses tempos gloriosos / em que erguias as guelras inflamadas”, mas também pelas apropriações de termos do épico português: “e mil brilhantes glórias / a ti reserva o fornicante Marte, / que tudo pode vencer co’engenho e arte” (1987:66). Segundo a autora, nesse poema, Bernardo Guimarães também se diverte às custas do “estilo e o ideário românticos”, “sobretudo quando reproduz quase que fielmente ritmo e métrica de alguns versos de um dos mais célebres poemas de Gonçalves Dias, o ‘I-Juca-Pirama’”:

“*Elixir do Pagé*
E ao som das inúbias.
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea,
de noite ou de dia,
fodendo se via,
o velho pagé!”

“*I-Juca Pirama*
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
da tribo tupi.”
(Castelo Branco, 1987:67)

Lamentando que, até hoje, esse tipo de produção erótico-satírica tenha sido banida da historiografia oficial, Lúcia Castelo Branco explica essa situação de marginalidade atribuindo-a a “razões de ordem exclusivamente moral, que de maneira alguma se vinculam

a critérios estéticos. Mesmo porque, no que se refere à qualidade literária, nada poderia ser alegado contra a divulgação de tais obras” (1987:68).

Entretanto, quando consideramos um contexto cultural em que o tema da sexualidade é encarado como *inferior e contrário aos bons costumes*, e a linguagem que se ocupa em descrevê-lo e explicitá-lo, como *repugnante e suja, pornográfica e inferior*, é fácil perceber a dificuldade de se admitir ou reconhecer o mérito literário de uma obra que trata desse tema e emprega essa linguagem. O que acontece com Bernardo Guimarães é próprio de um pressuposto cultural implícito que age excluindo automaticamente do universo literário oficial um texto que não se encaixa na concepção do que seja um autor consagrado, no sentido de digno de figurar naquele espaço privilegiado. O que é considerado de “boa ou má qualidade” depende das convenções estabelecidas pelo grupo social ou pela “comunidade interpretativa”, no dizer de Stanley Fish (1980), e que predominam durante um período histórico-social específico. Dessa forma, a *qualidade literária* não pode ser uma característica imanente à obra que pudesse ser reconhecida espontaneamente por qualquer crítico neutro. Os críticos fazem parte de uma comunidade cultural e falam a língua de sua cultura. Daí sua visão de uma obra e de um autor, e conseqüente julgamento crítico, estar inevitavelmente vinculada a um sistema de referências cultural e ideologicamente determinado.

A obscenidade em Shakespeare nos bastidores da crítica literária tradicional

A crítica shakespeariana tradicional não se ocupa do tema da sexualidade e da obscenidade em Shakespeare. De um modo geral, as alusões a esse aspecto de sua obra são discretas e econômicas, não passando de referências incidentais. Quem se depara com uma

alusão aqui e ali fica com a *impressão* de que existe efetivamente obscenidade na obra de Shakespeare; o tema, entretanto, embora prenunciado, não é desenvolvido na literatura tradicional sobre o autor.

Quem ler *Shakespeare no Brasil* (Gomes, s.d.), por exemplo, terá um vislumbre da questão através de referências acessórias, como na crítica de Machado de Assis: “Em relação a Shakespeare, que importam algumas *frases obscenas*, em uma ou outra página, se a explicação de muitas delas está no tempo, e se a respeito de todas nada há de sistemático?” (s.d.:185; meu itálico). Consegue-se outro vislumbre da obscenidade da linguagem do Bardo, quando Eugênio Gomes discute a atitude do tradutor espanhol Madariaga que não adota a visão romântica e sentimental de *Hamlet* e fundamenta a sua argumentação exatamente na linguagem da peça: “o erudito espanhol tira uma ilação tendenciosa quando afere o grau de sexualidade em Hamlet por sua linguagem, cujo *desregramento*, em certas passagens da peça, só lhe parece própria para a taverna ou o lupanar” (s.d.:213). Saindo em defesa de Hamlet, Eugênio Gomes admite que sua linguagem é “realmente *escabrosa* em certas ocasiões”, mas nega que “a linguagem *despejada* de Hamlet” possa ser tomada como “índice de uma conduta sexual correspondente”, como quer Madariaga (s.d.:213, meus itálicos).

Também é possível deparar com uma referência à linguagem explícita da sexualidade em Shakespeare numa obra que não trate do autor, mas do tema sexual, como acontece, por exemplo, em *Studies in the Psychology of Sex*. O autor, Havelock Ellis, propondo que existe uma íntima relação entre a literatura e a educação sexual dos jovens e, interessado em defender o argumento de que essa relação não deva ser impedida por razões fundamentadas em puritanismo, recorre à autoridade de dois termos sacralizados da literatura ocidental, a

Bíblia e Shakespeare, como exemplos de emprego de linguagem franca e realista no tratamento do tema sexual. Ellis argumenta que “toda grande literatura menciona, de modo franco e saudável, os fatos centrais do sexo” e recorda o quanto as “tradições religiosas e literárias concorrem para fortalecer a posição da Bíblia e de Shakespeare” (1937:90). Em seguida, o autor narra um fato que sugere a reputação “imoral” do Bardo:

Quando, na Câmara dos Lordes, no século passado, discutia-se a questão da exclusão da estátua de Byron da Abadia de Westminster, Lord Brougham ‘negou que Shakespeare fosse mais moral do que Byron. Podia, ao contrário, assinalar numa única página de Shakespeare mais vulgaridade do que se poderia encontrar em toda a obra de Lord Byron’. (1937:91)

Assim, embora de maneira assistemática, é possível rastrear as pistas, discretamente espalhadas aqui e ali, de uma face oculta de Shakespeare. O tradutor Geraldo de Carvalho Silos conta que o médico irlandês Thomas Bowdler (1754-1825) gostava de ler as peças de Shakespeare para a mulher e os filhos, mas, como se escandalizava com os trechos pornográficos, omitia-os. Resolveu, então, editar as obras completas de Shakespeare expurgando do texto “as palavras e expressões que não podem ser lidas em família” (1994:6). Silos chama a atenção para o fato de que a iniciativa do editor teve tal êxito que seu sobrenome virou verbete de dicionário, o verbo *bowdlerize*, usado correntemente, até hoje, com o significado de “expurgar (um livro, um escrito), omitindo ou modificando palavras consideradas indelicadas ou ofensivas; castrar” (1994:6). No mesmo artigo, Silos conta que “um certo padre Ignatius considerava Shakespeare o melhor veneno para contaminar os jovens” (1994:6).

A obscenidade em Shakespeare vem à cena no discurso minoritário

Correndo paralelamente ao discurso dominante sobre o Poeta Nacional da Inglaterra, que ignora, censura ou atém-se a alusões discretas a respeito da linguagem do sexo em Shakespeare, desenvolve-se um discurso que abre espaço para comentar uma outra face do Bardo, pouco conhecida do público em geral. Chamarei esse discurso de minoritário em contraposição ao discurso dominante. Convém esclarecer que os críticos dessa tendência não seguem todos a mesma linha nem têm os mesmos interesses e não tratam a questão da vulgaridade shakespeariana necessariamente da mesma maneira. Assim, esse discurso sobre o Bardo tem como principal característica desmistificá-lo, tratá-lo como a um homem e não como a um “deus”, recontextualizá-lo historicamente. A linguagem sexual vulgar recebe um novo status nesse discurso: passa a ser empregada inclusive como elemento fundamental na leitura da peça e na interpretação do caráter dos personagens.

Eric Partridge é autor de diversas obras, entre as quais alguns dicionários de vocabulário específico, focalizando a linguagem não convencional. Seu glossário, *Shakespeare's Bawdy*, foi, provavelmente, uma das primeiras obras a tratar oficialmente do assunto. Na época de seu lançamento, em 1947, a edição não passou das mil cópias, vendidas a um preço exorbitante. Como explica o editor Stanley Wells, tanto “as circunstâncias de sua publicação como certas características do livro em si incluíram-no na categoria de literatura erótica (ou, popularmente, a dos livros obscenos)” (Wells, 1990:VII). A estratégia de dificultar o acesso do grande público ao glossário evidencia a condição de invisibilidade a que tinham de ser submetidos os temas sexuais em determinada época, a exigência social de conservá-los “fora de cena”. É possível inferir que o assunto era cercado de tanta censura que não se justificava o seu interesse para a pesquisa e o estudo. Nesse

contexto haveria uma incompatibilidade básica entre um assunto socialmente desprestigiado e estigmatizado e a instituição acadêmica, ocupada com temas “sérios” e “respeitáveis”. Convém lembrar que outra forma de “esconder” o tema sexual era disfarçá-lo no próprio texto. Assim, determinadas expressões que seriam chocantes em inglês, ganham uma aparência mais asseada e prestigiosa quando o autor as verte para o latim, como exemplificam os seguintes termos: *woman’s genitalia*, *pudendum muliebre*, *penis erectus*, *spermata*, entre outros. As circunstâncias de produção e divulgação do glossário de Partridge são elucidadas por Stanley Wells:

Obviamente, Partridge estava escrevendo numa época em que todas as edições de Shakespeare para uso nas escolas eram expurgadas, em que os editores, até mesmo os de edições eruditas, recuavam diante das glosas sexuais, e em que as atitudes diante de expressões de sexualidade eram muito menos liberais do que vieram a tornar-se durante os anos 60. Ele foi um pioneiro. (Wells, 1990:VII)

Observemos como Partridge expressa, no prefácio, sua opinião sobre o silêncio que sempre cercou o tema da sexualidade em Shakespeare:

Se a crítica shakespeareana não fosse monopolizada por acadêmicos e excêntricos, provavelmente um estudo da atitude de Shakespeare com relação ao sexo e ao uso de chistes indecentes já teria surgido a partir de 1918. ‘Pederastas e pedantes têm sido a praga da biografia e da crítica shakespeareana’ (Hesketh Pearson, 1942). Em geral, os críticos acadêmicos [...] ignoraram as questões relativas à homossexualidade, sexo, e obscenidade. A não ser por uma ou duas notáveis exceções, os demais têm sido lamentavelmente incompetentes. Os críticos não-acadêmicos saíram-se melhor sobre o tema da homossexualidade, mas nenhum deles lidou de maneira plena ou sequer satisfatória com a sexualidade normal e a obscenidade. Como não sou nem pederasta nem pedante, posso lançar alguma luz sobre um aspecto negligenciado, embora muito importante, do caráter e da arte de Shakespeare. (Partridge, 1961:VII)

Assim, de acordo com o autor, a principal razão para o silêncio em torno do tema da sexualidade e do uso de expressões vulgares na obra de Shakespeare relaciona-se ao fato de Shakespeare ter sido, tradicionalmente, um “tema” monopolizado pelos acadêmicos. Dessa forma, Shakespeare, enquanto monopólio de intelectuais e eruditos, é basicamente um autor de uma elite cultural, porque os aspectos de sua obra ou biografia considerados dignos de atenção e de estudo serão também os aspectos considerados dignos de atenção e de estudo numa instituição acadêmica, num determinado momento histórico. Dessa perspectiva, deve-se observar que a linguagem sexual vulgar não gozava de prestígio suficiente para figurar num espaço acadêmico. Daí uma atitude constante na crítica shakespeareana “monopolizada por acadêmicos”, como diz Partridge, de excetuar tudo o que se refere à sexualidade e à linguagem vulgar na obra do autor. A história oficial sobre Shakespeare, construída pelos críticos eruditos, divulgada e autorizada por instituições influentes e prestigiadas, foi, durante um longo período, praticamente o único determinante do entendimento de Shakespeare para a comunidade alvo desse discurso.

A censura não se limitava às peças publicadas para leitura, como explica Louis Marder, no livro *His exits and His Entrances, The Story of Shakespeare's Reputation*: “Quando Bowdler escreveu a introdução de sua edição expurgada, em 1817, explicou que não fez nada além do que já se fazia no palco há anos” (1964:293). Uma vez que a censura era ampla o bastante para abranger todo o tipo de público, depreende-se que o Shakespeare oficial foi basicamente o Shakespeare expurgado. Abrindo um parêntese, não custa lembrar que o termo “expurgado” significa “limpo de impurezas”. Natural, portanto, que o mesmo zelo fosse dispensado às gerações mais jovens:

O expurgo de edições destinadas às crianças foi praticado durante muito tempo, apesar de os *Contos* de Lamb terem sido direcionados às meninas ao invés de aos meninos, porque os irmãos Lamb acreditavam que os meninos estavam melhor preparados para lidarem com os originais. O expurgo tornou-se regra, mas também era ridicularizado, principalmente quando alguns editores incluíam um apêndice com uma lista das passagens censuradas: uma medida que simplificava o acesso do estudante curioso às passagens sexuais completas. (Marder, 1964:293)

Uma imagem dominante era construída e preservada, ocupando o lugar de prestígio, enquanto, ao mesmo tempo, a faceta inconveniente do Bardo era mantida nos bastidores. Ocorre-me que, em tal contexto, Shakespeare devia personificar, para os jovens, um tipo de o “médico e o monstro”. Dessa forma, na medida em que a atitude dos leitores, estudantes e críticos não acadêmicos em relação a Shakespeare foi modelada por esse discurso, consolida-se uma expectativa sobre o que “encontrar” ou, como é o caso específico deste trabalho, *não* encontrar em sua obra. Entretanto, a imagem fina e nobre de Shakespeare revela, antes de mais nada, a sua procedência, na medida em que reflete a ideologia, os interesses, a história de um determinado grupo cultural em sua localização temporal e de acordo com as mais diversas circunstâncias: sociais, políticas, econômicas, ideológicas.

Essas circunstâncias podem ser vistas dificultando, por exemplo, o próprio acesso ao reconhecimento e à definição das palavras tabus na obra do autor. Como um aspecto mais geral desse silêncio específico sobre Shakespeare, é possível observar que a própria publicação de dicionários especializados em palavras tabuizadas já foi, em outros períodos, um projeto de extrema ousadia. Os dicionários comuns, supostamente bastiões de neutralidade, simplesmente excetuavam esses termos. Em seu dicionário, *O Inglês Proibido*, Luis Lugani Gomes afirma que somente em 1961 o *Webster's Third New International Dictionary* rompeu a barreira do tabu nos dicionários comuns, abrindo caminho para que os dicionários gerais comesçassem a consignar os vulgarismos sexuais e escatológicos. De

acordo com o autor, esse é um fato “profundamente sintomático a denotar a mudança de atitude em relação à moral sexual” (1996:XII). No cenário histórico, alguns fatos foram determinantes na mudança de atitude em relação à expressão da sexualidade:

As décadas de 1960 e 1970, sensivelmente afetadas nesse particular pelo fenômeno dos *hippies*, a droga, o *Women's Lib*, a guerra do Vietnã e as repercussões dos estudos de Kinsey *et al.*, e os de Masters & Johnson que trouxeram os temas sexuais ao foro público, testemunharam o gradual desmoronamento do tabu lingüístico na literatura, no teatro, e mais tarde no cinema, a partir de 1966 com *Who's Afraid of Virginia Woolf?* A linguagem desses veículos tornava-se cada vez mais liberta e irrestrita. (Gomes, 1996:XII-XIII)

A mudança de atitude em relação à moral sexual também repercutiu em Shakespeare. Se a *bowdlerização* de suas peças no século XIX ocorrera com êxito e era vista como uma forma de resguardar a família e os jovens do contato com algo moralmente pernicioso, uma nova perspectiva diante da realidade determina uma atitude diferente em relação à censura. Agora os cortes nas peças são criticados por impedirem os jovens de amadurecerem emocionalmente. Marder cita um artigo publicado no *Times Literary Supplement* de Londres, em que há uma violenta crítica à censura dos textos de Shakespeare. De acordo com o argumento, com a censura nega-se aos professores de segundo grau a “oportunidade de usar Shakespeare como um meio de conduzir as crianças à maturidade” (1964:293). Tomando como exemplo a conversa amorosa entre Ferdinand e Miranda, em *The Tempest*, o autor sugere o valor desse tipo de leitura para os adolescentes em fase de iniciação de experiências amorosas: “Passagens como essa são fontes de informações para aqueles professores corajosos, criativos e habilidosos que anseiam ser professores de vida tanto quanto de literatura” (1964:293). Assim, uma mudança de atitude em relação à sexualidade levou a uma revisão da pertinência e relevância do tema sexual na obra shakespeariana e o

que devia ser expurgado como um “veneno” passou a ser recomendado pelos seus poderes benéficos para a juventude.

A revisão de determinados aspectos da vida de uma comunidade, a mudança de atitude diante da realidade, uma nova visão de mundo, enfim, lançam luz sobre aspectos antes conservados na sombra, originando simultaneamente uma nova abordagem à obra, com a conseqüente exigência de reedição das peças. Como explica o editor Stanley Wells, não é possível ignorar as implicações que os estudos mais recentes publicados sobre vários aspectos das peças e da vida de Shakespeare têm sobre o exame dos textos. Wells afirma ter percebido, em certo momento, que havia uma “necessidade genuína de uma nova edição”. É fundamental, portanto, que os textos sejam reconsiderados “periodicamente à luz da crítica mais recente” (1984:3). Wells explica: “O novo pensamento crítico pode refletir-se nas Introduções das novas edições e influenciar as notas e mesmo o texto” (1984:2). Embora defenda que a tarefa mais básica de um editor seja apenas o estabelecimento do texto, Wells reconhece algumas das implicações, para o estudo dos textos shakespearianos, de uma nova maneira de pensar e vivenciar a realidade:

Elas [as edições] refletem mudanças nas técnicas pedagógicas: há, por exemplo, menos ênfase na filologia nas edições modernas do que havia em edições como as de Pitt Press e Warwick Shakespeare. Há uma ênfase crescente nas peças como textos para apresentação; *há uma aceitação mais imediata e uma exposição mais livre de seus elementos obscenos.* (1984:2; meus itálicos)

Uma vez que há uma nova moral sexual, o contexto no qual os temas sexuais e a linguagem tabuizada são julgados é outro e isso pode alterar inteiramente a avaliação que a sociedade faz da presença desses aspectos na grande obra literária. Assim, o que era escondido nos bastidores como incompatível com um grande autor clássico pode retornar

como evidência da genialidade do autor como um retratista autêntico da realidade lingüística de seus personagens ou como prova de seu talento literário ao utilizar a obscenidade como um recurso dramático. Nesse contexto, os elementos tabuizados da linguagem não só são expostos mais livremente, como podem ganhar destaque no sentido de corroborar a perspicácia do escritor que os usa.

De acordo com a reflexão desenvolvida, sugiro que os tradutores não podem deixar de assumir um determinado discurso sobre o autor. Esse discurso é sintomático do modo pelo qual um determinado grupo entende a realidade e, inevitavelmente, funcionará como um parâmetro no momento da abordagem ao texto e da tomada de decisões. Desta maneira, a sintonia com a história dominante sobre Shakespeare, na qual a vulgaridade do Bardo é mantida nos bastidores, onde se pretende que permaneça “invisível”, é determinada até mesmo no momento da consulta aos dicionários e glossários especializados que, como vimos, não são exatamente espaços neutros de informação objetiva, sendo também sujeitos à ação das circunstâncias sócio-culturais.

O “mito divino” de Shakespeare no Brasil

O poeta e ensaísta Tristão da Cunha (1878-1942) publicou uma tradução do *Hamlet* em 1933. Sobre esse trabalho, comenta Eugênio Gomes: “é um capricho de erudito, e fino erudito, empenhado em dar-lhe o sabor de um vernáculo equivalente à linguagem da época da peça” (s.d.:53). No prefácio, Tristão da Cunha fala sobre o autor e justifica a sua tradução:

Shakespeare foi o máximo gênio literário, porque o mais completo e universal. Homem-tipo da Renascença, teve os defeitos da sua força. Foi excessivo como um sol. [...] De resto é próprio do gênio desconcertar os cálculos e deduções dos

homens. O que nos importa nesse momento é propagar as páginas imortais. Vai nisso prazer fecundo e serviço a nossa cultura. (1933:5-6)

O elogio ao autor está baseado nas concepções de genialidade, superioridade sobre os homens comuns, imortalidade, completude e universalismo. A tarefa do tradutor, por isso mesmo, define-se como um benefício à sua cultura. Tristão da Cunha também explicita a sua noção de tradução:

Traduzi sem esquecer aquele aviso de Rivarol, suprema inteligência crítica, para quem é muita vez necessário sacrificar a palavra para não trair o espírito. Mas fi-lo sem esquecer também que a melhor tradução de um grande autor é a que mais exatamente se ajusta ao original. [...] A linguagem devia evocar a atmosfera da época. Haveria tanto anacronismo em fazer falarem a de hoje personagens do teatro da Renascença quanto em tratar de coisas do nosso tempo em discurso seiscentista. [...] (1933:6-7)

É possível deduzir que a fidelidade na tradução consiste, a seu ver, em submeter a literariedade ao “espírito” e um “grande autor” é melhor representado quando a tradução “se ajusta ao original”. Como Tristão da Cunha escolheu traduzir a peça para o português seiscentista, imagina-se que, de seu ponto de vista, a leitura deveria transportar o leitor, levá-lo a sentir a atmosfera de uma platéia elisabetana, permitindo-lhe inclusive compartilhar as emoções da platéia original. Para ilustrar mais claramente a atitude do tradutor, cito um dos pontos culminantes da peça em que o príncipe dirige-se ao quarto da mãe para censurá-la com expressões emocionadas pelo segundo casamento com um homem indigno e em tudo inferior ao primeiro marido, o rei Hamlet. Esse é um trecho do ato III, cena 4, na tradução de Tristão da Cunha:

Ora olhai o que segue: tal é vosso marido, e tal esporo bolorento gafando o irmão sadio. Tendes olhos? Podieis neste prospero monte opimo jejuar, para engordar nesta charneca? Ah! Tendes olhos? Amor não lhe podeis chamar, que em vossa

idade a exaltação do sangue vem domada, faz-se humilde, e obedece á razão: e que razão passará deste a este? Sentido tendes certo, pois sem elle não vos moveras; mas certo anda apopletico, pois nem demencia errara aqui, nem foi o senso nunca a extase tão sujeito que não guardasse de reserva alguma opção, para servir em tal contraste. (1933:122-3)

Lembrando a avaliação de Eugênio Gomes, a tradução de Tristão da Cunha é um “capricho de erudito” e pressupõe que o leitor compartilhe o mesmo padrão de gosto, ou que, pelo menos, tenha competência para ler uma linguagem tão complexa, o que implica pressupor também que os leitores brasileiros de Shakespeare, como um todo homogêneo, atenderiam a essas exigências. Portanto, a tradução de Tristão da Cunha descarta a possibilidade de haver outro público para Shakespeare no Brasil senão o culto, corroborando a história dominante de Shakespeare como autor de uma elite cultural.

Eis como o tradutor explica por que se empenhou na tradução da tragédia shakespeariana: “Aqui, como em tudo quanto escrevo, moveu-me sempre o pensamento estético. E principalmente o *piadoso* cuidado de trazer o *ex-voto* de um poeta longínquo ao *semideus* da Poesia.” (1933:7; meus *italicos*). Tristão da Cunha não está traduzindo apenas um grande dramaturgo, mas sim uma personagem deificada e sua tradução é mais do que um trabalho empenhado, é um “*ex-voto*”. É interessante notar as conotações religiosas de termos como “*piadoso*” e “*ex-voto*”. Esse último termo, é bom lembrar, significa “quadro, imagem, inscrição ou órgão de cera, madeira. etc., que se oferece e expõe numa igreja ou numa capela em comemoração de voto ou promessa cumpridos” (Aurélio). A tradução de Tristão da Cunha é definida por ele mesmo como uma oferenda a uma divindade. Suas declarações refletem uma concepção descontextualizadora de Shakespeare, a poderosa divindade sem ligações específicas com um momento histórico, embora solidamente

associada, é bom lembrar, a uma elite cultural. Os valores dessa elite, portanto, também são supostamente atemporais, universais.

Também é possível salientar que a tradução erudita de Tristão da Cunha reflete uma concepção idealizada de uma platéia elisabetana, entendida como um grupo homogêneo, supostamente preparado para apreciar uma linguagem difícil e requintada. Entretanto, como veremos a seguir, a descrição do teatro na época de Elizabeth I problematiza aquela concepção do tradutor:

O teatro primitivo, com seu palco aberto, e anterior a ele, a plataforma no pátio da estalagem ou o palco barraca armado na rua, ofereciam um tipo de evento disponível a todos: como um show de circo ou outras formas de diversão popular de rua. Perdemos o teatro público popular com as mudanças na arquitetura teatral. O espaço fechado do novo teatro tornou-se prerrogativa da burguesia, que, nos teatros antigos [...] compartilhava o mesmo espaço com a gente comum. (Holderness, 1989c:21)

Na época, todas as categorias de público reuniam-se para assistir às peças, compartilhando um espaço comum, em que a distribuição das classes sociais era determinada pelo preço dos ingressos. Ledo Ivo também alude ao caráter popular das manifestações teatrais no tempo de Shakespeare:

Já que estamos falando de gente de boca suja, como Shakespeare, que a admiração dos tempos obrigou a sair das feiras e espeluncas onde se forjam os falares e dizeres populaceiros e folgazões para a glória dos teatros marejantes de classicismos e das edições pudicas e graciosas [...] (1982:69-70)

Essa visão do teatro no tempo de Shakespeare, como uma “espelunca”, um “circo”, uma “feira”, ajuda a contextualizar o autor como o dramaturgo de um teatro popular e participativo, em que a grande maioria dos frequentadores era a gente do povo e não os

aristocratas. Nessa “história”, a platéia elisabetana não era formada por um grupo homogêneo de refinados cavalheiros e damas da aristocracia inglesa indo ao teatro em busca da arte imaculada do divino Shakespeare. Tal visão idealizada, mitificadora, é produto de uma história igualmente idealizadora e mitificadora do Bardo. Certamente, nesta história não há espaço para aspectos estigmatizados e desprestigiados socialmente.

Geraldo de Carvalho Silos e seu Shakespeare obscuro

Ex-embaixador das Nações Unidas no Japão, México e Berna, Geraldo de Carvalho Silos publicou a sua tradução do *Hamlet* em 1984, pela editora JB. É perceptível que houve preocupação em apresentar um trabalho de nível acadêmico, com a indicação das fontes consultadas e um glossário em que justifica as decisões tomadas. Seu trabalho foi criticado por Bárbara Heliodora que se referiu a ele como “uma tragédia de erros” (citado por Silos, 1985) e elogiado por Nogueira Moutinho que o inclui entre outras importantes traduções brasileiras de Shakespeare:

É, portanto, em opulenta tradição cultural que se insere o *Hamlet* de Geraldo de Carvalho Silos, a mais importante e séria das traduções brasileiras depois da já clássica, de Péricles Eugênio da Silva Ramos [...]. O admirável desta versão de Geraldo de Carvalho Silos é o equilíbrio obstinadamente perseguido entre o falar contemporâneo e as liberdades assombrosas da linguagem shakespeariana, cuja latitude é avançadíssima. [...] O tradutor transformou a censura de Pope, acusando Shakespeare de ‘escrever para o povo’, em ousado pretexto para tomar na versão liberdades que um saudável diacronismo impõe. (Moutinho, 1985)

Silos, que faz ponto de honra dos cinco anos dedicados à pesquisa e tradução, sintoniza-se claramente com o discurso recontextualizador do Bardo. Grande parte da bibliografia consultada, conforme especificada na tradução, não ignora a obscenidade da linguagem shakespeariana, mas, ao contrário, incorpora-a à interpretação da peça, como um

elemento digno de atenção e estudo. A autoridade dos críticos, editores e exegetas renomados em cuja obra o tradutor baseou as suas escolhas fornece legitimidade à sua interpretação. A principal fonte de consulta, Eric Partridge, é definido pelo tradutor como o “maior conhecedor da pornografia shakespeariana” (1994:6), sendo obra de consulta obrigatória.

Dez anos depois de publicar sua tradução, Geraldo de Carvalho Silos discorre sobre a relação entre pornografia e estilo na obra shakespeariana. Segundo o tradutor,

Shakespeare -- no seu ‘realismo mágico’, como Croce definiu seu estilo -- detestava a vulgaridade e só empregou vocábulos e passagens pornográficas por necessidade dramática. Seus personagens não são desenhos animados, mas seres de carne e osso, que se exprimem como gente; usam pornografia para extrair sentimento particular atípico em determinada conjuntura ou em decorrência do seu caráter (como Falstaff e Polônio) e até com objetivo político (como Hamlet, quando finge de louco). [...] Como empresário, naturalmente, Shakespeare procurava faturar o máximo, o que não o levava, porém, ao uso de palavrões para atrair os ‘frequentadores das torrinhas’ [...]. (1994:6)

Dessa perspectiva, a fidelidade supostamente devida ao autor só poderá ser inteiramente alcançada com a recuperação da obscenidade, ou pornografia, como o tradutor prefere chamá-la. A possibilidade dessa nova “história” sobre Shakespeare não pode deixar de estar vinculada a uma mudança de atitude da comunidade cultural com relação às fronteiras entre literatura de elite e literatura popular e também a uma nova moral sexual que põe sob outra luz os tabus lingüísticos. É por esse motivo que Shakespeare, na tradução de Silos, terá uma face diferente daquela apresentada pelos outros tradutores mencionados, porque construída a partir de um *conhecimento* específico sobre o autor, que atende a duas exigências fundamentais para a sua legitimidade: a autoridade dos nomes responsáveis pela

sua elaboração e seu vínculo com uma determinada perspectiva ideológica e cultural aceita por uma determinada “comunidade interpretativa” (Fish, 1980).

Em seu trabalho, portanto, Silos aplica-se a recuperar uma obscenidade que foi *bowdlerizada* para traduzir o autor mais “fielmente”. Como os outros tradutores, também coloca-se na posição de alguém que *sabe* do que Shakespeare detestava, em contrapartida àqueles que não compreendem as motivações genuínas do autor. Em seu modo de ver, naturalmente modelado por um determinado conhecimento sobre Shakespeare, a linguagem vulgar e obscena justifica-se por uma atitude consciente do autor com relação ao que usar em seu texto para atingir os efeitos desejados: “A pornografia [...] decorre de necessidade da dicção dramática; é elemento estilístico” (1994:6). Observa-se também o cuidado de proteger a imagem de Shakespeare, na medida em que o argumento desenvolve-se no sentido de mostrar como, apesar de ter interesses financeiros em atrair um público que, por ser de classe inferior, era dado ao gosto pelo obsceno, o dramaturgo inglês estava acima disso e só utilizou termos tabus para dar um perfil realista aos seus personagens, seres de carne e osso como nós. Repetem-se, no argumento de Silos, portanto, duas das constantes que já vimos em outros momentos dessa análise: o desejo de fidelidade a Shakespeare e a disposição de recuperar seus desejos e motivações, e o conceito de pornografia como um aspecto lingüístico estigmatizado e reservado ao gosto e ao uso das classes baixas, economicamente inferiores. Entretanto, de acordo com o argumento de Silos, a reputação de Shakespeare é resguardada na medida em que a utilização de uma linguagem tabu justifica-se como “elemento estilístico”, “decorre de necessidade dramática” e é portanto perfeitamente compatível com o escritor genial, criador de personagens de carne e osso. No momento, portanto, em que a obscenidade consegue ser justificada, não só pode, como *deve*

ser vista na obra shakespeariana: “Suprimi-la, como fazem tantos tradutores brasileiros, espanhóis, italianos e franceses, constitui ato policial de censura. Ou de ignorância. E há glossários especializados que ajudam o tradutor” (1994:6). Fica muito claro na crítica de Silos que traduzir Shakespeare sem recorrer às palavras estigmatizadas socialmente constitui um erro derivado da “ignorância” dos tradutores ou de sua atitude castradora.

De acordo com a orientação assumida, ou seja, de que Shakespeare empregou palavras tabuizadas com a intenção de representar a realidade lingüística de seus personagens, Silos utilizará termos que em nossa cultura são vistos com restrição, quando não são francamente interditos, porque considerados chulos e ofensivos, tais como “boceta”, “foda”, “puta”, “porra”, “bolinar”, “caralho”, “trepadas”. Nas outras traduções, a linguagem é invariavelmente solene e requintada, sem quaisquer expressões grosseiras, conformando-se à imagem “nobre” do autor. Veremos pelos exemplos que serão analisados no próximo capítulo que, nos trechos de tema sexual ou escatológico, as palavras escolhidas pertencem a um registro culto, são vocábulos de prestígio em nosso idioma. O refinamento e a conseqüente complexidade da linguagem atenuam a natureza sexual do tema, elevando-o para uma instância mais espiritual e moral do que física. No texto de Silos, em contrapartida, Shakespeare será, como na definição de Ledo Ivo, “boca suja”.

Capítulo 3
O Bardo “Dominante” *versus* o Bardo “Marginal”:
análise de algumas traduções brasileiras

The question is, How far can you go in critical interpretation given the political, cultural and ideological constraints and determinants signalled by the name ‘Shakespeare’?
Terry Eagleton - *The Shakespeare Myth*

**O Bardo “Dominante” versus o Bardo “Marginal”:
análise de algumas traduções brasileiras**

Não é fácil precisar todas as traduções do *Hamlet* feitas no Brasil, devido à falta de um levantamento sistemático da bibliografia existente. Nesse sentido, ainda é muito útil o livro de Eugênio Gomes, *Shakespeare no Brasil*, que traz informações sobre as primeiras traduções portuguesas e brasileiras publicadas. Quanto às traduções mais recentes, são de difícil localização nas livrarias, e não menos nos acervos das bibliotecas; isso se aplica, especialmente, à tradução de Geraldo de Carvalho Silos.

Neste capítulo, a partir do cotejo das traduções de Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes, Péricles da Silva Ramos e Geraldo de Carvalho Silos, com o enfoque no tema e na expressão da sexualidade, pretendo refletir sobre a relação entre as decisões lingüísticas dos tradutores e suas concepções sobre o que *deva* ou *possa* ser um texto shakespeariano. Convém esclarecer que minha análise não tem como objetivo discutir quais são as melhores traduções; seria irrelevante colocar-me a favor ou contra qualquer uma delas em particular, uma vez que o meu propósito é sinalizar as decisões interpretativas adotadas pelos tradutores a partir de uma determinada concepção do autor. Seguem-se alguns comentários breves sobre as traduções empregadas nesse trabalho, com exceção da tradução de Geraldo de Carvalho Silos, a quem foi dedicado o subcapítulo anterior.

A tradução realizada por Tristão da Cunha (1933), como já foi visto anteriormente, emprega o português seiscentista, com o intuito de causar em seus leitores impressão idêntica à que teria experimentado a platéia elisabetana. Sua linguagem é, portanto, deliberadamente arcaica e os termos empregados fazem parte do nível culto.

A primeira edição do *Hamlet*, do tradutor e poeta Oliveira Ribeiro Neto, saiu em 1948 (Gomes, s.d.:53). Utilizarei, neste trabalho, a terceira edição, de 1951, em que não há prefácio ou notas explicativas. A sua linguagem também é culta e solene, e podemos ter uma idéia de sua atitude diante do texto shakespeariano lendo a crítica de Eugênio Gomes sobre a tradução da famosa frase da peça, “alguma coisa está podre no reino da Dinamarca”. Gomes ironiza: “O Sr. Oliveira Ribeiro Neto entendeu de assear o texto propondo em vez daquilo: ‘Alguma coisa está errado no reino da Dinamarca’” (s.d.:54).

Carlos Alberto Nunes, “erudito poeta” nas palavras de Gomes (s.d.:33), traduziu todas as peças teatrais de Shakespeare. Utilizarei a edição do *Hamlet* de 1969, em que há uma introdução explicando as origens da tragédia, dissertando sobre o caráter das personagens principais, narrando o enredo. Nessa ocasião, o tradutor também reflete sobre a figura do autor, procurando estabelecer uma ponte entre o pensamento, as angústias existenciais, os dilemas filosóficos do dramaturgo inglês e as falas dos personagens. De acordo com Nunes, é evidente que há determinados momentos na peça em que “é Shakespeare quem fala, não suas criações” (1969:12).

A primeira edição da tradução do *Hamlet*, feita por Péricles da Silva Ramos, foi concluída em 1955. Utilizo a quarta edição, inteiramente revista, de 1982. Nota-se a preocupação de apresentar uma edição de nível acadêmico, com citação das fontes utilizadas e notas explicativas que esclarecem em que se fundamentaram as escolhas do tradutor, além de uma extensa bibliografia.

Iniciarei analisando a cena em que o príncipe Hamlet, angustiado, desabafa em monólogo, no ato II, cena 2⁷ :

⁷ Esta e as demais citações da peça serão transcritas da edição de John Dover Wilson, *The Complete Works of William Shakespeare* (1983).

Why, what an ass am I. This is most brave,
 That I, the son of a dear father murdered,
 Prompted to my revenge by heaven and hell,
 Must like a **whore**⁸ unpack my heart with words,
 And fall a-cursing like a very drab;
 A stallion! fie upon't! foh! (1983: 899)

No *Webster's Third*, lê-se que *whore* é a “mulher que pratica relações sexuais ilegais, principalmente aquela que se envolve em relações sexuais promíscuas por dinheiro”. Tanto “puta” como “prostituta” descrevem o mesmo tipo de comportamento e denotam idéia ofensiva. Seu status, entretanto, pode ser estabelecido em termos de oposição: “puta” é a versão chula de “meretriz”; “prostituta” é uma versão mais polida de “puta”. O emprego de um ou dos outros na tradução não é indiferente, devido ao juízo de valor que cerca seu significado e uso. Conforme vimos em Preti, os termos chulos e vulgares tendem a ser associados às pessoas incultas, ou pertencentes às chamadas classes baixas, e é reservado a contextos grosseiros ou obscenos (1984:64). Essa abordagem elimina a possibilidade de utilizá-los na obra de um autor que detém o status de uma divindade atemporal e transcendente, incompatível portanto com ocorrências lingüísticas desprestigiadas ou claramente localizadas temporal e socialmente. O empenho em conservar a atemporalidade e universalidade do autor na tradução pode ser melhor entendido pela análise que Bárbara Heliodora faz da linguagem shakespeariana:

Sua linguagem não poderia ser mais contemporânea, mais acessível, mais popular, pois sua arte, bem como sua intuitiva busca de *todo* o seu público, tornavam imperativo que ele fosse compreendido *de imediato* durante o espetáculo. Assim, não compreendo que possa haver justiça, ou mesmo justificativa, em qualquer tentativa arcaizante na tradução shakespeariana, da mesma forma que não se pode tampouco situá-la artificialmente em uma situação de excessiva atualidade, ou cair em um vocabulário transitório de regionalismo ou coloquialismo menor (1995:8-9).

⁸ Daqui em diante, grifarei nas citações da peça em inglês todos os termos que sugerirem leituras sexuais.

Bárbara Heliodora, que sempre defendeu a imagem de autor popular de Shakespeare, afirma nessa crítica, no entanto, que na tradução a linguagem deve evitar “regionalismo ou coloquialismo menor”. Considerando a qualificação que a própria autora propõe, “vocabulário transitório”, sugiro que “transitoriedade” pode ser a palavra chave, naquilo que pressupõe uma linguagem datada -- tanto arcaica quanto muito moderna -- que resultaria na desestabilização da proclamada atemporalidade de Shakespeare. Entretanto, acho oportuno lembrar que os termos eruditos podem ser localizados socialmente na medida em que são utilizados por uma classe social culta e intelectualizada. Nesse caso, entra em funcionamento o pressuposto de que a suposta “literatura elevada” é o espaço cultural dos valores humanos universais e eternos. É o caráter ideológico da questão determinando que uma atitude específica seja aceita sem questionamento, como natural e óbvia.

Observemos, a seguir, como os tradutores que representam o “nobre” Shakespeare traduzem o termo “*whore*”:

Tristão da Cunha:

Ora pois, que asno sou! Brava empresa é estar eu, filho dum pae querido trucidado, movido á vingança por ceos e infernos, -- aqui a modo de **rameira** a despejar a alma em palavras, e a praguejar qual regateira ou serva. Vergonha! Vergonha! (1933:85)

Oliveira Ribeiro Neto:

Mas que estúpido que eu sou! Que coragem a de quem como eu, filho dum pai querido assassinado, induzido à vingança, pelo céu e pelo inferno, alivia o coração com palavra, como uma **prostituta**, praguejando como uma marafona ou uma cozinheira! Deixa disso! Eia, cérebro! (1951:165)

Carlos Alberto Nunes:

Oh! Que grande asno eu sou! Como é ser bravo! Filho de um pai querido assassinado, a quem o inferno e o céu mandam vingar-se, e aliviar-me a falar como uma simples **meretriz**, a insultar como uma criada! Que vergonha! (1969:62)

Péricles da Silva Ramos:

Ah!... o jumento que sou: bela conduta a minha!
Devo eu, que céu e inferno impelem à vingança,
o filho de um querido pai assassinado,
devo aliviar qual meretriz o coração,
a força de palavras? pôr-me a praguejar,
como se fosse alguma reles prostituta?
Uma rameira! que asco, que asco!... (1982:97)

Como vimos, a atitude comum dos tradutores foi a de verter “*whore*” pela sua possibilidade “educada” ou, para aproveitar a expressão de Gomes, “asseada”. Não é o que acontece, como verificaremos a seguir, na tradução de Silos:

Que asno sou eu! É o máximo -- ser valente em palavras: que eu -- o filho de um querido pai assassinado (e a mim o céu e a terra sopraram a vingança) -- tenha de como uma puta abrir o meu coração, esvaziando-o com palavras, e comece a blasfemar como uma verdadeira rameira mulambenta, como um prostituto! Que maldição! Fu! (1984:57)

O tradutor emprega o palavrão porque, de acordo com a sua perspectiva, o autor, num gesto deliberado, fez o personagem expressar sua intensa angústia com um termo expressivamente forte. Dessa forma, o estigma social que cerca a palavra serve aos propósitos de Shakespeare, justificando-se como recurso dramático e evitando a qualificação de grosseria gratuita.

Note-se que as traduções de “*whore*” apontaram muito mais para uma atitude específica dos tradutores, em que certa imagem do Bardo funcionou como reguladora do significado, do que para uma pretensa literalidade do termo. O termo aparece novamente no ato V, cena 2, quando o príncipe revela ao amigo Horácio a verdadeira natureza de seu tio. Hamlet relaciona os crimes de Cláudio num tom amargo: “He that hath killed my king, and whored my mother,[...]” (1983:916).

Sem exceção, os tradutores do “nobre” Bardo optaram pelo termo formal:

Tristão da Cunha:

[...] aquelle que a meu pai matou e a minha mãe **prostituiu** [...] (1933:178)

Oliveira Ribeiro Neto:

[...] aquele que matou meu rei, **prostituiu** minha mãe[...] (1951:230)

Carlos Alberto Nunes:

Ele privou-me do meu pai, **prostituiu-me** a mãe[...] (1969:121-2)

Péricles da Silva Ramos:

[...] o que matou meu pai, e a mãe me **prostituiu** [...] (1982:180)

Geraldo de Carvalho Silos empregará, novamente, o termo chulo, tão pouco adequado à imagem refinada do Cisne do Avon, mas passível de justificação no contexto dramático. Assim, em sua tradução, Hamlet não utiliza meios termos durante o seu desabafo:

[...] ele que assassinou o meu rei e fez da minha mãe uma **puta** [...] (1984:132)

Veremos, a seguir, no ato IV, cena 5, um novo exemplo da atitude dos tradutores diante do que consideram ser o texto shakespeariano. Depois de enlouquecer, Ofélia canta baladas “impudicas”. Uma delas conta as desventuras de uma virgem que vai ao quarto do namorado logo cedo na manhã do dia de São Valentino. A jovem bate à janela do quarto e chama o rapaz, que a deixa entrar com a intenção de seduzi-la. Após o ato consumado, a moça lamenta-se, acusando o rapaz pela sedução e cobrando-lhe a promessa de casamento.

Ele, no entanto, dribla a acusação com a desculpa de que teria cumprido a promessa se ela não tivesse cedido antes. Eis um dos trechos, em inglês:

Young men will do't, if they come to't.
By Cock, they are to blame. (1983:910)

Num interessante ensaio sobre a ideologia da representação da sexualidade e loucura feminina, de uma perspectiva marcada pela crítica feminista, Elaine Showalter traça a representação de Ofélia desde o período elisabetano, passando pelo período clássico e a era vitoriana, até nossos dias. Embora o interesse da autora esteja concentrado na discussão de outros aspectos, cito seu artigo como exemplo de uma leitura que incorpora o tema e a linguagem sexual da peça à leitura da obra. Segundo Showalter, a representação da insanidade feminina seguia uma orientação bem definida, no teatro elisabetano. Assim, Ofélia entra vestida de branco, os cabelos soltos, com uma grinalda feita de flores silvestres, cantando baladas melancólicas e *obscenas*, e suas falas são marcadas por “metáforas extravagantes, livres associações líricas e ‘imagens sexuais explosivas’” (1985:80) que serão interpretadas pelo rei e a rainha como consequência do profundo pesar em que a jovem mergulhou desde a morte do pai. A caracterização de Ofélia, seu jeito de vestir-se, as “canções obscenas e a licenciosidade verbal” (1985:81), correspondem à imagem que os elisabetanos teriam de uma mulher que sofresse de um tipo de melancolia. De fato, segundo a autora, a loucura de Ofélia era apresentada no palco como a consequência previsível da erotomania (1985:81). Showalter explica ainda como o conteúdo sexual da cena da loucura foi eliminado do palco no séc. XVIII, uma vez que os estereótipos do período clássico eram versões sentimentais que minimizavam a força da sexualidade feminina. A imagem de Ofélia,

neste período, adequava-se à descrição de Samuel Jonhson: “jovem, bela, inocente e piedosa” (1985:82). Durante um longo período, “as objeções clássicas à leviandade e indecência da linguagem e do comportamento de Ofélia, levaram à censura do papel” (1985:82-3). As falas da personagem eram freqüentemente cortadas e seu papel atribuído a uma cantora, convertendo o estilo de representação em musical em vez de visual ou verbal. Prosseguindo, Showalter atribui a “re-sexualização” de Ofélia, em nossa época, à interpretação freudiana de *Hamlet* (1985:89). Freud relacionou a indecisão do príncipe a um conflito edípico não resolvido, e esse ponto de vista foi habilidosamente desenvolvido por Ernest Jones, em 1949, no livro *Hamlet and Oedipus*. A influência da interpretação freudiana sobre a representação de Ofélia marcou presença a partir dos anos 50, quando diretores começaram a sugerir ligações incestuosas entre Ofélia e o pai, ou entre Ofélia e o irmão. Em uma das raras produções dirigidas por uma mulher, conta Showalter, a atriz senta no colo de Laertes na cena do conselho e “representa o papel com uma ‘audaciosa arrogância sexual’” (1985:90). A partir dos anos 70, a crítica feminista oferece uma nova perspectiva para a loucura de Ofélia, vista agora como forma de protesto e rebelião. A mulher louca é vista como uma poderosa heroína que se rebela contra a ordem familiar e social (1985:91).

Outra leitura que incorpora a linguagem sexual de Ofélia é a de Malcom Evans, em *Signifying Nothing*. O autor faz uma análise da tradicional discussão sobre a virgindade e pureza de Ofélia, salientando que a cena da loucura tem sido usada pelos seus “detratores” para provar que ela não era uma jovem inocente, mas, como defendia o tradutor espanhol de *Hamlet*, Salvador de Madariaga, uma típica cortesã que tinha como objetivo chegar ao trono pelo atalho que passava pelo quarto do príncipe, aparentando ao mesmo tempo

inatacável virtude (1989:174). Nas palavras de Evans, nem os que defendem a pureza de Ofélia, nem os que duvidam de sua inocência têm evidências convincentes. Entretanto, a linguagem obscena de Ofélia durante a cena da loucura, assim como o ataque verbal de Hamlet durante a cena do convento, seriam indícios de que ela não era uma jovem ingênua. Evans acredita que as sugestões desse tipo seriam o resultado de “leituras erradas” do comportamento de Hamlet na cena do convento, “com toda sua ira e brutalidade mal dirigidas, assim como na insinuação de traição sexual e na *imagética fálica* que aflora durante a loucura de Ofélia” (1989:173-4; meu *itálico*).

Essas possibilidades de leitura apóiam-se num elemento que havia previamente permanecido *fora da vista* por ser incompatível com a noção corrente do que poderia ser digno de interesse e atenção para os acadêmicos e críticos eruditos empenhados no estudo de Shakespeare: a linguagem obscena.

A seguir, explicarei como os termos deixados em **negrito** na transcrição da canção de Ofélia foram tratados nos glossários e dicionários consultados. No glossário de Eric Partridge, lemos que “*do it*” é uma expressão eufemizante, usada com o significado de “ter relações sexuais”, e “*come to it*”, “para o ato sexual”, uma vez que “*it*” significaria “relações sexuais”. A respeito desses termos nada consta nos glossários que fazem parte das edições de J. D. Wilson (1983), Edward Hubler (1963) e Bernard Lott (1979).

“*Cock*”, de acordo com Partridge, é “pênis”, e “*by cock*” seria um eufemismo, para evitar a utilização da palavra Deus. Hubler menciona “Deus” e “falo”, como dois sentidos possíveis. Lott interpreta a palavra como uma perversão do nome sagrado, feita “para evitar blasfêmia”. No glossário de Onions, o termo recebe a mesma explicação, uma “perversão de ‘Deus’ nas imprecações”. Péricles da Silva Ramos explica ter visto os dois significados,

“Deus” e “pênis”, também em Spencer (Ramos, 1982:231, n.401). Convém observar que, quando efetuam a tradução intralingual de “cock” por “penis” ou “phallus”, os editores estão dando as versões educadas de um termo que, na verdade, é vulgar. No dicionário especializado de Lugani Gomes, inglês-português, “cock” é traduzido para o português vulgar, “pinto”.

Comparemos as traduções, refletindo sobre as possibilidades de leitura dos termos em inglês, da maneira como foram vistos pelos glossaristas e editores citados:

Tristão da Cunha:

Aquillo, em lá chegando os mancebos **o fazem**.
Por Deus, que são grandes culpados. (1933:143)

Oliveira Ribeiro Neto:

Os moços **assim farão**
 se houver ocasião.
 E devem ser censurados (1951:206)

Carlos Alberto Nunes:

Os moços **o farão**, se aí se encontrarem
 Vergonha para os seus. (1969:98)

Péricles da Silva Ramos:

Quando o caso se proponha,
 é o **que farão** os rapazes.
Por Deus, são de censurar. (1982:147)

Geraldo de Carvalho Silos:

Os jovens **copulam** ao chegar à puberdade.
Pelo caralho, a culpa é deles. (1984:104)

“Do it”, traduzido por “fazer”, como o foi, sem exceção, nas primeiras quatro traduções, alude eufemisticamente a “ter relações sexuais”. Para marcar o significado sexual

que considera expressivo no contexto, Silos usa um termo técnico, “copular”, com que explicita o original. É interessante salientar que a atitude assumida pelo tradutor, qual seja, a de não deixar dúvidas sobre o teor sexual da balada cantada por Ofélia, lembra a atitude inversa assumida pelos outros tradutores, ao enobrecerem “*whore*”, nos exemplos anteriores. Apesar dos protestos de fidelidade ao autor, tanto uma postura como outra indica que as histórias assumidas pelos tradutores sobre o autor e suas motivações, ou seu estilo, ou sua imagem canônica são muito mais decisivas do que a própria palavra do “texto original”. Por um lado, quando Shakespeare emprega um palavrão, sua linguagem é censurada ou passa por um processo de “asseamento”. Por outro, quando parece inocente de qualquer vulgaridade, o tradutor emprega uma linguagem chula. Essa atitude sugere que a palavra do original é lida e traduzida sempre em harmonia com a visão do tradutor do que *deve*, ou *pode*, ser um texto shakespeariano.

Na tradução de “*by cock*” houve três alternativas. Os tradutores do “nobre” Shakespeare optaram por duas: ignorar o termo ou traduzi-lo pela blasfêmia. Nesse caso, eximiram Ofélia de cometer uma obscenidade, imputando-lhe, em troca, uma infração a nível religioso. A alternativa obscena só aparece em Silos, que justifica o uso do palavrão contextualizando-o: “A palavra significa também *Deus*, mas no contexto pornográfico da canção quer dizer *caralho*, de acordo com Hubler e Partridge” (1984:245). Vale a pena voltarmos a Dino Preti, para lembrar que o “vocabulário grosseiro e obsceno constitui a face mais popular da ‘linguagem proibida’, mas também a mais estigmatizada, dentro de uma perspectiva social do léxico” (1984:89). Encaixando-se perfeitamente nessa definição, o termo “caralho”, como a versão mal-educada de “pênis”, não é nem consignado pelo

Aurélio. Quando emprega esse termo em sua tradução, Silos sintoniza-se com uma determinada maneira de entender a peça e de explicar as intenções autorais:

Em *Hamlet* -- talvez a peça mais pornográfica -- os personagens que empregam maior número de palavrões são o Príncipe de Elsinore (fingindo de louco quase sempre e com objetivo político); Ofélia, depois de enlouquecer; e Polônio -- dois terços por safadeza e um por senilidade. (1994:6)

O resultado foi que, ao optar por um termo de significado sexual explícito, “copular”, e outro abertamente obsceno, “caralho”, o tradutor tornou a balada cantada por Ofélia grosseira e vulgar e, certamente, é a única tradução compatível com as interpretações mencionadas acima, que destacam a “explosiva imagética sexual”, ou a “imagética fática” que aflora na fala da jovem, ou sobre a “indecência” da sua linguagem, o que justificaria a censura de suas falas em períodos mais pudicos. Ou seja, sua postura diante do texto shakespeariano é moldada pelo discurso minoritário que assume uma determinada imagem de Shakespeare, a do autor “boca suja”.

Um dos momentos mais fortes da peça ocorre quando, no ato III, cena 4, o príncipe, profundamente alterado, vai ao quarto da mãe e investe contra ela com palavras brutais. De acordo com a moral da época, o casamento de Gertrudes com o cunhado era considerado uma ligação incestuosa, o que torna compreensível o sentimento de horror de Hamlet e sugere que sua reação devia provocar uma empatia imediata na platéia elisabetana.

A cena do quarto da rainha tem sido minuciosamente analisada, devido ao grande impacto provocado pela violência e brutalidade do príncipe. Alguns críticos crêem que Hamlet está prestes a cometer matricídio. Citarei a leitura de Ernest Jones e a interpretação de Nigel Alexander com relação ao comportamento do príncipe durante essa cena, como

evidência do novo status atribuído à linguagem obscena. Acho oportuno assinalar que a incorporação da obscenidade permite agora leituras que o seu ocultamento não possibilitava.

Não encontrando outra razão para justificar o ato da rainha, Hamlet só pode atribuí-lo à luxúria da mãe e é justamente esse pensamento que o príncipe não é capaz de suportar e que o transtorna, de acordo com a leitura psicanalítica de Ernest Jones (1977:54). A reação descomedida de Hamlet é ilustrada no monólogo do ato I, cena 2, quando, deprimido, cogita na idéia de suicídio. Nessa ocasião, a entrevista com o fantasma ainda não ocorrera e o crime de Cláudio não passava de suspeita. Sua angústia deve-se ao casamento da mãe: “She married. O most wicked speed... to post/ With such dexterity to incestuous sheets!” (1983:888). A desproporção entre causa e efeito apontaria para uma causa mais profunda, ou seja, o despertar de impulsos inconscientes e reprimidos. Jones explica que a associação da mãe com a “idéia de sexualidade, enterrada desde a infância, não pode mais manter-se escondida de sua consciência” (1977:58), conduzindo a uma “intensa revulsão sexual” (1977:59). Isso explicaria os rompantes de linguagem obscena, tão inesperados num homem de “sentimentos elevados” (1977:58). Novamente, vemos aí a incorporação do aspecto sexual como um elemento importante na leitura da peça. A leitura psicanalítica de Jones justifica a pornografia na peça, presente seja pelo tema do incesto, seja pela obscenidade da linguagem de Hamlet, indicativa de sua obsessão pelo comportamento lascivo da mãe. Nesse contexto, a pornografia em Shakespeare não é gratuita, mas é fruto de um recurso dramático intencional.

A fala alucinada do príncipe também é citada por Nigel Alexander para enfocar o caráter sexual dos sentimentos de Hamlet com relação à mãe, o tema edipiano e, a partir daí, construir uma interpretação para a peça:

É evidente que a repugnância que Hamlet sente pela sexualidade da mãe, e seu interesse inegavelmente lúbrico pelos detalhes tórridos da cópula com Cláudio, podem representar um sentimento de fracasso e ciúme que é sexual e agressivo em sua origem”. (1971:155)

Analisarei, a seguir, o trecho em que Hamlet dirige-se à mãe nos seguintes termos:

Ato III, cena 4:

Nay, but to live
In the **rank** sweat of an **enseamed** bed
Stewed in corruption, **honeying**, and **making** love
Over the **nasty** sty -- (1983:906)

Os termos deixados em negrito na citação da peça em inglês são definidos no glossário de Partridge da seguinte maneira: “*rank*”, “em brasa; sexualmente exacerbado ou sexualmente sujo; obsceno”; “*sweat*”, “o suor produzido pelas carícias sexuais e durante o ato em si”; “*enseamed bed*”, “uma cama muito amarrotada (por relações sexuais violentas)”; “*honeying*”, “entregar-se a carícias pegajosas”; “*nasty*”, “sexualmente sujo ou sexualmente censurável”. Como é possível observar, Partridge focaliza exclusivamente as conotações sexuais dos vocábulos.

Lott explica somente “*enseamed*”, como “engordurada”. A mesma palavra, em Hubler, é consignada como “talvez macerada por gordura, ou seja, suada; talvez muito amassada”. Em Onions, “engordurada; figurativo em *Hamlet*, III, 4”. E no *OED*, “cheio de gordura”. Embora somente Onions sugira isso, podemos entender a palavra figurativamente no contexto da peça, como uma alusão ao estado da cama depois do ato sexual.

Com relação a “*honeying*”, é preciso notar as acepções antagônicas da palavra nos glossários de Partridge e de Onions, nesse último definido como “falar amorosa ou docemente”. Em Partridge, como já foi visto, não se trata de falar, mas das carícias em si,

com a sugestão de que se trata de um ato nojento. No *Webster's*, inglês-português, o verbo “*to honey*” é explicado como “falar em tom melífluo”. E, por último, “*sty*”, no *OED*: “um lugar fechado onde os porcos são mantidos, [...] pocilga; um antro de luxúria bestial, ou de poluição moral; um lugar habitado ou freqüentado pelos moralmente degradados”. No *OED*, os dois sentidos são consignados, aquele que denota simplesmente “chiqueiro” e o sentido figurado com a sugestão sexual, “antro de luxúria”.

Temos, portanto, os termos explicados e definidos de duas perspectivas: em Partridge, as conotações sexuais têm destaque, são indicadas explicitamente, como primeira leitura; já nos outros, o destaque é dado a um pretense significado referencial e deixa-se ao leitor a possibilidade de lê-los figuradamente no contexto da peça.

Observemos os resultados nas traduções:

Tristão da Cunha:

Não, mas viver no **acre suor** de um **leito impuro**, banhada em corrupção, **bebendo o mel do amor na pocilga soez...** (1933:123)

Oliveira Ribeiro Neto:

Sim, para viver no **suor rançoso** dum **leito sórdido**, cozinhar na corrupção, **melando-se de amores** num **chiqueiro infecto...** (1951:191)

Carlos Alberto Nunes:

Viver num **leito infecto**
que **tresanda a fartum**, onde fervilha
a podridão, **juntando-se em carícias**
num **chiqueiro asqueroso!** (1969:85)

Péricles da Silva Ramos:

E isso para viver
no **fétido suor** de um **ensebado leito**,
que a corrupção embebe: **sórdida chafurda**
onde **arrulhais**, onde **fazeis o amor...** (1982:130)

Nessas traduções, vemos Hamlet tomado de grande comoção, mas expressando-se como é adequado ao príncipe de uma peça do “nobre” Shakespeare, sugerindo que o sexo entre Gertrudes e Cláudio não é um ato puro e honesto. Seu vocabulário é culto, requintado. “*Bed*”, por exemplo, foi invariavelmente traduzido por “leito” e não “cama”, como se esse fosse prosaico demais para figurar num texto shakespeariano. Os adjetivos com que se qualificam o suor dos amantes ou a cama onde se deitam são esmerados: “acre”, “infecto”, “fétido”, “sórdido”, “ensebado”, “que tresanda a fartum”. “*Honeying*” e “*making love*” foram entendidos como “melando-se de amores”, “bebendo o mel do amor”, e “*nasty sty*”, “pocilga soez”, “sórdida chafurda”. O processo de enobrecimento da linguagem através de termos cultos, expressões difíceis e metáforas elegantes eleva o tema sexual, dissociando-o do puramente físico para enfatizar o lado moral. Assim, o cheiro “repugnante” do suor e o estado da cama não remetem diretamente ao ato físico do sexo, mas à “impureza moral” que ele representa aos olhos do príncipe. O Shakespeare solene destas traduções é familiar a quem está sintonizado com o discurso enobrecedor do Bardo inglês. Eu diria que, se apresentado a um determinado grupo de pessoas em nossa cultura, esse seria um Shakespeare reconhecível. Em contrapartida, o reconhecimento, a familiaridade dão legitimidade a essas traduções. Entretanto, o que se está “reconhecendo” na verdade é o que aprendemos com a história dominante sobre o dramaturgo.

Na tradução de Silos, a linguagem crua e grosseira joga luz sobre o aspecto físico, materializa o tema sexual e não tem, portanto, o mesmo caráter espiritualizador das outras traduções. O tema sexual é exposto em sua crueza, porque essa teria sido a suposta opção dramática do autor.

Geraldo de Carvalho Silos:

Só pensar que viveis no suor fedorento de gozo de uma cama suja de porra, encharcada na depravação, fazendo sacanagens e fodendo num antro de orgia bestial, nojentamente sujo... (1984:88)

Silos não suaviza nem eleva: o suor dos amantes “fede a gozo” e a cama não é suja apenas moralmente, mas o é de fato. Seu Shakespeare, deliberadamente “boca suja”, para repetir Ledo Ivo, recorreria à linguagem obscena para retratar as intensas emoções do personagem realisticamente. Desse ponto de vista, Hamlet, transtornado e fora de si, não acusa os amantes de “melarem-se de amores” ou “arrulharem”. Sua intensa revolta contra o tio e a mãe não o levaria a construir metáforas românticas, mas a acusá-los cruamente de fazerem “sacanagens” e “foderem”. Justificando as suas escolhas, Silos cita os autores em quem se apoiou: “segundo Eastman, Hamlet expele uma espécie de ‘vômito sexual’. E Sagar: ‘a linguagem aqui sugere que Hamlet está no ponto de vomitar’” (1994:6).

Um dos aspectos mais estigmatizados da linguagem tabuizada em geral é o que designa as funções do corpo. Talvez até mais do que os termos sexuais, o vocabulário da escatologia é considerado como produto típico de um gosto grosseiro e baixo. Comentarei, a seguir, um exemplo em que o tipo de humor *possível* em Shakespeare é determinado por um pressuposto acerca do que se pode ou não encontrar num texto shakespeariano.

No ato II, cena 2, Polônio corre a avisar Hamlet de que um grupo de atores chegou ao palácio:

Polonius:	My lord, I have news to tell you.
Hamlet:	My lord, I have news to tell you... When Roscius was an actor in Rome --
Polonius:	The actors are come hither, my lord.
Hamlet:	Buz, buz!
Polonius:	Upon my honour --
Hamlet:	‘Then came each actor on his ass’ -- (1983:897)

Polônio é ridicularizado por Hamlet quando vem avisá-lo de que um grupo de atores acaba de chegar ao palácio. Roscius era um famoso ator em Roma e tornou-se comum referir-se a um bom ator como “Roscius”. Uma vez que já sabia da chegada dos atores, Hamlet frustra a surpresa que Polônio deseja fazer-lhe, antecipando, pela referência ao ator, o que o outro viria contar-lhe. Em seguida, debocha da pretensão de Polônio com a interjeição *buz, buz*, ou seja, essas novidades não têm nada de novas, são coisa já sabida. Pensando que Hamlet duvida da informação, Polônio a reafirma solenemente. Ao que o príncipe, com irreverência, compara a honra de Polônio a um jumento, sugerindo que os atores chegaram montados em sua honra: “The actors are come hither... upon my honour”. Essa é a interpretação do trecho de acordo com as explicações dos editores Lott e Hubler, e nota do tradutor Péricles da Silva Ramos. Dover Wilson consigna *buz* como “ruído de uma abelha” ou “escândalo” e não comenta *ass*. Quanto aos dicionários, o *Webster's Third* explica *buz* como “produzir um som baixo, um zumbido como o de uma abelha”, enquanto o *Webster's English-Portuguese Dictionary*, editado por Antônio Houaiss, traduz o termo por “zumbido, zunido”, “murmurinho”.

As traduções que veremos a seguir conformaram-se à leitura descrita acima:

Tristão da Cunha:

Polônio: Chegaram os do teatro, meu senhor.

Hamlet: **Ora, ora...**

Polônio: Por minha fé...

Hamlet: Então veio cada um montando o seu **asno**... (1933:78)

Oliveira Ribeiro Neto:

Polônio: Os atores chegaram, meu senhor.

Hamlet: **Ora! Ora!**

Polônio: Pela minha honra...

Hamlet: Então cada ator veio no seu **burro**... (1951:159)

Carlos Alberto Nunes:

Polônio: Os atores acabam de chegar, príncipe.

Hamlet: **Lará, lará...**

Polônio: Palavra de honra.

Hamlet: Então cada um veio montado na sua **besta**. (1969:57)

Péricles da Silva Ramos:

Polônio: Chegaram os atores, senhor.

Hamlet: **Ora, ora!**...

Polônio: Por minha honra...

Hamlet: “E chegou nesse momento
Cada ator no seu **jumento**” (1982:90)

Partridge, entretanto, tem outra explicação para o trecho, uma explicação que, de modo algum, coaduna-se com a imagem canônica do Bardo e que, na verdade, não é mencionada por nenhum outro comentarista a que tive acesso. Segundo ele, na época de Shakespeare, “flatulência era origem e objeto de humor e chistes sem distinção de classe. Atualmente, a popularidade do tema restringiu-se, principalmente, às classes baixas e médias-baixas e aos idiotas em geral” (1961:11). Do ponto de vista de um grupo social e cultural, falar desse assunto é realmente uma grosseria imperdoável e achar prazer em piadas desse tipo é totalmente inadequado: coisa da ralé ou de imbecis de qualquer classe social, parafraseando Partridge. Entretanto, é possível deduzir-se, das palavras do autor, que nos dias de Shakespeare não havia nenhum juízo de valor estigmatizando quem contava ou quem ouvia anedotas de humor escatológico, até pelo contrário: “a habilidade de tocar melodias regulando e controlando com perícia a saída de gases era considerada uma evidência da mais espirituosa e elogiável forma de humor” (1961:11). Assim, não era incompatível com Shakespeare que poderia, inclusive, ser um dos que apreciava contar e ouvir histórias dessa natureza. Depois que foi elevado à categoria de “deus”, numa sociedade em que flatulência é

considerado um assunto grosseiro e em que os deuses são proibidos de gostar de humor grosseiro, quanto mais de produzi-lo, “Shakespeare” tornou-se incompatível com flatulência.

“*Buz*”, explica Partridge, é a “convenção elisabetana para aquele ‘som rude’ (uma emissão anal de vento)”. Agora, estamos diante de outra explicação para o trecho da peça, em que os significados das palavras são abordados de outro contexto:

Hamlet, que já sabia das novidades, como indica a sutil referência a Roscius, feita ao nada sutil Polônio, irrita-se com a estupidez do velho abelhudo. Como forma de expressar sua irritação, produz aquele ‘som rude’, imitativo de ventosidades, que era, provavelmente até antes do teatro de Shakespeare, a maneira usada tanto pelos ‘deuses’ como pelos freqüentadores das ‘torrinhas’ para demonstrar desaprovação. [...] Quando Polônio, pensando que o inesperado som grosseiro [...] indica o descrédito do príncipe, assevera solenemente ‘palavra de honra’, Hamlet faz um trocadilho com a palavra honra e impugna a concepção de honra de Polônio ao dizer ‘então veio cada ator no seu traseiro’, dessa forma passando da ventosidade para a sua fonte. (Partridge, 1961:12)

Os trocadilhos, de acordo com Partridge, foram feitos com as palavras “*honour*” e “*ass*”, esse último podendo ser entendido de duas maneiras: como “jumento” ou como “nádegas”, “traseiro”, “bunda”. Foi essa a interpretação adotada pela tradução de Geraldo de Carvalho Silos:

Polonius: Os atores acabam de chegar, meu senhor.
 Hamlet: **Pum, pum!**
 Polonius: Pela minha honra!
 Hamlet: Naquele instante cada ator mexeu o **traseiro**... (1984:52)

Em nosso idioma, “pum”, embora tenha a acepção de “peido, traque”, é usado familiarmente, com as crianças, em grande parte. Não tem, portanto, o mesmo caráter ofensivo que teria no contexto de uma platéia que o usa para desabonar os maus atores ou

para sinalizar que uma peça é muito ruim. Entretanto, no contexto da peça, a alusão ao “som rude” pode ser entendida como um momento de humor. Na tradução, “pum, pum,” certamente, indica a sintonia de Silos com as versões que definem Shakespeare como um homem de uma época, agindo de acordo com os padrões dessa época e dessa comunidade. A mesma orientação guiou Silos na tradução de “ass”. Embora seja praticamente impossível traduzir o trocadilho, conservando, ao mesmo tempo, os dois significados, “jumento” e “traseiro”, no momento da escolha, Silos ficou com a “fonte do som”, segundo Partridge (1961:12). É possível conjecturar que Silos procurou o toque de humor que faria a platéia soltar uma risada diante da irreverência do príncipe e da surpresa de Polônio. Hamlet estaria se comportando como um menino sapeca. Sua irreverência é infantil. Ele zomba de Polônio por brincadeira. Nas outras traduções, Hamlet conserva a sua gravidade de homem adulto, que trata Polônio com menosprezo. Essas duas possibilidades de leitura conformar-se-iam às diferentes concepções adotadas pelos tradutores sobre o que possa ser um texto shakespeariano.

Ledo Ivo aponta para o dilema que vimos discutindo, quando pergunta:

[...] como traduzir o traduzidíssimo Shakespeare? As traduções francesas, que começaram a surgir no século XVIII, levantaram a polêmica inesquecível, fundada no empenho de jungir o bardo bárbaro à família das perfeições e dos rigores racinianos ou estabelecidos pela arte poética de Boileau. Como verter para uma outra língua o seu inglês isabelino[...] cheio de palavras descabeladas ou indesejáveis e de imagens que não se afeiçoam aos ouvidos canônicos? (1982:68)

A questão do que fazer diante das tais palavras “descabeladas” e “indesejáveis” também é levantada por Jefferson Barata, em artigo para o *Correio da Manhã*. Elogiando a tradução que o escritor e poeta Onestaldo de Pennafort fez da peça *Romeu e Julieta*, Barata explica que o tradutor teria conseguido “aperfeiçoar o original. Veja-se, por exemplo, aquela

fala em que Romeu inveja a mosca por poder, esta, beijar os lábios de Julieta. Na tradução, ao invés de mosca lemos ‘até o mais humilde inseto’, com o que Onestaldo contornou a bárbara falta de gosto de Shakespeare” (1964:2). Além disso, é possível acrescentar, o eufemismo tranquiliza as expectativas daqueles que vinculam o nome de Shakespeare a uma atitude aristocrática, que excetuará um comportamento lingüístico vulgar. Entretanto, um outro aspecto do problema é levantado por Barata: “o que faz o desespero do tradutor de Shakespeare são as passagens de duplo sentido indecoroso ou francamente pornográfico, aqueles trechos que os ingleses classificam de *offences against decency*” (1964:2). Segundo o autor, o “duplo sentido obsceno” teria, como única finalidade, “atender às exigências de um público vulgar. O gosto de Shakespeare, em verdade, reflete em grande parte o gosto das platéias de sua época” (1964:2). Não deixa de ser significativo notar que se a culpa das inconveniências do autor pode ser tributada ao gosto da platéia, o tradutor que eufemiza e enobrece pode argumentar que não está escrevendo para uma platéia elisabetana e, mais, pode sugerir que o próprio autor teria escrito de modo diferente se não tivesse de agradar ao seu público. É o que faz um tradutor de Aristófanes, como adverte Lefevere quando analisa um trecho em que esse tradutor procura defender o autor da acusação de indecência:

Em outras palavras, Aristófanes não poderia ter escrito de maneira diferente, mesmo que desejasse, e o tradutor pode tranquilizar sua própria consciência e a de seus leitores inferindo que esse teria sido o desejo de Aristófanes caso ele tivesse tido escolha. (1992:46)

E quando se trata, então, de traduzir “os mais grosseiros trocadilhos, inconcebíveis até mesmo numa revista musical da Praça Tiradentes”, capazes de “fazer corar um frade de pedra”, como Barata classifica alguns dos jogos de palavras de Shakespeare? Vamos

observar, a seguir, qual foi o tratamento dado pelos tradutores a uma dessas passagens embaraçosas, em *Hamlet*.

Enquanto a corte reunida aguarda o início da pantomima, Hamlet aproxima-se de Ofélia e trava com ela um diálogo, num contexto que é a seguir explicado por Péricles da Silva Ramos: “era comum, na época, os rapazes sentarem-se no chão, ao pé das moças, durante as mascaradas e representações particulares[...]” (1982:224, n. 275).

Ato III, cena 2:

Hamlet: Lady, shall I lie in your lap?
 Ophelia: No, my lord.
 Hamlet: I mean, my head upon your lap?
 Ophelia: Ay, my lord.
 Hamlet: Do you think I meant *country matters*? (1983:901)

Segundo Malcom Evans, *lap* é um termo que, “em inglês jacobiano, conota tanto a genitália feminina como, mais especificamente, o clitóris” (1986:183). Essa é a mesma explicação encontrada no *OED*, “female pudendum”, que o consigna como termo arcaico. De acordo com Ramos, *lap* é vocábulo equivalente “ao latim ‘cunnus’, segundo Hilda M. Hulme, que o dá como palavra regionalmente viva, nesse sentido” (1982:224 n.275). Em Partridge, o termo é explicado como tendo, além do sentido comum, “uma localização subentendida nas partes pudendas”. Em suas edições da peça, Hubler e Harrison silenciam sobre o termo. O tradutor Silos também menciona Wilson e Colman, como confirmação, e acrescenta: “não há nenhuma dúvida sobre o sentido obsceno de *lap*, mas os glossaristas não o mencionam, apesar de registrado no *OED*” (1984: 218). No *Webster’s English-Portuguese*, a palavra é traduzida como “colo, regaço”.

Quanto a *country matters*, Ramos traduz em nota, porém não na obra, como “intercâmbio sexual” (1982:224 n.276). De acordo com Partridge, o “*lap* adjacente torna claro que Hamlet quer dizer ‘você acha que estava me referindo a questões sexuais?’”, e acrescenta a seguir, “questões relacionadas a *cu*t*” [sic]. Hubler explica: “coisas rudes (trocadilho com a palavra vulgar para as partes pudendas)”. Para uma idéia mais ampla do estigma em torno do termo *cunt*, é possível observar o próprio subterfúgio de apresentá-lo graficamente alterado, tanto no glossário de Partridge como na edição de *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, do Capitão Francis Grose, editado por Partridge. Aí o editor deixa claro qual é o status do termo chave no diálogo:

C**T. [...] um nome desagradável para uma coisa desagradável: *un con* (Miège). Apesar de admitir que é um termo muito feio, o escritor acha que ignorar uma palavra usada com muita frequência -- na verdade, por uma ampla parcela, se bem que não pela maioria, da população branca do Império Britânico -- é ignorar um componente básico da língua inglesa. Nenhum homem decente emprega, ou deseja empregar, essa palavra, mas isso não é razão suficiente para que sua existência seja arbitrariamente ‘esquecida’. (Partridge, 1962)

Assim, a alusão sexual estaria implícita no duplo sentido de *lap* e no trocadilho com *cunt*, palavra que, em Lugani Gomes, recebe a seguinte definição: “boceta; mulher como objeto sexual; trepada”. Nessa passagem de *Hamlet*, estamos, portanto, diante de um contexto extremamente delicado, uma vez que estão em jogo palavras tabuizadas. consideradas grosseiras e de baixo prestígio. Eis como Nigel avalia a cena em questão:

Ele [o príncipe Hamlet] está sentado aos pés de Ofélia, na posição tradicionalmente adotada pelos jovens amantes em público. Suas palavras têm a ver com o que os jovens amantes geralmente fazem em particular. Elas são de uma franqueza sexual tão sem precedentes que têm provocado uma reação geral de choque crítico e um notável, ainda que constrangido, silêncio editorial. A linguagem de amarga obscenidade utilizada por Hamlet tem sido condenada com frequência. Essa condenação, assim como o disfarce da auto-censura editorial, sugere que tais

palavras devem exercer um efeito muito poderoso sobre uma audiência capaz de compreendê-las. (1971: 145)

Nas traduções que veremos a seguir, o significado grosseiro-obsceno foi suavizado.

Não é impossível inferir que o príncipe está provocando Ofélia e sendo malicioso, mas certamente não poderemos culpá-lo de qualquer obscenidade explícita.

Tristão da Cunha:

Hamleto: Senhora, quereis que me deite em vossos joelhos?

Ophelia: Não, meu Senhor.

Hamleto: Quero dizer, com a cabeça sobre vossos joelhos?

Ophelia: Sim, meu Senhor.

Hamleto: Cuidaes que pensava em cousas rusticas? (1933:100)

Oliveira Ribeiro Neto:

Hamlet: Senhora, posso deitar-me em vosso regaço?

Ofélia: Não, meu senhor.

Hamlet: Quero dizer, a cabeça no vosso colo?

Ofélia: Sim, meu senhor.

Hamlet: Supusestes que eu tinha intenções grosseiras? (1951:175)

Carlos Alberto Nunes:

Hamleto: Senhorita, poderei sentar-me no vosso regaço?

Ofélia: Não, príncipe.

Hamleto: Quero dizer, recostar a cabeça em vosso regaço?

Ofélia: Sim, príncipe.

Hamleto: Pensastes que eu estivesse usando linguagem do campo? (1969:72)

Péricles da Silva Ramos:

Hamlet: Posso reclinar-me em vosso regaço?

Ofélia: Não, meu senhor.

Hamlet: Quero dizer, a cabeça em vosso regaço?

Ofélia: Sim, meu senhor.

Hamlet: Pensais que eu queria dizer alguma coisa grosseira? (1982:110)

O leitor atento poderá desconfiar do teor sexual do diálogo nas traduções.

Entretanto, a sua expectativa com relação a uma obra shakespeariana não terá sido arranhada, caso esteja em sintonia com o discurso dominante sobre o Bardo inglês: o significado malicioso é apenas sugerido, os termos usados pelo príncipe não desfrutam de baixo status e, portanto, não destoam de sua condição aristocrática. A imagem canônica de Shakespeare está devidamente resguardada.

Entretanto, conforme veremos, quando o tradutor acredita que a obscenidade da peça de Shakespeare decorre de “imposição temática” (Silos, 1994:6) e não de concessões gratuitas à platéia, a situação pode resolver-se de maneira totalmente diferente. O tradutor Geraldo de Carvalho Silos, conforme já citado neste trabalho, argumenta que, como empresário, “naturalmente Shakespeare procurava faturar o máximo, o que não o levava, porém, ao uso de palavrões para atrair os ‘freqüentadores das torrinhas’ ” (1994:6). Relembrando a perspectiva a partir da qual Silos assumiu suas decisões interpretativas, Shakespeare teria empregado “vocábulos e passagens pornográficas” por “necessidade dramática”; seus personagens são “seres de carne e osso, que se exprimem como gente” (1994:6). Vejamos a seguir como Silos defende sua decisão tradutória na cena específica que vimos analisando:

Antes da apresentação de ‘A Pantomima’ -- a peça dentro da peça -- Hamlet, agora definitivamente fingindo de louco e buscando convencer todo mundo da sua insanidade, desacata Ofélia perante a corte inteira. Acontecia que nas reuniões sociais da época os rapazes costumavam reclinar o rosto no colo das moças, antes pedindo-lhes permissão para fazê-lo. Hamlet aproveita-se do hábito de cortesia para transformá-lo num passo de alcova:

Hamlet: Senhora, posso reclinar a cabeça na vossa **boceta**?

Ofélia: Não, Alteza!

Hamlet: Quero dizer: reclinar a cabeça no vosso colo?

Ofélia: Sim, Alteza. (p.70)

Por que Ofélia responde negativamente à primeira pergunta? Porque aí 'lap' significa 'órgão genital feminino' e não 'colo' -- o sentido da segunda pergunta. [...] Hamlet insiste em provar a sua demência. E prossegue:

Hamlet: Pensais que me estava referindo à foda? [...] 'Country matters' equivale a 'foda', para Booth e Jenkins. (1994:6; meu grifo)

Em síntese, a tradução de Silos tornou-se possível -- e note-se que digo possível e não aclamada ou aceita sem restrições -- a partir de uma nova história sobre Shakespeare, que não pode deixar de estar vinculada a um momento histórico, cultural e ideológico específico. Embora Silos faça questão de justificar suas decisões em nome de Shakespeare, sua tradução é diferente das outras traduções analisadas porque se fundamentou num conhecimento sobre o autor que é diferente daquele exibido pelos demais tradutores. Sua tradução é legítima: foi publicada; foi comentada por críticos; recebeu espaço em jornal conceituado, *Folha de São Paulo* -- e nesta tese -- e tem um lugar reservado na Biblioteca Nacional. Não detém o status de clássica, como a de Péricles da Silva Ramos, mas não pode ser descartada como uma idiossincrasia de seu tradutor. Tem o mesmo caráter minoritário do discurso que a possibilitou e legitimou.

Lendo as declarações dos tradutores, notamos que seu objetivo máximo é o de representar com fidelidade o autor. De modo geral, as traduções foram o resultado de anos de muito empenho e pesquisa. No entanto, há uma diferença importante entre as traduções, uma diferença que aponta para, pelo menos, duas imagens conflitantes do dramaturgo inglês. Não podemos duvidar da postura ética que norteia o trabalho dos tradutores, nem de sua devoção e anseio de serem dignos representantes do autor em nossa cultura, nem podemos simplesmente descartar seu trabalho como fruto de uma idiossincrasia. E, no entanto,

quando lemos as traduções ou as declarações dos tradutores, surge uma pergunta: quem é esse *Shakespeare* que se traduz e de quem se fala? Um autor solene e nobre, representante da cultura elevada? Um autor debochado e irreverente, de gosto duvidoso, que escrevia “para o povo”? Poderíamos pensar em pelo menos duas atitudes diferentes diante dessas questões. Uma é eleger como “verdadeira” uma das imagens do autor e dizer, por exemplo, que, devido à “evolução” dos estudos shakespearianos, hoje em dia somos capazes de compreender quem foi realmente Shakespeare; dessa perspectiva, decorreria naturalmente a desqualificação da outra imagem como um erro derivado de estarem os estudiosos num estágio ainda incipiente de investigação do período elisabetano. As traduções enobrecedoras estariam, nesse sentido, passando aos leitores uma imagem distorcida do autor e sendo infiéis às suas verdadeiras intenções e objetivos. Mas podemos tentar o procedimento inverso, colocando-nos na perspectiva de quem vê a imagem do divino Bardo como a “verdadeira”. Dessa posição, a linguagem chula e os trocadilhos de mau gosto também só poderiam ser vistos como equívocos, talvez originados de interpolações, em que outros escritores, talvez os próprios atores da companhia, tivessem agido sem o consentimento do autor. Dessa perspectiva, a tradução popularizadora seria a tradução “infel” por excelência. Essa é a postura tradicionalmente assumida sempre que se discute o resultado de uma tradução. Elementos “objetivos” são utilizados como argumento para defender ou atacar as decisões com as quais críticos, editores ou outros tradutores não concordam. Em nosso caso, o elemento “objetivo” é o próprio autor, ou seja, as informações disponíveis sobre ele. Assim, em caso de desavença, cada facção traria ao cenário da discussão os fatos recolhidos no imenso repertório de informações disponíveis sobre o autor e os utilizariam para comprovar o seu argumento. Como sugiro nesse trabalho, os dados utilizados como

evidência não podem ser “objetivos”, em termos absolutos, porque foram selecionados a partir de um determinado ponto de vista motivado, interessado.

Quando as traduções que ignoram, eufemizam ou enobrecem a linguagem de Shakespeare são consideradas frutos da ignorância ou incompetência de seus tradutores, teremos de olhar, em primeiro lugar, para o pressuposto que fundamenta essa avaliação. Considere-se, então, um contexto histórico e cultural em que a moral sexual difere daquela que predominou durante séculos e vai tornar-se fator de influência na nossa maneira de ver o mundo e dar significado a fatos presentes e passados. Nesse contexto, desenvolveu-se um discurso sobre Shakespeare que revê a sua obra de acordo com outros pontos de referência. Ao enfocar os aspectos sexuais, tema e linguagem não parecem mais “coisa suja”, que devem ser conservados “fora de cena” mas, pelo contrário, tornam-se aspectos dignos de estudo e são incorporados à interpretação da obra, originando todo um conjunto de idéias que irá reorganizar de outra maneira aquilo que era considerado o tema, ou a motivação dos personagens ou as intenções do autor.

As decisões dos tradutores não se dão num vácuo histórico. Também não são fruto de leituras idiossincráticas. Elas ocorrem, inescapavelmente, no interior de uma moldura cultural. Da perspectiva de um ou outro pressuposto sobre o que pode ou não ser um texto shakespeariano, as traduções são perfeitamente coerentes, dado que as atitudes dos tradutores diante do autor foram formadas pelas “histórias” vigentes sobre ele.

Os *Shakespeares* foram produzidos pelas traduções num gesto de interpretação ativa e não, como os próprios tradutores preferem defender, como uma compreensão de dados supostamente “objetivos”, seja sobre o autor, seja do texto em si. Assim, as duas faces de

Shakespeare são legítimas porque reconhecíveis pelas comunidades literárias e acadêmicas que produziram e autorizaram esses *modos de ver* Shakespeare.

Capítulo 4

As duas faces da exigência de fidelidade ao autor na tradução

Voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente, esta temática estruturalista da imediatidade interrompida é portanto a face triste, *negativa*, nostálgica, culpada, rousseauísta, do pensamento do jogo cujo reverso seria a *afirmação* nietzschiana, a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa.

Jacques Derrida - “A Estrutura, o Signo e o Jogo no discurso das Ciências Humanas” Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva

As duas faces da exigência de fidelidade ao autor na tradução

“for there is nothing either good or bad but thinking makes it so”
William Shakespeare - *Hamlet*

O objetivo deste capítulo é analisar o papel tradicionalmente reservado ao autor do texto original em teorias de tradução, para refletir sobre a influência desse poder autoral, não só no processo da tradução e na expectativa criada na recepção da tradução na cultura alvo, mas também como base de comparação e avaliação de textos traduzidos. Na análise das traduções do *Hamlet*, feitas no segundo capítulo desta tese, é possível reconhecer a força reguladora que se atribui ao nome de Shakespeare na seleção lexical feita no campo do tabu lingüístico. Vimos como os tradutores reportaram-se à figura de Shakespeare, buscando legitimação de suas escolhas, apoiando-se em *dados* cuja interpretação apoiava-se também em sua figura autoral, tais como as palavras supostamente escolhidas por ele, seu estilo, suas intenções dramáticas e até sua psicologia. Vimos também como esses dados configuraram-se diferentemente nas traduções, dando origem a duas posturas diferentes... diante do tema da sexualidade, de modo mais geral, e das chamadas palavras tabuizadas, em particular. Assim, dentre as traduções analisadas, apenas uma explicitou o tema da sexualidade e utilizou palavras consideradas obscenas, enquanto as outras permaneceram nos limites do eufemismo, das metáforas e de uma tentativa de *enobrecimento* através de termos eruditos e complexos. Entretanto, tanto num caso como nos outros, os tradutores reportam-se ao que relacionam a Shakespeare e justificam suas escolhas recorrendo à autoridade de seu nome e a supostas *verdades* sobre ele. Pensando em termos do tradicional apelo à fidelidade ao autor, constante nas teorias tradicionais de tradução, verifica-se que uma atitude comum aos tradutores é dizerem-se fiéis ao que consideram as características

intrínsecas do autor. Sugiro, entretanto, que não existe em tradução uma relação pacífica e unívoca entre possíveis características intrínsecas do autor que possam ser resgatadas pela leitura de seu texto, mas sim uma maneira de ver o autor que condiciona o encontro em sua obra de determinadas características. O que o tradutor encontraria possivelmente no autor é aquilo que seu conhecimento sobre ele, cunhado em discursos localizados, histórica e temporalmente, além de inevitavelmente interessados, permitem-lhe encontrar. Quando pensamos na poderosa autoridade cultural do *nome* Shakespeare, nos valores pretensamente *universais* associados a esse nome, na sua divulgação por instituições de elite, no lugar que ocupa na literatura oficial e, quando confrontamos a imagem que daí advém com o conceito marginal atribuído tradicionalmente à linguagem popular do sexo, vemos uma incompatibilidade que não pode se resolver no simples âmbito da fidelidade a características supostamente intrínsecas do autor ou de seu estilo. Neste capítulo, portanto, estarei refletindo sobre a relação ambivalente que se estabelece entre o tradutor e a poderosa figura autoral, em função de uma exigência de fidelidade que pressupõe uma figura idealizada de autor, atemporal e ahistórica e, portanto, suscetível de uma abordagem que terá sucesso na medida em que for rigorosa, objetiva, imparcial e competente. Nesse sentido, as prescrições das teorias de tradução ao longo dos séculos têm resultado em discussões sobre as traduções em função de ideais pré-concebidos e, conseqüentemente, em termos de noções de erro e acerto, de sucesso ou fracasso. Meu argumento não pretende desconsiderar a importância fundamental do autor como regulador dos significados de seu texto, muito pelo contrário, mas sugerir que a fidelidade possível ao autor será sempre a uma das imagens do autor predominante numa cultura. Ou seja, embora de modo geral os tradutores declarem-se devotados ao autor e empenhados em recuperar a obra de Shakespeare com a máxima

neutralidade, a partir de uma compreensão de seus desejos autorais, estilo e intenções dramáticas, os pressupostos implícitos e explícitos que informam o seu conhecimento sobre o autor agem como determinantes de seu modo de compreender aquelas características. A abordagem do tradutor estará inevitavelmente comprometida com discursos sobre o autor, estabelecidos no interior de um conjunto de convenções culturais e ideológicas sujeitas à ação do tempo, da história e dos interesses daqueles que desejam ver esse discurso legitimado.

Os tradutores e o desejo de identidade com o autor

Tradicionalmente, o autor, quando concebido como origem e proprietário da obra, delimita e define rigidamente a posição do tradutor, o que equivale a dizer que, uma vez que o papel principal, com todos os seus privilégios, já está garantido ao autor, ao tradutor resta representar o papel de coadjuvante. É do lugar privilegiado que ocupa como criador onipotente que o autor supostamente regulará os significados que podem ou não ser atribuídos à sua obra e é a partir dessa figura de autoridade ímpar que as teorias de tradução de características normativas legitimarão as conhecidas noções de traição, infidelidade, perda, desvio, erro. A crítica de tradução, da maneira como é praticada pelos resenhistas de livros, por exemplo, ainda recorre a esses conceitos que, como viraram lugares comuns, são tomados como naturais (o que equivale a dizer aceitos sem questionamento), para desconsiderar uma tradução em função de outra. A tradução eleita como parâmetro de correção e fidelidade é geralmente uma idealização daquilo que o “autor quis dizer”.

Na história das teorias de tradução, a figura do autor, considerado como origem, criador e proprietário de sua obra, tem sido um dos parâmetros mais constantes e

significativos empregados para definir o significado da obra e nortear o comportamento do tradutor. Muitas são as recomendações, as exigências e as prescrições fundamentadas na figura autoral. Uma das prescrições mais instigantes é a necessidade de se cultivarem “laços de afinidade” entre autor e tradutor, como aconselhava Lorde Roscommon (1633-1685):

Verificai como está o vosso espírito e qual é a paixão dominante de sua mente; então procurai um poeta que esteja de acordo com o vosso estilo, e escolhei um autor como escolhereis um amigo: unidos por este laço de afinidade, tornar-vos-eis familiares, íntimos e queridos; os vossos pensamentos, palavras, estilos, as vossas almas estarão em harmonia, não mais o seu intérprete, mas ele próprio. (citado em Milton, 1993: 32)

O aspirante a tradutor de poesia, a quem a prescrição é endereçada, deveria conscientizar-se de seus próprios interesses e preferências e ter uma clara noção de seu próprio estilo, para então sair em busca de um autor em quem se espelhar. O pressuposto que informa essa prescrição é bastante claro: a possibilidade de uma abordagem inteiramente isenta da realidade; a possibilidade de apreensão num nível neutro e objetivo do mundo que nos cerca. Partindo de perspectiva diferente, baseada, por exemplo, na reflexão psicanalítica sobre o sujeito e sua relação com o mundo real, é possível salientar o caráter ilusório dessa determinação e objetar que o tradutor já estaria se *misturando* ao objeto, no caso o autor, no momento do encontro. Na verdade, em vez de *descobrir* qualidades semelhantes às suas no autor, já as estaria interpretando da perspectiva que suas circunstâncias psicológicas, históricas e sociais permitissem (Arrojo, 1993c).

A prescrição de uma transmigração de mentes e almas entre o tradutor e o autor que se propõe a traduzir sugere as seguintes reflexões: estaria Roscommon, e aqueles que subscrevem ao seu ponto de vista, reconhecendo que o tradutor é co-autor da obra? Estaria,

por algum momento, admitindo que o tradutor possa ocupar um lugar privilegiado ao lado do autor? Ou sua proposta disfarça o eterno desejo de fidelidade perfeita, a tentativa de capturar o tradutor numa armadilha formada pelos laços da identidade absoluta: “não mais o seu intérprete, mas *ele próprio*”?

Lori Chamberlain (1988) analisa parte do trecho citado acima e sugere outra leitura. De acordo com seu ponto de vista, há uma insidiosa sugestão de usurpação do papel do autor: uma vez que a fidelidade na tradução é regulada pela luta pelo direito de paternidade, a deposição do autor vai efetivar-se sem que haja explicitação do caráter violento desse gesto. Para Chamberlain, o que está em jogo é a apropriação e a subversão dos papéis: “através da familiaridade (amizade), o tradutor torna-se parte da família e finalmente o próprio pai” (1988:456).

Também é possível, por outro lado, interpretar os conselhos do poema do ponto de vista inverso, ou seja, como uma ilustração do projeto de *resguardar* a fidelidade ao autor através de uma identidade -- harmonia de “pensamentos, palavras, estilos, almas” -- que inviabilizaria o perigo da traição.

A importância implícita atribuída à fidelidade na proposta de afinidade entre o tradutor e o autor é salientada por Lawrence Venuti (1992), quando reflete sobre o conselho de um amigo tradutor, que obviamente é um representante no século XX do ponto de vista defendido por Roscommon há trezentos anos:

Em 1978, assim que minhas traduções de poesia italiana começaram a aparecer em revistas, encontrei outro tradutor americano do italiano, um escritor mais velho, muito talentoso e conhecido, que me deu alguns conselhos sobre a arte da tradução literária. Recomendou-me que traduzisse um autor italiano de minha própria geração, como ele mesmo tem feito durante muitos anos, com grande êxito. De acordo com meu amigo, quando autor e tradutor vivem no mesmo momento histórico, há maiores possibilidades de partilharem a mesma sensibilidade, o que é

altamente desejável em tradução porque aumenta a fidelidade do texto traduzido para com o original. O tradutor trabalha melhor quando ele e o autor são, como se diz em italiano, *'simpatico'*, e com isso não queria dizer apenas quando 'estão de acordo', ou quando 'são compatíveis' -- significados comuns desta palavra italiana -- mas também 'quando possuem uma afinidade subjacente'. Em outras palavras, não basta o tradutor simplesmente se dar bem com o autor, ou simpatizar com ele; deveria haver também uma identidade entre ambos. (1992:21-2)

No momento em que o tradutor conseguisse firmar uma relação tão especial, a tradução com certeza seria uma recuperação perfeita dos pensamentos e dos sentimentos do autor e dos significados de seu texto. Certamente *parece* lógico. Basta saber como conseguir tamanha proeza em termos concretos e objetivos. Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges, que ilustra a idéia do supertradutor no livro de Rosemary Arrojo, *Oficina de Tradução*, sugere uma estratégia para alcançar uma identificação absoluta com seu autor, Miguel de Cervantes: “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1618, *ser* Miguel de Cervantes” (Arrojo, 1986:20). A consequência mais danosa dessa maneira de caracterizar o ato tradutório, lembra Venuti, é a mistificação, na medida em que esconde o trabalho do tradutor com a linguagem e mascara o que realmente acontece durante o processo da tradução e, em última instância, serve à ideologia da invisibilidade (Venuti, 1992:24).

Quando *simpatico* está presente, o processo de tradução pode ser visto como uma recapitulação genuína do processo criativo responsável pelo nascimento do original; e quando se supõe que o tradutor participa de modo vicário dos pensamentos e dos sentimentos do autor, o texto traduzido é lido como a expressão transparente do significado ou da psicologia autorais. A voz que o leitor ouve em qualquer tradução cujo princípio é a noção de *simpatico*, será sempre reconhecida como sendo a voz do autor, nunca a do tradutor, ou sequer um híbrido de ambas. (1992:22)

O que está em jogo é a sugestão de que o autor possa ser visto no texto traduzido, criando-se a reconfortante ilusão de presença, conseguida às custas de um *esquecimento* deliberado da mediação do tradutor: “a voz autoral torna-se autoritária, ouvida como falando o que é verdadeiro, certo, óbvio” (1992:24). Para corroborar a colocação de Venuti, podemos lembrar uma outra afirmação que já virou lugar comum: assume-se que é um grande elogio ao tradutor quando a resenha de um livro traduzido não faz nenhuma referência ao tradutor ou ao fato de que se trata de uma tradução. Não ser mencionado, o que equivale a dizer não ser notado, é um índice de que o profissional teria atingido seu maior objetivo: levar o leitor a acreditar que está em contato direto com a voz do autor, sem mediação.

Os tradutores emaranham-se em sentimentos ambivalentes

As românticas idéias das “almas gêmeas”, ou do autor como o “alter ego” do tradutor, são faces da mesma moeda da aspiração à identificação com o autor. Esse sonho, que parece tão romântico e idealista, e até mesmo inócuo na medida em que implica um reconhecimento de quem seja o *verdadeiro dono* do texto e, conseqüentemente, um respeito por quem teria direito de fato de produzir significados, também pode ser visto como um disfarce do desejo agressivo de apropriação, de tomar o lugar do outro, como vimos desenvolvido por Chamberlain. Note-se a ambigüidade dessa relação no depoimento de um tradutor:

Depois de traduzir dois volumes e meio [de *A Paixão de Al-Hallaj* por Louis Massington], comecei a me sentir dominado da mesma maneira que tinha sido por *Gilgamesh*, e assim tentei descobrir que era minha voz nesse material -- não somente o papel do tradutor, mas *minha* voz. Queria escrever meu *Hallaj* porque identificava-me com ele. (Milton, 1993:112)

O tradutor, que conseguiu resistir por “dois volumes e meio”, é flagrado num momento em que o seu desejo de ser ouvido no texto traduzido não consegue ser contido, em que o anseio de fazer ouvir sua própria voz o domina e em que representar o papel de um coadjuvante silencioso não lhe parece o bastante.

Em sua grande maioria, os depoimentos dos tradutores mantêm-se nos limites da admiração, das declarações de amor e fidelidade, da subserviência, do reconhecimento da inferioridade do papel que lhes é reservado, como é possível observar no depoimento de João do Rio, em seu prefácio à tradução de *O Retrato de Dorian Gray*:

Traduzir é servir. Conseqüentemente, trabalho de inferiores. Nunca um homem de espírito traduz senão quando a sua admiração é culminante. Ainda assim traduz mal. Sempre mal. A tradução tem o perdão de ser uma dádiva generosa, apenas. Traduzi Oscar Wilde como um presente a quantos só podem ler na nossa língua. Esses, através dos defeitos da tradução, serão tocados do inebriante clarão de Beleza. Não é o quanto basta à generosidade do trabalho? (Wilde, 1923:XI)

Assim, se, por um lado, a admiração pela obra original compele o tradutor a encarar a tarefa de traduzi-la como um desafio estimulante, por outro, o sentimento da própria incapacidade de repetir o original só encontra justificativa no fato de a tradução ser “uma dádiva generosa”. A relação que se esboça, e que parece a única possível, pode ser visualizada da seguinte maneira: de um lado, devidamente localizado num pedestal acima dos mortais comuns, está a grande figura do autor, um criador extraordinário de uma obra tocante. No lado oposto, mas mais abaixo, está o tradutor, um admirador, alguém que sentiu na pele e foi capaz de avaliar a grandeza da realização do outro e que se incumbe, com todo o respeito e humildade, e arrebatado por sentimentos de admiração e devoção, de apresentar o autor aos leitores que, de outra maneira, não o poderiam conhecer. A declaração de

motivos tão altruístas pode ser, como sugere Rosemary Arrojo, uma forma de mascarar o “desejo de conquista e apropriação implícito no ato tradutório” (1993:80). A autora sugere que propósitos aparentemente tão nobres mascaram “uma relação de transferência, no sentido psicanalítico, isto é, uma relação que envolve amor, ódio e cobiça” (1993b:82).

Alguma forma de violência, alguma forma de parricídio é inerente à atividade do tradutor que, como qualquer leitor, inevitavelmente ocupa um lugar autoral no momento de acionar sua produção de significados a partir do texto do outro. (1993b:82)

O que a perspectiva da autora desmistifica é a crença numa possibilidade de relação neutra entre homem e mundo, uma relação que não implique, inescapavelmente, um envolvimento entre aquele que vê e aquele que é visto. A abordagem do tradutor implica agressividade, porque a leitura em si mesma é uma atividade agressiva, na medida em que não “resgata” significados estáveis, mas os produz a partir da mediação de um sujeito que não pode anular-se, mesmo que o deseje ou o declare. A tradução, vista dessa forma, deverá ser reconhecida como uma “atividade essencialmente autoral” e não simplesmente recuperadora dos desejos e intenções de alguém considerado como o único que tem direito de produzir significado, o *donos* absoluto da obra. O leitor, o tradutor, o crítico, o editor estão, inevitavelmente, condicionados a todas as circunstâncias que os constituem como sujeitos e que interferem na sua maneira de ver ou de ler.

Entretanto, uma longa tradição de respeito à figura paternal e autoritária do autor conduz os tradutores a uma situação ambígua em que se defrontam o desejo de fidelidade e a interferência inevitável do processo de leitura. Analisando seus depoimentos conflitantes, é possível ver que os tradutores estão emaranhados num círculo vicioso: ao mesmo tempo em

que fazem da intenção de fidelidade seu ato de fé, reconhecem que fizeram alterações no texto e justificam que fizeram alterações no texto para melhor serem fiéis às intenções ou ao estilo do autor.

Contemporâneo de Roscommon, John Dryden (1631-1700) também prescreve o cultivo de uma familiaridade com as características do autor e o cuidado de aproximar seu estilo do estilo do original, além de “conformar o nosso gênio ao dele, dar ao seu pensamento o mesmo toque” (Milton, 1993:28). A rigidez do compromisso que deve ser assumido para com o autor é evidenciado no último dos quatro princípios básicos que prescreve para uma boa tradução: “O significado de um autor, de modo geral, deve ser *sagrado e inviolável*” (citado em Snell-Hornby, 1988:12; meu grifo). Ao comentar a tradução de Ovídio, Dryden afirma que “o que o tradutor não pode fazer é mudar o significado dado pelo autor: ‘se a imaginação de Ovídio for luxuriosa, então essa é a sua característica; se o modifico, ele deixa de ser Ovídio’ ” (Milton, 1993:28). E nega que o tradutor tenha a liberdade de omitir quaisquer trechos considerados supérfluos, estabelecendo a comparação, recorrente no século XVIII, entre o tradutor e o pintor: “o pintor copia a vida, ele não tem o privilégio de alterar as formas e os traços com o pretexto de que assim sua obra será melhor” (1993:28). Entretanto, como explica Snell-Hornby, Dryden admite, no final de seu prefácio às *Epístolas de Ovídio*, que em suas traduções transgrediu as suas próprias regras, tomando liberdades que uma mera tradução não permitiria (Hornby, 1988:11-2). John Milton explica como, no decorrer de sua carreira, Dryden “começou a quebrar algumas de suas próprias regras”:

Diz que quando faz mudanças é para explicar. Quando omite ou encurta expressões, é porque a beleza do grego ou do latim não pode ser transferida para o inglês, e quando acrescenta algo, diz que esses pensamentos não são seus próprios

pensamentos, mas ‘que se encontram secretamente no poeta ou talvez possam ser dele inferidos. Ou, pelo menos, se nenhuma dessas considerações houvesse, a minha consideração seria similar à dele, e se ele estivesse vivo e fosse inglês, elas seriam tal como ele provavelmente as teria escrito.’ (1993:28-9)

A primeira postura de Dryden sugere a preocupação dominante com a transferência fiel das *características* do autor, porque, caso contrário, o autor *deixaria de ser* o autor. Como já salientei, quando comentava as prescrições de Lorde Roscommon, essa atitude implica considerar as características do autor como fatos observáveis e resgatáveis, ou seja, presentes na obra por um ato deliberado e consciente do autor, e resgatáveis pelo tradutor também por um ato consciente e objetivo. Segundo a explicação de T.R. Steiner, Dryden muda de atitude, nessa segunda fase, porque deseja agradar seu público leitor (citado em Milton, 1993:29). Dryden preocupa-se, agora, com a aceitação da obra em sua própria língua, em como ela será lida e aceita pelo seu público. Na ocasião em que se dedica a traduzir Chaucer para o inglês de sua própria época, por exemplo, justifica as alterações realizadas dizendo que a pretensão do autor é ser lido e que a tradução tem o mérito de “perpetuar a memória” (1993:29) do autor através de uma atualização. As justificativas de Dryden indicam que sua crença no conteúdo estável -- *sagrado e inviolável* -- das obras, diretamente derivado do desejo, do estilo e das características autorais, coloca-o numa situação incômoda que o obriga a explicar as *liberdades* tomadas e tentar legitimá-las invocando a autoridade do próprio autor. Sobre Virgílio, Dryden diz: “quando deixo de lado os seus comentaristas, talvez eu o compreenda mais” (1993:28). Argumenta que, quando acrescenta algo, esses pensamentos “se encontram secretamente no poeta ou talvez possam ser dele inferidos” (p.28). A ambição de Dryden, segundo Bassnett, é conciliar as características e o “espírito” do autor do original ao cânone estético de sua própria época:

“empenhei-me em fazer Virgílio falar o inglês que ele mesmo teria falado caso tivesse nascido na Inglaterra e na época atual” (Bassnett, 1980:60). Nessa fase, imbuído de um sentimento de dever moral para com seu leitor, Dryden defende que o tradutor deveria encarregar-se de “esclarecer e explicar o *espírito* essencial de um texto (...) para adequá-lo aos padrões de gosto e linguagem contemporâneos” (1980:61). Se o autor escreveu para sua própria época e lugar, esse deve ser o parâmetro do tradutor, ou seja, provocar em seus leitores as mesmas reações que o original suscitou quando foi lido pelos contemporâneos do autor.

Ao mesmo tempo, imbuído da crença de que há uma essência do autor no texto, que deve ser respeitada, e consciente de que as circunstâncias de recepção da obra têm de ser levadas em conta, o tradutor vê-se às voltas com uma situação moral ambivalente. Os depoimentos dos tradutores são com frequência contraditórios, indicando seu sentimento de compromisso com, pelo menos, duas autoridades: o autor do original e o leitor da tradução. Roscommon, que, conforme vimos, sugere a importância fundamental do autor como parâmetro, reconhece: “As palavras usadas elegantemente numa língua dificilmente serão aceitas em outra, e algumas que Roma admirava na época de César talvez não satisfaçam ao nosso gênio nem ao nosso clima” (Milton, 1993:33). Apresentado o dilema, o que fazer? Observemos que a teima em prescrever que o tradutor sempre deva “seguir o autor do original” acabará resultando em contradição. Segundo Roscommon, o “vosso autor será sempre o seu melhor conselheiro: descei quando ele descer; e quando ele se elevar, elevai-vos” (1993:33). O tradutor, dividido entre duas fidelidades, ao autor e ao “gênio” ou “clima” de sua cultura, é capturado num círculo vicioso. Quando acusado de infiel ao autor, justifica-se dizendo que escreve para os leitores do texto traduzido assim como o autor...

escreveu para os leitores do original. Quando o criticam por não levar em consideração as expectativas do leitor, determinadas por fatores sócio-culturais da comunidade alvo, explica que seguiu estritamente ou o estilo, ou as palavras, ou o pensamento de seu autor. Durante o processo, a inevitável contradição. Alexander Pope (1688-1744), por exemplo, afirma sobre Homero:

quando sua expressão é forte e altiva, vamos elevar a nossa tanto o quanto pudermos; mas quando ela for simples e humilde, não deveremos nos sentir tolhidos de imitá-la [nota 61, p.46, em inglês: “but where *he* is plain and humble, we ought not to be deterred from imitating *him*...”; meu *itálico*] pelo medo de enfrentar a censura de um simples crítico inglês. (Milton, 1993:33)

Embora a crítica de sua época tenha como expectativa ler um Homero mais rebuscado para fazer jus ao seu status de grande autor clássico, Pope parece acreditar que o tradutor deve enfrentar essa crítica com a justificativa de que foi o próprio Homero quem escreveu de modo simples e humilde em certos trechos. Ironicamente, a tradução de Pope será elogiada, ilustrando o ponto de vista contrário. Alexander Fraser Tytler (1747-1814), que defende como sendo o dever do tradutor “adotar a própria alma do seu autor” (1993:38), “nunca diminuir o seu original”, “manter uma disputa perpétua com o gênio”, e até mesmo, quando necessário, “ser superior a seu original” (1993:35), vai elogiar na tradução de Pope exatamente o ter omitido uma referência com alusões eróticas em Homero: “Sua tradução (a de Pope) da *Iliada* omitiu completamente, com muita propriedade, o elogio à cintura da ama.” (1993:36). Pope, assim, é usado como exemplo de bom tradutor porque “eleva Homero num dos momentos em que este cai” (p.36). Assim, embora Pope afirme que o tradutor deve ter a coragem de enfrentar as expectativas de sua cultura traduzindo o autor “fielmente” (quando ele for “simples e humilde não deveremos

nos sentir tolhidos de imitá-lo”), Tytler o louva por ter feito exatamente o oposto: “quando Homero choca por ter ‘introduzido imagens baixas e referências pueris’, esses defeitos são ‘cobertos ou tirados’ por Pope” (p.36).

O desejo de recuperação dos significados de um determinado autor, desejo tanto mais forte quanto maior for o status canônico desse autor numa cultura, sem as conseqüências nocivas de uma mediação, determina normas de resgate que fatalmente acabam por lançar o tradutor numa teia de sentimentos contraditórios, como vimos tão claramente nas declarações de Dryden e Pope, importantes tradutores de outros períodos.

Reverendo a tradição nos estudos teóricos

As teorias tradicionais de tradução pressupõem um texto original ideal e partilham uma visão da tradução como uma atividade que transporta, reproduz ou representa o significado original fixo no texto e ali depositado por um autor consciente e soberano.

Como diz Edwin Gentzler, tradicionalmente, as teorias de tradução

dependem de alguma noção de equivalência: a mesma experiência estética[...], equivalência lingüística estrutural/dinâmica[...], função literária correspondente[...] ou correlação formal semelhante governada pela aceitação social na cultura alvo[...]. Apesar das abordagens diferenciadas, as teorias são unificadas por uma moldura conceitual que pressupõe uma presença original e uma re-apresentação dessa presença na cultura receptora. (1993:144)

Essa maneira de tratar os problemas teóricos da tradução tem sofrido a influência da reflexão pós-moderna sobre a noção de sujeito e a natureza da linguagem. A ênfase dada à noção tradicional de equivalência é questionada quando os tradicionais limites rígidos estabelecidos entre autor e tradutor, texto original e texto traduzido passam a ser

problematizados; da mesma forma, é colocado sob suspeita o projeto de avaliação de traduções que parte de conceitos pré-estabelecidos e que se baseia num modelo hipotético de texto, em função do qual o texto traduzido real acaba sendo julgado (Gentzler, 1993:148).

Gentzler, para quem a reflexão revisionista sobre a natureza da linguagem se deve aos desconstrutivistas, propõe a seguinte relação entre a reflexão desconstrutivista e a tradução:

Tradicionalmente, o objeto da teoria da tradução implica o conceito de um significado determinável que pode ser transferido para outro sistema de significação. A desconstrução questiona essa definição de tradução e usa a prática da tradução para demonstrar a instabilidade de sua própria moldura conceitual. A desconstrução resiste a um sistema de categorização que separa o texto 'fonte' do texto 'alvo', ou 'linguagem' de 'significado', nega a existência de formas subjacentes independentes da linguagem, e questiona as pressuposições teóricas que presumem seres originários, qualquer que seja a sua forma. Em tradução, o que é visível é a linguagem referindo-se não a coisas, mas à linguagem em si mesma. Portanto, a cadeia de significação não passa de recuo infinito: o texto traduzido torna-se uma tradução de uma tradução anterior e as palavras traduzidas, embora consideradas pelos desconstrutivistas como significantes "materiais", não representam senão palavras que não representam nada a não ser outras palavras representando palavras. (1993:147)

O alvo da desconstrução é a forma de pensamento tradicional da cultura e da filosofia ocidentais que reprime as diferenças ao reduzir as coisas à identidade de conceitos universais. Fundamentado na noção de essência e transcendentalidade, esse modo de pensar dicotomiza as relações entre os seres e as hierarquiza, valorizando uma das partes como central, racional, duradoura e reservando à outra a qualificação de marginal, irracional e contingente.

Como tem discutido em diversos trabalhos, Rosemary Arrojo sugere que uma revisão dos conceitos limitadores que cercam a noção de tradução tem necessariamente que passar por um reexame crítico dessas concepções arraigadas na visão de mundo ocidental, na medida em que constituem as bases sobre as quais construimos nossas teorias e norteamos o nosso viver. A autora tem mostrado como as relações tradicionalmente reservadas ao original e à tradução reproduzem aquele ponto de vista dicotomizante e hierarquizante, na medida em que os conserva em posições rigidamente opostas. O original, dessa forma, é entendido como superior, uma vez que saiu diretamente das mãos de seu criador, um autor soberano; a tradução, por sua vez, é uma derivação, um mal necessário. Não tem valor em si mesma, mas pelo fato de ser a única alternativa àqueles que não têm acesso à língua do original. Em “Tradução”, a autora discute a visão tradicional de tradução como sendo uma

consequência das concepções de significado, de ‘verdade’ e de realidade que têm embasado grande parte das teorias, das filosofias e das visões de mundo da civilização ocidental desde, pelo menos, Aristóteles e Platão. O que essas concepções têm em comum é a crença na possibilidade de algum nível de conhecimento em estado puro -- independente de qualquer perspectiva ou contexto -- que se pudesse instalar nas palavras, na fala ou na escrita, e que, por não se fundir às palavras, aos textos nem às suas circunstâncias, pudesse ser deles retirado e adequadamente resgatado. (1992c: 412)

O primeiro gesto dessa revisão radical seria o “desmascaramento da ilusão de autonomia do sujeito consciente, ‘senhor’ da racionalidade” (Arrojo, 1992a: 13). O objeto é o sujeito cartesiano, cuja existência é afirmada pelo ato de pensar -- o *cogito* -- sobre o mundo ou sobre si mesmo, ou seja, o sujeito que “existe” na medida em que pensa, que acredita na possibilidade de uma razão independente de uma subjetividade, e assume que

pode estabelecer com qualquer objeto uma relação independente das circunstâncias e dos interesses em que esse encontro ocorre.

Nietzsche, o desconstrutor dos valores absolutos da cultura ocidental, considerado um dos precursores do pensamento pós-moderno, aponta, no trecho seguinte, para o caráter ilusório e mistificador da dependência da noção de racionalidade para atingir conhecimentos e verdades independentes de uma contingência humana:

Pode-se muito bem [...] admirar o homem como um poderoso gênio construtivo, que consegue erigir sobre fundamentos móveis e como que sobre água corrente um domo conceitual infinitamente complicado: -- sem dúvida, para encontrar apoio sobre tais fundamentos, tem de ser uma construção como que de fios de aranha, tão tênue a ponto de carregada pelas ondas, tão firme a ponto de não ser despedaçada pelo sopro de cada vento. Como gênio construtivo o homem se eleva, nessa medida, muito acima da abelha: esta constrói com cera, que recolhe da natureza, ele com a matéria muito mais tênue dos conceitos, que antes tem de fabricar a partir de si mesmo. Ele é, aqui, muito admirável -- mas só que não por seu impulso à verdade, ao conhecimento puro das coisas. Quando alguém esconde uma coisa atrás de um arbusto, vai procurá-la ali mesmo e a encontra, não há muito que gabar nesse procurar e encontrar: e é assim que se passa com o procurar e encontrar da "verdade" no interior do distrito da razão. (1987:35-6)

A reflexão pós-moderna nega ao ser humano o recurso a uma guarita segura, um lugar de fora de onde pudesse *observar* e *compreender* o mundo e revela que é de uma perspectiva, inescapavelmente, humana que o homem lidará com o mundo real, nomeando, definindo, descrevendo, através de uma linguagem que não é mais vista como um conduto de significados estáveis, mas como o próprio instrumento com o qual se constroem as verdades e o conhecimento. Não haveria nada, de acordo com essa perspectiva, que fosse pré-lingüístico, nenhuma essência de valor universal e não contingente, "‘verdadeiro em si’, efetivo e universalmente válido, sem levar em conta o homem" (Nietzsche, 1987:36). O próprio conceito de "ser racional", com que se pretende legitimar a relação do homem com

o mundo e o estabelecimento de verdades, não tem outra validade que não a estritamente antropomórfica.

Em *Postmodernism and the search for enlightenment*, Karlis Racevskis analisa o potencial subversivo da crítica ao sujeito racional, “auto-suficiente, autônomo e inquestionável em sua essência” (1993:31), e aponta como sendo uma das realizações mais importantes da crítica pós-moderna mostrar que a busca de qualquer fonte de autoridade transcendental, seja ela Deus, ou a razão, como garantia de validação do conhecimento, não tem outro fundamento que não a necessidade de recorrer à legitimação de uma autoridade transcendental. O pensamento pós-moderno reconhece que “a idéia de uma fundação é ela própria sem fundação, ou melhor, é baseada simplesmente na necessidade estratégica de alegar uma fundação” (1993:9). De acordo com Racevskis, ao negarem-se a adotar o mesmo ou um novo *álibi*, igualmente “inacessível, indefinível e insuperável” (1993:9), os críticos pós-modernos reconhecem que sua própria relação com o mundo não pode ocorrer fora de um determinado momento histórico e social e negam-se a fingir que sua crítica possa estar desvinculada de suas circunstâncias políticas e culturais. Além disso, estão atentos para o fato de que sua interpretação de mundo só é possível através da língua de sua cultura, ou seja, a língua com que falam e escrevem não é só um instrumento, mas é também condicionadora de sua interpretação. Como diz Racevskis, o “sujeito do discurso é tanto *aquele* que fala, como *aquilo* que é falado, aquele que fala sendo determinado pelo que ele sabe: mesmo antes de sabê-lo” (1993:10). Assim, o prestígio que a razão goza em função de basear-se numa visão totalizante e universalizante da experiência humana é exposto como uma estratégia de poder político, revelando o interesse de uma civilização de legitimar sua própria visão de mundo, seus próprios valores e interesses contingentes como sendo a

expressão de valores universais, portanto, moralmente superiores. Como resultado dessa estratégia de universalização dos valores, racionalizam-se interesses particulares e justificam-se a opressão e a dominação. Enquanto, segundo o autor, o Iluminismo legou-nos a “crença de que a razão legitima o poder -- na verdade, de que a razão é poder -- somos capazes agora de apreciar em que extensão é o poder que dá à razão as suas prerrogativas, que o poder, em resumo, produz a razão -- ou razões -- de que necessita” (1993:3). A crítica feminista ilustra perfeitamente esse tipo de reflexão e contribui para enfraquecer o domínio da razão, como explica Racevskis, “pelo muito que fez para revelar a cumplicidade da razão com normas e interesses masculinos” (1993:2). Na medida em que são legitimadas as vozes das mulheres, dos autores das minorias étnicas e do Terceiro Mundo, a dominação do status canônico do pensamento do homem ocidental é necessariamente revisto e desacreditado como fonte de valores universais, ahistóricos e atemporais.

O autor, como sujeito consciente, autônomo, criador único da obra de arte não poderia escapar a essa revisão. Na arte, na música e na literatura, já há algum tempo, a “desintegração do *cogito*” (1993:31) pode ser vista acontecendo, como explica Michel Meyer:

É a fragmentação das harmonias clássicas, na música assim como na pintura, ambas mais ‘abstratas’ que nunca. É a ruptura formal na poesia, com Mallarmé, Eliot ou Pound. É a problematização da própria prosa, através do descentramento de uma narrativa sem começo ou fim, sem um sujeito totalizante, algo que o *nouveau roman* ilustrou efetivamente; mas é também o enigma tornando-se ele mesmo um objeto de ficção, como em Kafka. (citado em Racevskis, 1993:32)

Revendo a noção de uma autoria plena e autônoma

Segundo Roland Barthes, a figura do autor, como fonte soberana do significado, tornou-se vulnerável à medida que alguns escritores de vanguarda passaram a enfatizar a escrita e a suprimir, numa atitude deliberada, sua própria autoria (1977). Como defende, em “A morte do autor”, alguns escritores, Mallarmé, Proust, os surrealistas, desejaram e conseguiram substituir a poderosa figura do autor pela própria *escritura*. A concepção de que a literatura tem uma natureza essencialmente lingüística levou-os a proporem que o autor desaparecesse deliberadamente do texto, em benefício da noção de que é a linguagem que fala, não o autor. Barthes cita alguns dos autores envolvidos nesse projeto: Mallarmé, cuja poética “consiste em suprimir o autor em favor da escritura” (1977:143); Valéry, militando em favor da “condição essencialmente verbal da literatura que o leva a qualificar o recurso à interioridade do escritor como pura superstição” (1977:144); Proust, que, através de uma reversão radical, “fez de sua vida uma obra para a qual seu próprio livro foi o modelo” (1977:144); e a contribuição dos surrealistas, pela expressão do pensamento de modo espontâneo e automático, sem outra regra senão os impulsos do inconsciente, e por aceitar “a experiência e o princípio de várias pessoas escrevendo juntas” (1977:144). Esse contexto teria favorecido a valorização da figura do leitor, cuja autonomia para pôr em ação operações interpretativas seria não só essencial como bem-vinda.

Segundo Barthes, em vez de compreender a relação entre o autor e o livro em termos de uma noção positivista de causa e efeito, em que o autor seria, portanto, a *causa*, o escritor moderno não antecede o texto, porém “nasce simultaneamente” com ele (1977:145). Assim, para Barthes, o autor e a obra desvinculam-se num movimento espontâneo e inevitável, como se o corte do cordão umbilical resultasse não apenas numa

separação, mas, mais dramaticamente, na morte imediata do gerador: “o nascimento do leitor deve dar-se às custas da morte do autor” (1977:148). Com o foco na participação ativa do leitor na reconstrução da obra, a leitura recebe novo status e torna-se o principal objeto de interesse da crítica literária. Faz-se mister pensar novos modelos de leitura que não têm mais como objetivo central descobrir as intenções de um autor todo-poderoso: “Depois que o Autor é eliminado, a pretensão de decifrar um texto torna-se fútil” (1977:147). Esse momento fundamental, na opinião de Barthes, é profundamente liberador, pois, na recusa de assegurar ao texto um significado definitivo, instaura-se uma revolucionária atividade “anti-teológica”, que é, em última instância, “recusar Deus e sua hipóstase: razão, ciência, lei” (1977:147).

É possível argumentar, entretanto, que atribuir a uma estratégia lingüística resultante do desejo consciente dos escritores o auto-desaparecimento do texto é presumir que ... somente por um ato voluntário o autor pode sumir da obra, e que a vontade do autor determina a maneira pela qual o leitor receberá a obra. Barthes parece pressupor, então, que todos os autores são vistos no texto que escrevem, exceto os que se auto-anulam voluntariamente, recorrendo a estratégias lingüísticas, e que essas estratégias serão compreendidas da mesma maneira por qualquer leitor, não importa a época ou o lugar, ou as circunstâncias de leitura. Essa perspectiva parece preservar a autonomia do autor e a estabilidade do texto originário.

Afirmar o nascimento do leitor às custas da morte do autor é, com o mesmo gesto, descartar uma presença somente para colocar outra no lugar, ignorando premeditadamente que um pouco de uma já está contida na outra. Como explica Rosemary Arrojo, se a figura do autor nasceu

exatamente para regular e censurar a construção dos significados que poderiam circular numa determinada cultura e numa determinada época, também a figura do leitor e o espaço que poderá ocupar no processo de leitura, bem como a ética que regulamenta as práticas da autoria, da comunicação e da leitura, e tudo aquilo que numa determinada época e num determinado lugar é possível e aceitável de se fazer com os textos e com os discursos, dependem, portanto, das convenções que se estabelecem no tecido sócio-cultural em que vivemos. Assim, para a reflexão desconstrutivista, o significado de um texto não se encontra preservado no texto, nem na redoma supostamente protetora das intenções conscientes de seu autor, tampouco nasce dos caprichos individualistas de um leitor rebelde; o significado se encontra, sim, na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as circunstâncias e os limites do próprio leitor. (1992b:39)

Michel Foucault e a função de autor

Historicamente, a figura do autor, entendido como a pessoa que escreveu uma obra original, é recente e coincide com a valorização do indivíduo e da propriedade privada, numa sociedade industrial e burguesa. Como explica Michel Foucault, durante a Idade Média, o discurso dito literário, as cantigas, as peças teatrais, os poemas, circulavam em relativo anonimato, enquanto, em contrapartida, o discurso científico devia estar associado a um autor, porque essa associação representava um “índice de verdade” (1970:8). Foi somente a partir do século XVII que a função de autor começou a perder importância no discurso científico e a ganhar realce no discurso literário. A partir desse momento,

[...]pede-se que o autor preste conta da unidade do texto que se põe sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou, pelo menos, que testemunhe através dele, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule a sua vida pessoal e a suas experiências vividas, à história que os viu nascer. O autor é quem dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus laços de coerência, sua inserção no real. (1970: 8)

Para o filósofo, o princípio do autor limita o acaso do discurso pelo “jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do *eu*” (1970:9). Em “O que é um autor?”, ele explica:

O nascimento da noção de ‘autor’ representa o momento privilegiado de *individualização* na história das idéias, do conhecimento, da literatura, da filosofia e das ciências. Ainda hoje, quando reconstruímos a história de um conceito, gênero literário ou escola filosófica, essas categorias parecem escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas, em comparação com a unidade sólida e fundamental do autor e sua obra (1980:141).

Os exemplos mencionados no primeiro capítulo desta tese parecem ilustrar claramente o estabelecimento cultural implícito dessa “unidade sólida e fundamental” entre Shakespeare e sua obra. Vimos como, na maioria das vezes, a crítica da obra coincidiu com a crítica do autor e como a justificativa para os significados de uma peça foi fundamentada em sua vida pessoal, sua experiência de vida, sua psicologia.

A morte do autor e a *presença* de seu fantasma

Embora reconheça que a “morte do autor” seja um tema querido para a crítica e a filosofia contemporâneas, Foucault sugere que a questão seja olhada de um outro prisma, mais cético e atento para implicações de ordem ideológica e política.

Não basta, entretanto, repetir a afirmação vazia de que o autor desapareceu. Pela mesma razão, não basta ficar repetindo (depois de Nietzsche) que Deus e o homem morreram uma morte comum. Em vez disso, devemos localizar o espaço que o desaparecimento do autor deixou vazio, seguir a distribuição das lacunas e brechas e prestar atenção nas vagas deixadas a descoberto por esse desaparecimento. (1980:145)

Para o filósofo francês, é necessário reexaminar e avaliar as noções destinadas a substituir a posição do autor como origem estável do significado. Algumas noções associadas à idéia de autoria, ao contrário do que parecia ser seu objetivo primordial, “parecem preservar aquele privilégio e suprimir o significado real do seu desaparecimento” (1980:143). Duas delas são a noção da obra e a noção da escritura. O estruturalismo já havia desautorizado o procedimento de análise de um texto para reconstituir o “pensamento ou a experiência” do autor, propondo antes “analisar a obra através de sua estrutura, sua arquitetura, sua forma intrínseca e o jogo de suas relações internas” (1980:143). Entretanto, como deixar de lado o autor no momento de definir o que é uma obra? Na verdade, reflete Foucault, não adianta desejar esquecer o autor para estudar a obra por ela mesma, se não temos uma teoria da obra: se um indivíduo não é um autor, o que ele escreve pode ser considerado como uma obra? Se um indivíduo é considerado um autor, tudo que ele escreve -- rascunhos, anotações, rabiscos, um endereço -- pode ser considerado parte de sua obra? Onde começa e onde termina a obra de um autor, como unificá-la?

A outra noção colocada sob suspeita por Foucault é a da escritura, uma vez que “parece transpor as características empíricas de um autor para uma anonimidade transcendental”. Segundo Foucault, quando a escritura é colocada no lugar do autor como origem, estamos “retraduzindo, em termos transcendentais, tanto a afirmação teológica de seu [da escritura] caráter sagrado, como a afirmação crítica de seu caráter criativo”. Temos, assim, dois princípios em funcionamento: “o princípio religioso do significado oculto (que exige uma interpretação) e o princípio crítico das significações implícitas, das determinações silenciosas e dos conteúdos encobertos [...]” (1980:144-5).

Como sugere Marjorie Garber, quando discute a controvérsia da autoria das obras de Shakespeare, o autor *morre* como indivíduo somente para virar um poderoso fantasma:

“Shakespeare está presente como uma ausência -- o que equivale a dizer, como um fantasma”. De acordo com a autora,

Formulações do tipo ‘o que é um autor?’ e ‘a morte do autor’, que tanto têm estimulado a imaginação dos teóricos contemporâneos, extraem muito de seu poder e fascinação do ‘parentesco entre escritura e morte’ -- menos que parente, mais do que filho [sic]. Liberado das amarras de uma ‘intenção autoral’ reconhecível, o autor paradoxalmente ganha poder em vez de perdê-lo, assumindo um tipo diferente de autoridade que lhe rende seu próprio fantasma. Começa a ficar claro que falar de ‘ghost writing’ não é apenas um jogo de palavras. (Garber, 1987:11-2)

Nesse sentido, a contribuição de Michel Foucault para a discussão parece-me fundamental, porque não ignora o poder implícito que o *nome do autor* exerce sobre a recepção de sua obra. Pairando como um *deus ex machina*, o autor funciona como um limitador. Há restrições para o que pode ser feito com o texto, e um desses limites é estabelecido pela função “restritiva e constritora”, exercida pelo nome do autor (1970:11). De acordo com esse ponto de vista, a liberação total é ilusória. O nome do autor associado ao texto indica prontamente como deverá ser recebido, avaliado, divulgado numa determinada cultura: “o nome parece estar sempre presente, demarcando as margens do texto” (1980:147).

“What’s in a name?”

O *nome* do autor é um aspecto que Foucault examinará com cuidado: o que significa e como funciona? A resposta é que a palavra que usamos para nomear o indivíduo que escreveu a obra não tem apenas uma função designativa, mas também equivale a uma

descrição (1980:146). Daí surgem implicações importantes para a questão da “unidade entre autor e obra”. Se, quando empregamos o nome do autor estamos automaticamente empregando um termo que é equivalente a um conjunto determinado de descrições, é natural que essas características sejam associadas à obra e estabeleçam-se certas expectativas bem definidas com relação ao que iremos “encontrar” nela.

O nome Shakespeare tem estado solidamente ligado a um discurso que o define como um gênio cuja universalidade garante que, em todas as épocas, todos os homens sintam-se tocados de algum modo pelo que ele escreveu. Essa *palavra* é associada a poderosas qualificações, como o “Patriarca”, “o doce cisne do Avon”, a “glória da literatura inglesa”, o “maior nome da literatura ocidental,” e assim por diante. Tradicionalmente transmitido através de instituições comprometidas com os valores da cultura de elite, seu nome tem sido entendido como um passaporte para aqueles que têm pretensões de compartilhar a autoridade cultural dessa elite. Assim, quando menciono uma peça ou faço uma citação, estou pondo em ação um processo implícito que me levará a associar aquela obra ou citação ao “maior nome da literatura ocidental” e daí aduzir seu status, sua autoridade cultural.

Em contrapartida, existe um discurso minoritário que tem tentado localizar Shakespeare historicamente, em seu próprio contexto, identificando o teatro elisabetano e jacobeano com as tradições participativas, por vezes grosseiras e obscenas da cultura popular. Visto no interior desse referencial, Shakespeare é definido como o escritor de um teatro popular que não podia perder de vista a maior parcela de seus freqüentadores, a gente do povo. De acordo com esse viés, poderíamos dizer que a obscenidade, os palavrões, os trocadilhos deselegantes são perfeitamente justificáveis: são *autorizados* por um discurso

sobre Shakespeare, construído e legitimado por um determinado grupo de intelectuais que atuam no interior de instituições prestigiadas. Como nenhum discurso acontece num vácuo histórico, esse conjunto de “conhecimentos” sobre o autor é construído num momento em que as fronteiras entre a arte popular e a arte de elite perdem seus contornos mais rigorosos, ocorre um enfraquecimento do tabu contra certas palavras que já circulam por ambientes antes proibidos como a televisão, o cinema, as letras de música e em que a própria noção de cânone está sendo desestabilizada. A imagem de um autor para uma determinada cultura deixa de ser vista como auto-evidente e é reconhecida como um conhecimento construído contingencialmente, provisoriamente.

Para a tradução, essa reflexão é extremamente relevante porque sugere a importância que o *nome do autor* assume como um dos reguladores do significado, um dos parâmetros utilizados pelo leitor, crítico, editor, tradutor no momento da leitura, que será, inescapavelmente, feita no interior de um determinado sistema de referências sobre *Shakespeare*.

O desejo de identidade, o sonho das almas gêmeas, a crença na possibilidade de recuperação e a exigência de fidelidade são manifestações de uma obstinação, pautada por interesses determinados, em conseguir tornar válida uma interpretação do autor que pudesse escapar ao contingente, arbitrário, provisório, enfim, ao puramente humano, e que nos fizesse esquecer que falamos de Shakespeares diferentes quando repetimos com Ben Jonson: “*He was not of an age, but for all time!*”

Conclusão

I am used to having cosmic significances, which I never suspected, extracted from my work (such as it is) by enthusiastic persons at a distance; and to having my personal biography reconstructed from passages which I got out of books or which I invented out of nothing because they sounded well; and to having my biography invariably ignored in what I *did* write from personal experience; so that in consequence I am inclined to believe that people are mistaken about Shakespeare just in proportion to the relative superiority of Shakespeare to myself.

T. S. Elliot, citado em Aubrey Lewis - *The Psychology of Shakespeare*

E o problema resumia-se a isto, a descobrir se o autor ou o artista tivera a intenção de provocar sensações sexuais. Trata-se do velho e tantas vezes debatido problema das intenções, tão estúpido ao sabermos da força e da influência que existem nas nossas intenções inconscientes. Ignoro por que há-de culpar-se um homem pelas suas intenções inconscientes, quando afinal é mais feito de inconscientes do que conscientes intenções. Eu cá sou o que sou, e de forma nenhuma aquilo que julgo que sou.

D. H. Lawrence - *Pornografia e Obscenidade*

Conclusão

Quando, em 1970, seus editores pediram-lhe que escrevesse a introdução para uma edição especial de *Um Certo Capitão Rodrigo*, escrito em 1948, Érico Veríssimo sentiu-se, de acordo com suas próprias palavras, desconcertado. Encontrava-se em pleno processo de criação de outro romance e foi-lhe quase doloroso decidir-se a abrir mão daquele momento especial para entrar em sintonia com a atmosfera em que escrevera as aventuras do capitão, vinte anos antes. Por fim, sua fecunda imaginação dita-lhe um estratagema sedutor: entrevistar o homem que era quando escreveu a obra. Dessa forma, declara o escritor gaúcho, “usando dos privilégios que a Fantasia me concede, embarafusto pelos emaranhados e incertos caminhos da memória e faço uma viagem no tempo, na direção do passado...” (Veríssimo, 1970:VII). Recorrendo à fantasia, e persuadindo-nos a fazer o mesmo, põe-se a caminho pela Rua da Praia, num dia de inverno em Porto Alegre. Na Livraria do Globo, pede ao gerente: “Desejo falar com o Érico Veríssimo” (p.VII). A partir daí, o encontro imaginário entre os dois escritores instaura uma instigante, harmoniosa e consistente mistura de realidade e ficção. Falam do capitão Rodrigo, personagem extremamente querido a ambos, discorrem sobre o processo de criação e avaliam-se na tentativa de descobrir o que o tempo acarretou-lhes em termos de perdas e danos.

O Érico de 70 revela o objetivo de sua visita ao Érico de 48, que está, nesse momento, justamente escrevendo o romance em que conta as aventuras do capitão. O “Outro” surpreende-se:

-- Mas para isso era preciso você voltar até mim? Não se lembra, então?
 -- Espere, vou explicar. Você *está escrevendo* a estória do Cap. Rodrigo. Eu *já a escrevi*. [...] Você está mais perto da fonte. Você é a fonte. Eu hoje não sou mais dono do capitão.

- Quer dizer que ele mudou... por causa das coisas que lhe emprestaram (ou tiraram) com ou sem razão, os críticos e os leitores?
- Exatamente. Cada leitor deste livro verá o Cap. Rodrigo à sua maneira, de modo que haverá um dia vários Rodrigues mais ou menos parecidos uns com os outros mas nunca idênticos.
- E você acha que eu *agora* sei o que ele é? Mas se nem terminei ainda de contar a sua estória! (1970:XI-XII)

Ao contrário do que se poderia esperar, o Veríssimo mais velho revelará uma curiosidade bastante convencional durante a entrevista. Quer saber, por exemplo, se a figura do Capitão Rodrigo foi inventada ou se é o retrato de alguém que o escritor conheceu na vida real; se o capitão é mesmo, como tantos futuros leitores iriam especular, uma tentativa de simbolizar o “gaúcho”, e nem se peja de pedir que não mate o capitão na flor da idade, já que ainda não acabou de escrever o livro. A tudo isso, o Veríssimo mais moço dará respostas talvez pouco satisfatórias porque sugerem que o escritor não se sente totalmente convencido de que “controla” aquilo que está escrevendo: “mas você acha que *agora* sei o que ele é?”. Muito atento ao papel desempenhado pelo inconsciente no processo criativo, o escritor mais jovem nega-se a dar respostas conclusivas, assumindo um distanciamento entre ele, no papel de autor, e o romance que, de certa forma, parece-lhe tomar rumos não previstos. Afirma em uma de suas respostas, por exemplo, que “o ato de criação é principalmente inconsciente”. O escritor parece perceber a interferência do inconsciente como um elemento imprevisível responsável pelo distanciamento que já começa a acontecer no próprio momento em que o autor escreve. No diálogo seguinte, os dois escritores, agora transformados em personagens, refletem sobre o ato criativo:

- [...] Quando, por assim dizer, eu estava procurando o *barro* para modelar essa personagem, o meu inconsciente, como um computador eletrônico, começou a me mandar mensagens, algumas nítidas, outras vagas...
- Nosso consciente às vezes é meio obtuso, custa-lhe compreender essas insinuações, esses recados, principalmente quando eles não são muito claros.

-- Sim, e quando os entende nem sempre os aceita. Pelo menos aparentemente. Mas as melhores mensagens são as que ele absorve sem perceber, as ordens que executa, convencido de que está agindo absolutamente livre de qualquer influência. (1970:XII)

O Veríssimo de 48 não assume ares de proprietário com relação ao personagem principal. Suas palavras sugerem que compreende o capitão como alguém de carne e osso que, como tal, lhe escapa, que não consegue controlar: “eu não governo o capitão, já lhe disse. Ele não é nenhum títere” (p.XIX). Evitando referir-se ao personagem como “sua criatura”, explica que Rodrigo afirmou desde logo sua independência:

Desde a hora em que senti o capitão vivo em meus pensamentos com um corpo, um nome, uma voz, paixões, inclinações, apetites, cacoetes, etc... etc... percebi que o homem queria livrar-se de mim, tomar o freio nos dentes, como um cavalo fogoso, e disparar... E disparou mesmo. (p.XIII)

Como explica o escritor mais jovem, o inconsciente teria enviado “informações, dados, imagens, frases, gestos” referentes à figura do capitão, e o consciente “aceitou algumas sugestões, rejeitou muitas, modificou ainda outras. E rejeitando ou modificando, ainda obedeceu, sem saber, ao inconsciente” (p.XIII). O entrevistador não discorda e acrescenta: “podemos assim concluir que o Cap. Rodrigo é, no fundo, um produto das maquinações de nosso inconsciente, esse Poder-por-trás-do-Trono, essa Eminência Parda...” (p. XIII).

A proliferação de “capitães” também não parece incomodar nenhum dos Veríssimos, que não só admitem, como apreciam o “mistério da participação do leitor” (p.XV). O entrevistador dirá, por exemplo: “é apenas natural que, quando este livro for publicado, o capitão, liberto de seu autor, se transforme numa espécie de *cabide* em que cada leitor possa

dependurar os seus desejos e fantasias” (p.XV-I). Assumindo uma atitude muito diferente daquela adotada por tantos escritores, que se apegam aos seus direitos de *pai* e querem controlar o que se diz sobre a sua obra ou os seus personagens, Veríssimo dá um passo além: “o interessante é que cada leitor verá Rodrigo Cambará à sua maneira. Não será exagero afirmar que este livro que ainda não terminei, de certo modo já está um pouco dentro das pessoas que o vão ler...” (p.XV) O escritor percebe seu texto não como alguma coisa estanque e acabada, mas como algo que só *acontece* realmente na medida em que há a participação do outro, como uma contingência da leitura. Se o livro, que nem foi terminado ainda, já está “dentro” de seus futuros leitores, é porque cada leitor projeta no que lê aquilo que o constitui como pessoa. Suas crenças, convicções, visão de mundo, psicologia, experiências vividas serão a matéria-prima com a qual construirá o significado. Preso, inevitavelmente, à sua própria perspectiva, o leitor parece condenado a *escrever* o livro que lê. Entretanto, o estratagema de Veríssimo sugere que essa situação não se limita ao leitor. Para falar de algo que toda uma tradição cultural consideraria lícito considerar como sendo seu, algo de que supostamente é o dono, o proprietário absoluto e o criador onisciente, Veríssimo admitiu, em primeiro lugar, que se fez uma área nebulosa entre suas próprias intenções e motivações passadas e a obra “terminada”. Consciente desse *estranhamento*, recorre à estratégia de uma visita imaginária ao *autor que era*. Com esse gesto, o escritor gaúcho está reconhecendo que a relação entre a obra e o autor também não é tão direta e imediata como tradicionalmente pressupõe-se que seja.

Certamente, quando escreve sobre as idéias e pensamentos do Outro, Veríssimo não está recuperando exatamente suas próprias idéias e pensamentos originais, mas está dando sua visão do que teriam sido há vinte anos. É por isso que, durante a visita, o escritor mais

velho não pode olhar para o ambiente, ou para o Outro, com olhos incontaminados. Não é por acaso que o Veríssimo de 70 tem de se controlar para não dar conselhos ao escritor mais jovem, advertir sobre a necessidade de fazer mais ginástica, ou consultar um cardiologista (p.X). O próprio ambiente físico, uma vez tão familiar, provoca-lhe desconforto. Quando observa o pequeno gabinete onde o Outro escreve, não entende como é possível trabalhar naquele ambiente mal ventilado, impregnado do cheiro de frituras que penetram através de uma única janela que dá para os fundos de um restaurante (p.X-XI). Assim, inexoravelmente, o futuro está presente nessa visita ao passado e o visitante não pode deixar de estranhar, questionar, inquietar-se e, inclusive, interpretar e tirar conclusões fundamentadas nos fatos novos que agora fazem parte de sua experiência de vida. Uma vez que o Capitão Rodrigo Cambará foi criado por um *outro* Érico Veríssimo, em outras circunstâncias e condicionado a uma outra realidade, esse *autor que era* só pode ser alcançado com a ajuda da ficção. O artifício de transformar-se em personagem para falar sobre o que escreveu em outras circunstâncias sugere que nem Veríssimo, o autor da obra, sente ter acesso livre e imediato aos significados originais e, mais, que o tão desejado acesso só se efetiva ficcionalmente. Lembrando as palavras de Barthes, a vida de um autor, quando deixa de ser encarado como um criador onisciente, “não é mais a origem de suas ficções, mas uma ficção que contribui para a sua obra” (1977:161).

Essa reflexão, aplicada à tradução, admite avaliar de outra perspectiva a tradicional expectativa de que o tradutor efetue uma recuperação intacta e plena das idéias, intenções e significados de um autor. Se, como o artifício de Veríssimo sugere, o próprio autor está fadado a “visitar” o *autor que era* em busca de respostas, e essas respostas são fruto de uma interpretação e não de uma descoberta, a prescrição de recuperar “o que o autor quis dizer”

só pode ser uma exigência perversa. No contexto em que a figura autoral é confrontada à do tradutor em termos idealizados, ou seja, o autor como a origem absoluta do texto, enquanto o tradutor representa um mero recuperador ou transportador dos significados depositados pelo autor (Arrojo, 1986:passim), originam-se e ganham sentido procedimentos que relegam ao tradutor uma posição secundária e inferior. Nunca é demais lembrar, entre outros exemplos, que o trabalho do tradutor é freqüentemente posto sob suspeita por críticos e até por leigos; o tradutor não tem direitos legais sobre as reedições de suas traduções; o tradutor é considerado um bom profissional quando seu trabalho não despertar no leitor a lembrança de que está lendo um texto traduzido (Venuti, 1986:179). Evidentemente, esse quadro agrava-se quando os tradutores adotam uma postura de cumplicidade para com a mentalidade cultural que os desprestigia, o que não é raro acontecer. Na verdade, não são poucos os profissionais que tendem a assumir uma atitude de subserviência com relação à figura do autor, fazendo da “invisibilidade” um ato de fé e negando-se a reconhecer seu próprio papel interpretativo. É comum ouvirmos tradutores atribuindo todo o mérito de seu trabalho ao autor, mascarando o fato de que o processo tradutório envolveu interpretação, seleção e criatividade, ou seja, que exigiu sua participação ativa e produtiva. Mesmo profissionais reconhecidos e de prestígio costumam referir-se a suas decisões interpretativas como sendo recuperações imediatas de supostas intenções do autor, seu estilo ou quaisquer outras associações que considerem pertinentes. Essa postura de falsa modéstia, para dizer o mínimo, acaba reforçando o preconceito que cerca a profissão.

Para todos os envolvidos, a figura autoral é, numa cultura que privilegia a origem pura e o significado teológico, um dos parâmetros mais importantes na determinação do significado na tradução. Como foi visto neste trabalho, a poderosa figura de Shakespeare

funciona como um parâmetro para críticos, editores e tradutores. O objetivo de estabelecer um perfil concreto e coerente do grande autor para daí compreender melhor a sua obra tem sido uma das molas mestras de uma descomunal bibliografia. Entretanto, conforme sabemos, não houve, através dos tempos, uma imagem de Shakespeare que se conservasse estável, que não acusasse a contingência de uma maneira de ver, de uma perspectiva cujos valores não estivessem vinculados a uma ideologia, a um padrão estético, ao interesse específico de um país ou uma instituição, a um momento histórico. Assim, se, como vimos, as traduções analisadas nesse trabalho apresentam “Shakespeares alternativos” (Drakakis, 1990:24) e indecíveis, foi porque as escolhas dos tradutores fundamentaram-se em algumas das histórias vigentes sobre o autor, construídas e aclamadas por uma determinada comunidade cultural. Todo o ato tradutório está firmemente fundamentado na participação ativa do tradutor como um intérprete inscrito no tempo e no espaço. A decisão sobre o que é ou possa ser um texto shakespeariano no Brasil, como vimos, não é uma questão que tenha se resolvido da mesma forma ao longo dos tempos. Ao contrário, exigiu dos tradutores uma sintonia com as respostas *possíveis* em sua própria época e comunidade. É importante enfatizar que todas as traduções analisadas receberam o aval de uma comunidade cultural, sendo aceitas como representações possíveis de Shakespeare no Brasil em um momento específico. Se isso aconteceu é porque as respostas dos tradutores pareceram adequadas. A adequação, ou a fidelidade a Shakespeare, conforme entendida num determinado momento, não pode deixar de ser uma adequação às crenças e convenções culturais e ideológicas que tornaram possíveis e legítimos os discursos definidores, diferentes, e até antagônicos, do nome Shakespeare. A propósito, dizem Delabastita e D’Hulst:

Cada geração subsequente de editores, tradutores, críticos etc, reescreve ou reinventa seu próprio Shakespeare, fazendo seleções dos fatos e textos

potencialmente relevantes, preenchendo o que consideram estar faltando e combinando tudo numa estória (imagem, interpretação, avaliação) intelectual e moralmente satisfatória. (1993:10)

Uma reavaliação do papel do tradutor, à luz de uma perspectiva menos desvantajosa profissionalmente, deverá passar pela desmistificação da crença de que há uma “essência” do autor no texto ou na história, que possa ser recuperada através de uma abordagem direta, neutra, objetiva. É significativo que a redefinição da tradução e do papel do tradutor e, conseqüentemente, os critérios que norteiam a produção e a avaliação de traduções, tenham se tornado questões básicas para muitos profissionais e teóricos contemporâneos. Seus trabalhos mostram que as discussões sobre a tradução ganham uma dimensão mais ampla quando são efetivadas à luz de uma perspectiva de crítica à noção de significado estável e de um sujeito senhor da sua consciência e racionalidade. Como alerta Arrojo, a reflexão de cunho pós-estruturalista possibilita repensar as relações geralmente estabelecidas entre “originais e traduções, entre autores e tradutores e entre tradutores e seus leitores” (1997). De acordo com a autora, essas relações não podem mais ser “adequadamente descritas em termos das noções tradicionais de recuperação do significado, fidelidade ou equivalência” (1997). Para que uma revisão se efetive, entretanto, é fundamental que os próprios tradutores percam o medo de reconhecer seu papel ativo e produtivo e passem a assumir estratégias de auto-afirmação. Alguns trabalhos, como os de inspiração feminista, por exemplo, desafiam o “critério de fluência” (Venuti, 1986:179) pelo qual as traduções têm sido tradicionalmente julgadas em nossa cultura, ao defenderem estratégias de manipulação explícita dos textos ditos originais, com o intuito de expor a interferência das tradutoras.⁹ Segundo essa proposta, a negação da tradicional história da tradução como uma

⁹ A propósito da possibilidade de visibilidade intencional na tradução, V. Arrojo, 1995a pp. 67-75 e 1995b pp. 147-163.

atividade de segunda categoria implicaria a substituição radical do tradutor de perfil modesto e respeitoso pela profissional ousada, capaz de “exibir os sinais de sua manipulação do texto”, nas palavras de Barbara Godard (in Bassnett, 1992:68). Já Venuti, ao discutir a situação social dos profissionais da tradução, defende que caberia aos tradutores criarem um novo contexto político para a discussão e defesa de seus interesses, impondo

uma revisão dos códigos -- culturais, econômicos e legais -- que os marginalizam e exploram. Sua ação pode provocar uma revisão do conceito individualista de autoria que banuiu a tradução para as margens da cultura anglo-americana, não somente desenvolvendo práticas de tradução inovadoras, nas quais seu trabalho se tornasse visível para os leitores, mas também apresentando fundamentos lógicos sofisticados para essas práticas em prefácios, ensaios, palestras e entrevistas. (1995:311)

Na opinião de Arrojo, assumir um papel autoral exige um gesto mais realista, que incluiria abandonar de uma vez por todas a ilusão de que o texto em si ou o autor do original tenham características intrínsecas permanentes, independentes do contexto histórico e cultural em que estão inscritos. Estabelecendo uma relação com a concepção foucaultiana de autoria, a autora defende que o tradutor

conscientemente visível deveria começar a construir um nome, um nome ‘próprio’ para ele ou ela, que conscientizasse seus leitores da ‘função de tradutor’, como outro fator chave para a repressão necessária da proliferação do significado que ocorre em qualquer ato de interpretação. Além do mais, a validação da voz do tradutor como uma interferência legítima no texto traduzido só começará realmente a fazer diferença quando a visibilidade for marcada pela assinatura de seu próprio nome autoral. (1997)

Isso implica sugerir que aqueles que se propuserem a avaliar o resultado do trabalho de um tradutor terão de reconhecer a importância restrita da própria visão idealizada do que seja o texto fonte ou do que tenham sido as intenções do autor.

Em síntese, no contexto em que a interferência do tradutor é reconhecida como um elemento inevitável do processo tradutório, a avaliação de uma tradução terá de passar pelo reconhecimento da relativa autonomia desse texto em relação ao texto fonte, no sentido de que é produto de uma reescritura e não de um resgate. Nesse contexto, não há sentido em persistir discutindo em que medida os tradutores foram bem sucedidos na reprodução das supostas qualidades “intrínsecas” do texto ou das verdadeiras intenções do autor do original. Outros aspectos, que tradicionalmente nem viriam à cena, terão de ser levados em conta, como, por exemplo, a concepção de tradução que norteou o trabalho do tradutor, assim como a sua concepção do que o texto fonte significa, seu inevitável comprometimento com os valores da comunidade que legitimou o seu trabalho, seu vínculo a um contexto histórico, cultural e ideológico, os objetivos específicos daquela tradução.

A reflexão desenvolvida neste trabalho teve como objetivo discutir o papel do tradutor de uma perspectiva que possibilitasse descortinar e evitar os objetivos utópicos, a desconfiança e o preconceito nas reflexões tradicionais sobre o assunto. No momento em que o pensamento contemporâneo permite que a noção de autoria seja revista e o *autor-deus* seja posto sob suspeita e descartado como uma ilusão, é possível finalmente admitir, sem sofrimento, que há outra voz no texto. Uma vez que se reconheça a inutilidade do desejo de completude e onipotência, uma vez que se admita que toda abordagem ao texto, tanto o original como o traduzido, servirá de trampolim para a produção de novas leituras,

inevitavelmente motivadas e interessadas, a voz do tradutor não tem mais de ser percebida como dissonância, mas como a expressão de uma “interferência legítima”.

Summary

Having as a start point two distinct approaches related to sexual language in *Hamlet*, by William Shakespeare, in Brazilian translations, this thesis aims at showing that the differences in handling such issue depend on the translators adopting different concepts about the author.

According to Foucault's concept, the name of the author regulates the meaning attributed to his work. This is the concept I adopt to argue that, although Shakespeare's name was taken as a parameter for the translators, the confrontation of translations suggests two indecidable perspectives on the English Bard. In this analysis, I will show that there is a predominant discourse on Shakespeare, where his name is linked with the values of a social and cultural elite and is related to the condition of a universal author, who speaks of eternal truths for all men. This discourse restrains his name from being associated with transitory, circumstantial, marginal, popular values. In this sense is convenient to point out that the obscene words, swearwords, coarse puns, mischievous references are low-prestige linguistic forms stigmatized by dominant standards of cultural excellence. *Hamlet's* translations by Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes and Péricles da Silva Ramos are in tune with that discourse, as they bring forth the sexuality-related theme and language in the work or *ennoble* it through euphemism, metaphor and complex terms. The translation by Geraldo de Carvalho Silos differs from the other ones due to the explicit sexual language and the use of obscene, coarse, vulgar words. His translation is in tune with a discourse that intends to bring Shakespeare back to his historical context, by showing him as a playwright of a popular theater, the audience of which comprised mostly working-class people rather than the aristocracy. Silos also based his work on Shakespeare as a man usually interested in the influence of sex on the attitude and behavior of men and as a playwright with enough skill to exploit the playful and funny aspects involved in the use of jests and coarse puns, as well as all the dramatic weight of a language obscenely aggressive. Here is the reason for his sexual language not only explicit, but "hardly pornographic" used as a dramatic mean.

The traditional demand for fidelity to the author in the translation will be discussed from a post-modern perspective, according to which the author's meaning of words, his conditions of work writing, his desires and motivations and dramatic objectives can not be recovered. They can only be interpreted from a specific historical, cultural and ideological perspective.

Key words: Author-function. Fidelity. Translation theory. Postmodernism.

OBRAS CITADAS

- ALEXANDER, Nigel. (1971) "The power of beauty: Hamlet and Ophelia". In: *Poison, Play and Duel: a study in Hamlet*. Londres: Routledge & Kegan Paul, pp. 119-152.
- ARROJO, Rosemary. (1986) *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática.
- _____. (1992a) "A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano". In: ARROJO, R. (org.) *O Signo Desconstruído*. Campinas, São Paulo: Pontes, pp.13-8.
- _____. (1992b) "A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado". In: ARROJO, R. (org.) *O Signo Desconstruído*. Campinas, São Paulo: Pontes, pp. 35-9.
- _____. (1992c) "Tradução". In: JOBIM, J.L. (org.) *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, pp.411-442.
- _____. (1993a) "Apresentação". In: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 9-13.
- _____. (1993b) "A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor". In: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, pp.71-89.
- _____. (1993c) "Sobre interpretação e ascetismo: reflexões em torno e a partir da transferência". In: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 91-114.
- _____. (1995a) "Feministic, 'Orgasmic' Theories of Translation and Their Contradictions". In: *TRADTERM 2*. São Paulo: CITRAT - FFLCH-USP, pp. 67-75.
- _____. (1995b) "Fidelity and the Gendered Translation" In: *TTR - Traduction Terminologie Rédaction*, v.7, n. 2, pp.147-163, 2º semestre.
- _____. (1997) "The 'Death' of the Author and the Limits of the Translator's Visibility" In: SNELL-HORNBY, M. (ed.) *Translation/Interpreting as Intercultural Communication - Selected Papers*. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company. (no prelo)
- ASHLEY, Leonard R. N. (1968) *Authorship and Evidence: A Study of Attribution and the Renaissance Drama Illustrated by the Case of George Peele (1556-1596)*. Genebra: Librairie Droz.
- ATHAYDE, Austregésilo de. (1964) "O mito divino de Shakespeare", *O Cruzeiro*, p.9, 16 maio.
- BARATA, Jefferson. (1964) "O duplo-sentido em Shakespeare", *Correio da Manhã*, 22 ago., 2. cad., Literatura, p.2.

BARTHES, Roland. (1977) "The Death of the Author". In: *Image, Music and Text*. Trad. Stephen Heath, Nova York: Hill and Wang, pp.142-48.

_____. (1979) "From work to text". In: HARARI, J. (ed.) *Textual Strategies: perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell, University Press, pp. 73-81.

BASSNETT, Susan. (1980) *Translation Studies*. Londres: Methuen.

_____. (1992) "Writing in No Man's Land: Questions of Gender and Translation". In: COULTHARD, M. (ed.) *Ilha do Desterro*, Universidade Federal de Santa Catarina, n.28, pp. 63-73, 2º semestre.

BÍBLIA Sagrada. (1964) Trad. da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares, 19. ed., São Paulo: Edições Paulinas.

CASTELO BRANCO, Lúcia. (1987) *O que é erotismo?* 2. ed., São Paulo: Ed. Brasiliense. (Coleção Primeiros Passos)

CHAMBERLAIN, Lori. (1988) "Gender and the Metaphorics of Translation". In: *Signs - Journal of Women in Culture and Society*, n.13, pp. 454-72, Spring.

COUTINHO, Afrânio. (1968) *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

DELABASTITA, Dirk e D'HULST, Lieven (eds.). (1993) *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.

DERRIDA, Jacques. (1971) "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In: *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva, São Paulo: Ed. Perspectiva, pp.229-252.

DRAKAKIS, John. (1990) "Introduction". In: DRAKAKIS, J. (ed.) *Alternative Shakespeares*. Londres: Routledge.

ELLIS, Havelock. (1937) *Studies in the Psychology of Sex*. Nova York: Random House, v.2

ESTEVES, Lenita M. Rimolli. (1992) *As Bruxas de Macbeth no "Original" e em Quatro Traduções Brasileiras: a Inquisição das Diferenças*. Tese de mestrado. Campinas, IEL, Unicamp.

EVANS, Malcolm. (1989) "Truth's Truth". In: *Signifying Nothing: Truth's True Contents in Shakespeare's Text*. 2. ed., Londres: Harvester Wheatsheaf, pp.145-190.

- FISH, Stanley. (1980) *Is There a Text in this Class? - The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel. (1970) "A ordem do discurso" (aula inaugural pronunciada no Collège de France no dia 2 de dezembro de 1970) Trad. Sírio Possenti, Campinas, Unicamp, abril/jun, 1993. Mimeografado.
- _____. (1980) "What is an Author?" In: HARARI, J. (ed.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Londres: Methuen, pp. 141-60.
- FRIED, Erich. (1989) "Does Shakespeare Translate?" In: ELSOM, J. (ed.) *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* Londres: Routledge, pp.35-63.
- FRYE, Northrop. (1992) *Sobre Shakespeare*. Trad. e notas Simone Lopes de Mello, São Paulo: EDUSP (Criação & Crítica 9).
- GARBER, Marjorie. (1987) *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Casuality*. Londres: Methuen.
- GENTZLER, Edwin. (1993) *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge.
- GOMES, Eugênio. (s.d.) *Shakespeare no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura. [1961]
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. (1956) *Tabus lingüísticos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões.
- HADDAD, Jamil Almansur. (s.d.) "Bernardo Guimarães e sua obra" (Estudo crítico). In: GUIMARÃES, B. *O ermitão de Muquem*. São Paulo: Martins Editora.
- HAWKES, Terence. (1986) *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process*. Londres: Methuen.
- HELIODORA, Bárbara. (1981) "Shakespeare". *O Estado de São Paulo*, 8 mar.
- _____. (1995) "Introdução à primeira edição de Hamlet". In: *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 7-17.
- HOLDERNESS, Graham. (1989a) "Preface: All this". In: HOLDERNESS, G. *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, pp. XI-XVI.
- _____. (1989b) "Bardolatry: or, The Cultural Materialist's Guide to Stratford-upon-Avon". In: HOLDERNESS, G. *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, pp. 2-15.
- _____. (1989c) "Sam Wanamaker Interview". In: HOLDERNESS, G. *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, pp. 16-23.

HUGO, Victor (1944) *William Shakespeare: Vida e Obra*. Trad. Álvaro Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. Pan-Americana.

IVO, Lêdo. (1982) "Uma Temporada no Inferno e Iluminações". In: PORTINHO, M. W. (org.) *A Tradução da Grande Obra Literária: Depoimentos*. São Paulo: Álamô, pp. 66-79.

JONES, Ernest. (1949) *Hamlet and Oedipus*. Londres: Victor Gollancz Ltd.

_____. (1977) "Hamlet Psychoanalysed". In: LERNER, L. (ed.) *Shakespeare's Tragedies: an Anthology of Modern Criticism*. Harmondsworth: Penguin, pp.47-64.

LEFEVERE, André. (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres e Nova York: Routledge.

LEWIS, Aubrey. (1965) "The Psychology of Shakespeare". In: PRITCHETT et al. *Shakespeare: the Comprehensive Soul*. Londres: British Broadcasting Corporation, pp. 57-63.

LUIZ, Macksen. (1980) "Shakespeare já fala português com sotaque brasileiro". *Jornal do Brasil*, 1mar., Caderno B, p.9.

MARDER, Louis. (1964) "Un-Willingly to School". In: *His Exits and his Entrances: the Story of Shakespeare's Reputation*. Londres: John Murray, pp.272-93.

MARGOLIES, David. (1989) "Teaching the Handsaw to Fly: Shakespeare as a Hegemonic Instrument". In: HOLDERNESS, G. (ed.) *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, pp. 42-53.

MICHALSKI, Yan. (1975) "Doutora em Shakespeare". *Jornal do Brasil*, 30 ago. Caderno B.

MILTON, John. (1993) *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética.

MORAES, Eliane R. e LAPEIZ, Sandra M. (1985) *O que é pornografia?* São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense (Coleção Primeiros Passos).

MOUTINHO, Nogueira. (1985) "O governo é que era podre". *Folha de São Paulo*, 17 mar.

NIETZSCHE, Friedrich. (1987) "Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral". In: *Obras Incompletas*. 4. ed., trad. e notas Rubens R. Torres Filho, São Paulo: Nova Cultural, pp. 29-38 (Coleção Os Pensadores).

PACHECO, Tania. (1976) "William Shakespeare". *O Globo*, 23 abr., p.33.

PRETI, Dino. (1984) *A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica; baseado no Dicionário Moderno de Bock*. São Paulo: T.A. Queiróz.

EDIÇÕES DE HAMLET

HARRISON, G.B. (ed.). (1965) *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Harmondsworth: Penguin.

HUBLER, Edward (ed.). (1963) *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Nova York: Signet Classics.

LOTT, Bernard (ed.). (1979) *Hamlet*. Londres: Longman.

WILSON, John Dover (ed.). (1983) "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark". In: *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Octopus Books.

TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE HAMLET (utilizadas nesse trabalho)

CUNHA, Tristão da. (trad.) (1933) *A tragedia de Hamleto, Principe da Dinamarca*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor.

NETO, Oliveira Ribeiro (trad.) (1951) *Hamlet*. São Paulo: Martins Editora. (Coleção Excelsior) [1948]

NUNES, Carlos Alberto (trad.) (1969) *Hamleto*. São Paulo: Edições Melhoramentos.

RAMOS, Péricles da Silva (trad. introd. e notas) (1982) *Hamlet*. 4. ed., São Paulo: Círculo do Livro.

SILOS, Geraldo de Carvalho (trad. introd. e notas) (1984) *Hamlet*. Rio de Janeiro: Editora JB.

OBRAS DE REFERÊNCIA

Português-Português

CALDAS AULETE, F.J. (1970) *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 2. ed., rev. e atualizada por Hamílcar Garcia, Ed. Delta.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1988) *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Inglês-Inglês

ONIONS, C.T. (1975) *A Shakespeare Glossary*. 2. ed., Oxford: Clarendon Press.

Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary (1992) Londres: Oxford University Press.

PARTRIDGE, Eric. (1961) *Shakespeare's Bawdy: a Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

_____, Eric (ed.). (1962) *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue by Captain Francis Grose*. Londres: Routledge & Kegan Paul Limited.

The American Heritage Dictionary (1991) Boston: Houghton Mifflin Company.

The Oxford English Dictionary (OED) (1989) 2. ed., Oxford: Clarendon Press.

Webster's Third New International Dictionary (1976) Springfield: Merriam Company.

Inglês-Português

GOMES, Lugani Luiz. (1996) *Inglês proibido: dicionário do sexual vulgar*. 2. ed., São Paulo: Pioneira.

HOUAISS, Antônio (ed.). (1982) *Webster's English-Portuguese Dictionary: Illustrated*. Rio de Janeiro: Record, 2 v.

VALLANDRO, Leonel. (1995) *Dicionário inglês-português, português-inglês*. 18. ed., São Paulo: Globo.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Neuzo Lopes Ribeiro
Vellot

e aprovada pela Comissão Julgadora em
23/04/97.

Prof. Dra. Rosemary Arrojo

Prof.^a Dr.^a Rosemary Arrojo - Orientadora

Prof.^a Dr.^a Leila Cristina de Mello Darin

Prof. Dr. John Milton