



Traduzindo *Hamlet* e *King Lear* ao Português¹

Lawrence Flores Pereiraⁱ (UFSM)

Resumo:

O presente artigo desenvolve-se em diversos assuntos acerca das técnicas de tradução do drama de Shakespeare. Antes de tudo, sua preocupação inicial é mostrar que as condições de tradução para o teatro exigem habilidades diversificadas para o tradutor que tentar utilizar a metrificação na sua tradução, a única forma de refazer o contraste entre prosa e verso comum na obra dramática de Shakespeare. Os exemplos desenvolvidos incluem: uma argumentação sobre a necessidade de se adotar um verso mais longo para a tradução do pentâmetro iâmbico, os problemas intrínsecos à utilização do decassílabo, a concentração sonora e rítmica essencial à tradução poética e a coloratura vocabular.

Palavras Chave: Tradução, Shakespeare, versificação, caráter, registro, estilo.

Abstract:

This paper evolves into several issues about the technics that can be used in the translation of Shakespeare's drama into Portuguese. The first problem discussed makes a point that the heroic is not the ideal line to translate Shakespeare's iambic pentameter. Not only a formal problem, the line (*heroic* or *alexandrine*) used by translators affects entirely the semantics and the sonic quality of the text. We finally discuss two problems that are interrelated in Shakespeare: how to translate language colorfulness and specificity as related to situation, character, register and style without losing its flow and flair.

Keywords: Translation, Shakespeare, verse translation, character, register, style.

Alguns anos atrás, um amigo perguntou-me por que queria traduzir Shakespeare para o Português, presumindo que já havia inúmeras traduções de suas peças ao Português. Dei-lhe uma resposta provocativa, dizendo que queria criar uma versão em Português que fosse

¹ Tradução do Inglês por Lenine Ribas.

superior à original. Havia certo gozo na fantasia de que eu poderia fazer uma versão em português ainda melhor que a original. Os tradutores sabem que há uma paixão aquisitiva – ou canibalística – envolvendo a tradução – e acho que estive propenso a ela por um longo tempo.

Era obviamente uma ironia. O que eu realmente queria era uma peça em língua Portuguesa, em que cada personagem tivesse a sua própria voz. Ofélia soaria como Ofélia, o Bobo de Lear deveria ter a mesma sagacidade em Português que possui no original. Eu queria as mesmas piadas e trocadilhos funcionando no instante de enunciação e com a mesma presteza e beleza, num tipo de Português jamais escrito anteriormente. Eu tinha um real desejo de criar uma linguagem tão poderosa em sua perfídia como a de Goneril ou Regan, tão carnavalesca e enlouquecedora como aquela usada por Poor Tom e tão agonizante como a linguagem que Hamlet usa tantas vezes, em distintos tons. Também queria que a tradução fosse, quando necessário, simultaneamente poética e prosaica, para que transmitisse todo aquele alívio brilhante da voz de cada personagem. A poesia deve imergir no personagem, embora ele deva falar em poesia. A plateia, ao ouvir apenas um ou dois versos de Polônio, deveria ter uma profunda intuição na essência do personagem, sem que tivesse que se demorar muito em considerações.

O ritmo, a cadência, o tempo e o uso da palavra correta são aspectos que deveriam fazer parte desse trabalho. Neste caso, tinha alguns pressupostos e intuições sobre como traduzir Shakespeare: 1) em primeiro lugar era fundamental preservar o contraste entre prosa e poesia, bem como reproduzir os estilos nuançados e os registros que dão cor a cada um dos personagens; 2) em segundo lugar, convinha encontrar, para as partes versificadas, um verso em Português que reproduzisse o verso branco de Shakespeare e as características mais coloquiais dele, evitando, neste caso, hiperpoeticidade ou formalismo; 3) em terceiro, sempre que um personagem proferisse seu discurso, esse discurso ou fala deveria ser esteticamente apreensível não somente no que diz respeito ao significado, mas também no registro e no estilo. Outro ponto importante era: onde o texto de Shakespeare é deliberadamente obscuro ou ambíguo, convinha manter o mesmo na tradução. Eu gostaria de ter também a medida exata de cada obscuridade, de modo que o que também é obscuro fosse traduzido em sua forma enigmática. Deveria ser não apenas compreensível, mas possuir a complexidade linguageira dos personagens de Shakespeare. Clareza e comunicabilidade não deveriam significar a depreciação das qualidades poéticas. Os

trocadilhos deveriam reaparecer no idioma alvo, assim como os traços sintáticos significativos, tais como inversões e outros elementos formais.

Tudo isto era um desafio considerável e quase uma missão impossível, já que um grande número de tradutores anteriores a mim havia se colocado algumas dessas exigências: alguns desistiram de todo de usar formas poéticas (metrificadas) para traduzir o pentâmetro iâmbico, e decidiram reconstituir um texto em prosa. Nesse caso, os efeitos únicos do verso shakespeariano e de seus aspectos “coloquiais” estariam em boa parte arruinados, do mesmo modo como também o estaria o contraste entre prosa e verso onipresente e fundamental na obra de Shakespeare. Outros adotaram o tradicional decassílado heroico português, que finalmente os forçou, por razões que argumentaremos adiante, a encurtar o número de palavras e a escolher palavras e partículas silabicamente mais curtas. Ao fazerem essa escolha, privaram suas traduções, em muitos casos, de palavras silabicamente maiores, que são muito comuns e expressivas em português e que poderiam ajudar em muito na construção linguageira da personagem.

Mas o desafio tornou-se ainda mais excitante quando, alguns meses depois, minha amiga, Kathrin Rosenfiel, convenceu o diretor de teatro portoalegrense, Luciano Alabarse, a encenar Hamlet em Porto Alegre e em Montevideu, usando essa mesma tradução que então estava ainda no início. O que não havíamos informado a Luciano na época é que a tradução seria em poesia e prosa, o que nem sempre tem atraído diretores brasileiros. Tinha, portanto, de convencer o diretor e seduzir os atores, mostrando-lhes as vantagens dramáticas da versão da peça em poesia e em prosa. O espírito do tempo não estava ao meu lado e não estou certo que esteja hoje. O drama metrificado não está ausente das encenações dramáticas brasileiras. Contudo, quando a poesia é usada no drama, no Brasil, ela deve soar intencionalmente pitoresca (ou hiperpoética), além de vir acompanhada de certo sabor folclórico extravagante, sabor este similar, de algum modo, ao último discurso de Robin, em *Sonho de uma Noite de Verão*². No entanto, raramente, soará como o sutil ilusionismo coloquial e naturalista da maior parte dos versos dramáticos de Shakespeare cujos versos de algum modo imitam uma “certa” prosa.

² Penso em particular em espetáculos como “Os Sertões” do Teatro Oficina, dirigido por Zé Celso Martinez em São Paulo, mas também muitas das peças de Ariano Suassuna, onde predomina o verso “rimado”, frequentemente o verso de sete sílabas rimado e estrófico. Recentemente, na Fliporto de Olinda, numa discussão com o escritor português Alberto de Farias, Suassuna comentou seu desconforto com o verso “que não tem rima”, referindo-se ao verso branco de modo geral.

Encenar e trabalhar com atores permitiu-me adentrar, em parte, em algumas das experiências de dramaturgos como Shakespeare e Marlowe. Embora relativamente livres, eles tinham de negociar com os imperativos da voz e da encenação. O fraseado devia ter certa fluidez e certo deslize. Meu ponto era, basicamente, que poderíamos traduzir Shakespeare usando versos poéticos, sem que fossem artificiais ou rígidos. Isto mudou o modo como abordava a tradução, especialmente por ter de distanciar-me dos tipos de técnicas que vinha usando para traduzir poesia lírica. A plateia precisaria compreender os discursos dentro do tempo dramático *adequado*, mobilizando ao máximo as suas faculdades receptivas.

A decisão de usar a oralidade poética e dramática chocou-se, no entanto, com a longa tradição já estabelecida das traduções poéticas de Shakespeare em Portugal e no Brasil. Dentre os tradutores que decidiram *preservar* o contraste da linguagem em prosa-poesia de Shakespeare e encontrar uma equivalência em Português, encontra-se somente um, Péricles Eugênio da Costa, que não usou o *verso heroico*. O verso decassílabo tem sido o verso dominante nas poéticas brasileira e portuguesa pelo menos desde o século XVI. Quando as primeiras traduções metrificadas de Shakespeare apareceram, a maior parte dos tradutores adotou o verso heroico como um tipo de “herdeiro natural” ao pentâmetro iâmbico, sem se preocupar em refletir sobre as diferenças entre inglês e português. A segunda razão seria, supostamente, técnica. O *heroico português* continha o mesmo número de sílabas do pentâmetro iâmbico. Este tipo de similaridade, embora nunca checada ou verificada, era, de algum modo, tomada como certa.

No entanto, foi um engano tê-lo adotado por tanto tempo. De um modo geral, o Inglês é silabicamente um idioma mais sintético que o Português. Em versos como “when I do look the clock that tells the time”, todas as palavras possuem apenas uma sílaba. Se tal verso fosse traduzido ao Português, haveria quatro palavras com mais de uma sílaba, uma das quais com três sílabas³. Apesar deste exemplo não poder ser aplicado a todos os casos, dá uma ideia acerca dos problemas com que temos de lidar quando adotamos o verso

³ Isso não impediu, obviamente, muitos dos tradutores de ter soluções decassilábicas fenomenais. Ivo Barroso traduziu magnificamente a linha como: “Quando a hora dobra em triste tardo toque”. A tradução de Paulo Henriques Britto de *Beppo*, de Lord Byron, é outro exemplo notável de enriquecimento da tradução com o decassílabo. Trata-se, contudo, de poesia lírica ou narrativa, gêneros em que não está implicado o problema da compreensibilidade imediata, tal como ocorre no drama. Um estudo interessante dos problemas de equivalência formal na tradução poética foi feito recentemente por Paulo Henriques Britto, que busca encontrar algum chão sólido na avaliação de traduções de poesia por meio de sua compreensão dos “níveis” da tradução.

heroico para a tradução dos versos pentâmetros iâmbicos. O número silábico não deveria ser um critério. Para ilustrar esse problema, gostaria de apresentar alguns exemplos de tradução onde a escolha do decassílabo acabou por gerar sérios problemas.

KING	REI
1 Though yet of Hamlet our dear brother's death	1 Conquanto esteja fresca, ainda, a memória
2 The memory be green, and that it us befitted	2 Do traspasso de Hamleto, o irmão saudoso,
3 To bear our hearts in grief, and our whole kingdom	3 E chorá-lo devêssemos , contraindo
4 To be contracted in one brow of woe,	4 Toda a corte em tristeza o sobrececho:
5 Yet so far hath discretion fought with nature	5 Tanto a razão se impõe à natureza
6 That we with wisest sorrow think on him	6 Que com sábia tristura o relembramos
7 Together with remembrance of ourselves.	7 Ao tempo em que pensamos em nós m
8 Therefore our sometime sister, now our queen,	8 Por isso, à que era nossa irmã, e agora
9 Th' imperial jointress to this warlike state,	9 Nossa rainha, a imperial herdeira
10 Have we, as 'twere with a defeated joy,	10 Deste reino guerreiro, com alegria,
11 With an auspicious and a dropping eye,	11 Por bem dizermos, parcialmente frustra,
12 With mirth in funeral and with dirge in marriage,	12 Num dos olhos o choro, no outro o riso,
13 In equal scale weighing delight and dole,	13 Ledos no funeral, tristes na igreja,
14 Taken to wife. Nor have we herein barr'd	14 Sabendo equilibrar a dor e o encanto,
15 Your better wisdoms, which have freely gone	15 Tomamos como esposa, após ouvirmos
16 With this affair along. For all, our thanks.	16 Vossos conselhos, sempre e em tudo livres.
	17 Nossos agradecimentos por tudo isso.
	(Translator: Carlos Alberto Nunes)
	10 syllables line (heroic)

Verbal transplant from line 8 to line 9, from line 9 to line 10. A typical procedure in translations using the heroic verse. The end-stopped line is broken in lines 8, 9, 10, 11...

A primeira tabela (cf. acima) traz o discurso de Cláudio, em Hamlet, em Inglês, e a tradução em versos heroicos realizada por Carlos Alberto Nunes. Enquanto o discurso de Cláudio no original possui um total de 16 versos, a tradução possui 17, um verso a mais do que o original. O verso excedente é produto do transbordamento do verso no texto traduzido⁴. Trata-se de um transbordamento que começa já no verso 8, como se pode ver no quadro acima⁵.

⁴ Uso o termo "transbordamento" (overflow) aqui, não no sentido de *enjambement*, embora seu efeito na tradução seja semelhante ao do *enjambement*. O termo define o procedimento poético-tradutório em que o conteúdo que se encontrava em um primeiro verso, no texto original, "transborda" para o próximo verso ao ser traduzido. O sentido negativo que dou ao termo aqui se deve ao fato de que, ao fazê-lo, o tradutor rompe o "end-stopped verse", ou seja, o verso que possui uma pausa formal e semântica no final do verso. Ora, quando isso ocorre os valores formais tanto do *enjambement* como do "end-stopped verse" se perdem, visto que dependem do contraste entre as duas formas.

⁵ Todas as citações de Hamlet são feitas a partir de JENKINS, Harold. Hamlet. The Arden Shakespeare. Ed. Harold Jenkins. Arden Shakespeare, 1997; as de *King Lear* a partir de William Shakespeare, *King Lear.*, ed. R. A. Foakes, Arden Shakespeare; 3rd Edition 3, 1997.

Pressionado pela escassez do espaço silábico, o tradutor transplanta parte do conteúdo verbal para o próximo verso. Ao fazer isto, perde-se espaço na linha seguinte. Há um débito que permanece nestes casos e o tradutor é obrigado, como se diz em linguagem da economia, a “rolar a dívida”. O verso *end-stopped*⁶, que regula muitos dos versos seguintes, será severamente danificado. É exatamente isso que acontece. Primeiramente, o tradutor submete a passagem a algumas simplificações semânticas: por exemplo, o sutil “and that is befitted”, que transmite um sentido de decoro e uma pretensa decência, é traduzido como “nós devêssemos” (simplesmente, “we should”), neutralizando, assim, o pretense decoro que Cláudio quer dar a seu discurso. O tradutor é forçado a cortar algumas palavras interessantes. Em vez de traduzir “to bear our hearts in grief”, ele simplifica a forma metafórica e analítica, transformando-a na sintética, mas prosaica “chorá-lo” – o falso decoro de Cláudio, novamente, está perdido.

O tom também é simplificado. A qualidade verbal e a coloratura desaparecem. Perde-se o estilo original, do mesmo modo como se perdem as variadas ressonâncias retóricas, as quais são promovidas pela fina distribuição das palavras. Se não há espaço para desenvolver o verso com terminação “end-stopped”, então os versos e o texto tendem a tornar-se cada vez mais obscuros e poeticamente ineficazes.

No princípio do meu empreendimento shakespeariano, a questão acerca de qual verso deveria usar incluía um segundo ponto: como incluir as palavras portuguesas que são importantes, expressivas e cruciais, mas provavelmente demasiado longas para um verso heroico típico? A solução era expandir o verso, mas não muito.

⁶Na poética de Língua Inglesa, o “end-stopped verse” é um verso com terminação fechada, com uma pausa (maior ou menor) no final. Geralmente está em oposição ao verso “com enjambment”, ou seja, o verso cuja terminação não traz uma pausa na leitura e que obriga a uma leitura contínua de um primeiro verso a um segundo verso. Embora Shakespeare tenha usado o “enjambment” com muita frequência, a maioria de seus versos é “end-stopped”. Suas estratégias para quebrar a possível monotonia, que pode resultar do uso contínuo do end-stopped verse são várias: além do enjambment, ele também utiliza pausas internas no verso, pontuações internas, cesuras flutuantes e muitos outros recursos. Conservar o regime do end-stopped verse é essencial para manter o fluxo retórico e o fluxo estilístico da fala das personagens de Shakespeare.

REI (quadro ii)	KING
Embora ainda a morte do amado irmão Hamlet	Though yet of Hamlet our dear brother's death
Esteja fresca na memória, e caiba a nós	The memory be green, and that it us befitted
Sentir a dor no peito, e ao nosso reino inteiro	To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
Ficar contracto num só rosto de aflição,	To be contracted in one brow of woe,
Mesmo assim, a razão fez guerra à natureza,	Yet so far hath discretion fought with nature
Pra que pensemos nele com sábio pesar,	That we with wisest sorrow think on him
Junto lembrando ao mesmo tempo de nós mesmos.	Together with remembrance of ourselves.
Assim, a nossa antiga irmã, hoje rainha,	Therefore our sometime sister, now our queen,
Adjunta imperial desse bélico estado,	Th' imperial jointress to this warlike state,
Nós tomamos, como se num gozo frustrado,	Have we, as 'twere with a defeated joy,
Com um olho auspicioso e outro pesaroso,	With an auspicious and a dropping eye,
Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas,	With mirth in funeral and with dirge in marriage,
Pesando em igual escala o deleite e a dor,	In equal scale weighing delight and dole,
Como nossa esposa. Nisso não descuidamos	Taken to wife. Nor have we herein barr'd
Dos vossos bons conselhos, os quais se afinaram	Your better wisdoms, which have freely gone
Livres a essa questão. Somos gratos a todos. ⁷	With this affair along. For all, our thanks.

O quadro acima (quadro ii) mostra, na primeira coluna, minha tradução do mesmo discurso de Cláudio, agora em doze sílabas. Na segunda coluna está o texto original. Como é óbvio, o número de sílabas é agora idêntico ao do original, assim como o uso do “end-stopped line”, quando aparece, é praticamente o mesmo. A passagem “and that it us befitted” foi traduzida como “e caiba a nós” (*And that it befits us*), transmitindo o senso de decoro envolvido no ato do luto. No terceiro verso, a separação nítida dos dois segmentos semânticos no verso (*To bear our hearts in grief..., and our whole kingdom...*) está remodelada na tradução – o que coincide com a divisão formal comum nos alexandrinos clássicos, com a cesura entre a sexta e a sétima sílaba verso, como se pode observar abaixo.

E caiba a nós

Sentir a dor no peito, e ao nosso reino inteiro

Ficar contracto num só rosto de aflição

O segundo verso é um típico alexandrino clássico. Seu ritmo iâmbico ajuda a manter a coesão do verso e a poeticidade do discurso. Funciona bem com o contraste rítmico que

⁷ Tradução ainda no prelo. Editora 34.

produz com outros versos. Como exemplo, as combinações rítmicas que ocorrem nos versos quarto e quinto citados aqui apresentam um tipo de variação que é bem-vinda na tradução de Shakespeare.

Sentir a dor no pei//to e ao nosso reino inteiro (alexandrino clássico)

Ficar contracto num só rosto de aflição (alexandrino romântico)

O primeiro verso é, na maior parte das vezes, um alexandrino iâmbico, com cesura e elisão entre os versos sexto e sétimo. É seguido, imediatamente, por um alexandrino romântico, que tem um padrão rítmico completamente diferente, com apoios rítmicos na 4ª, 8ª e 12ª sílabas. Este contraste é extremamente eficiente, justamente por dar um tom ao todo de variedade e fluidez.

e caiba a nós
Sentir a dor no pei//to e ao nosso reino
inteiro (alexandrino clássico) iâmbico

Ficar contracto num só rosto de aflição
(alexandrino “romântico”)

and that it us befitted
To bear our hearts in grief, // and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,

Busquei abrandar, como pode ser visto acima, algumas sílabas usando ditongos, como DOR, IR, cAlba, pElto, rElno, intElro, bem como assonâncias que reproduzem, em certa medida, certo sentido de cadência e cautela, no começo do discurso de Cláudio. Esta combinação de procedimentos está em toda a parte nas minhas traduções de *Hamlet* e *Rei Lear*.

Ritmo

Um segundo problema se apresentava, o do ritmo, que é igualmente essencial ao drama shakespeariano. Há discursos nas tragédias de Shakespeare cujos ritmos são mais

coloquiais ou prosaicos. Estes ritmos tendem a atenuar a audibilidade do ritmo métrico, o qual se torna relativamente invisível muitas vezes. Isso acontece não apenas nos diálogos, mas também nos solilóquios, principalmente aqueles proferidos por Hamlet, originando-se da interrupção contínua ou da desaceleração de um verso que flui livremente, geralmente por meio do uso de pausas semânticas de todos os tipos. A adoção de verso branco também é crucial. Adiciona, de fato, bastante à impressão de coloquialismo.

Contudo, sabemos muito bem que Shakespeare nunca fez versos sem ritmo métrico. O ritmo métrico está sempre presente, como estrutura, embora nem sempre audível ou visível. Pode vir à tona novamente e exibir o padrão rítmico que esteve sempre lá. Assim, toda vez que a ênfase ou algum efeito poético é necessário, o ritmo métrico audível pode, a qualquer instante, ressurgir. Mas agora o seu ressurgimento é enriquecido por sua escassez relativa, uma vez que não está em todo o lugar na peça – sua força está na sua raridade. Os solilóquios de Hamlet são bons exemplos da força atenuante que as pausas podem ter sobre o ritmo. O famoso discurso de Laertes endereçado à Ofélia, por exemplo, na terceira cena, em *Hamlet*, possui essa qualidade. Laertes simula, no começo de seu discurso, um tom mais conversacional e bem-modulado. Contudo, surge o ritmo métrico repentinamente de modo bastante óbvio.

The canker galls the infants of the spring
Too oft before their buttons be disclos'd,
And in the morn and liquid dew of youth
Contagious blastments are most imminent.
Be wary then: best safety lies in fear.
Youth to itself rebels, though none else near.⁸

Algumas linhas antes, o ritmo superficial era ainda indistinto e, de algum modo, escondido pelas pausas dentro do verso, pelas expressões coloquiais e familiares, bem como pela complexidade sintática.

⁸ A totalidade do discurso de Laertes encontra-se em: *Hamlet*:1.3 10-43

Perhaps he loves you now,
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will; but you must fear,
His greatness weigh'd, his will is not his own.

O ritmo iâmbico, como o que se apresenta nesse último verso, é uma alternativa possível para uma tradução em Português. Tem de ser usado moderadamente de modo a evitar o que, em Português, soaria muito mais um *staccato* musical. Uma solução é usar ritmos básicos, ainda que diferentes, mas um após o outro. Os mais comuns, no alexandrino, são as sequências de iampos e de anapestos. Eles podem estar combinados em um verso, lado a lado, cada um dos quais ocupando um dos hemistíquios do alexandrino. Um verso pode ter, por exemplo, um anapesto no primeiro hemistíquio, depois um iambo no segundo. A variação contínua destes dois ritmos é também uma base bastante forte para a estrutura rítmica. Ao tê-la, pode-se, até mesmo, usar ritmos mais complexos ou, às vezes, simplesmente não usá-los.

Pois o ser, quando cres / ce, não se espessa apenas

Anapéstico (lento e enigmático) iâmbico (repentinamente vívido)

No tronco e no vigor, / mas, quando o templo se ergue

lâmbico com salto lâmbico ou anfibração anapesto

O serviço interior / do espírito e da mente

Anapéstico puro lâmbico com salto ou anfibração +anapesto

Cresce junto. Talvez / ele te ame agora

Anapéstico, mas a pausa Dátilo

quebra sua fluidez.

E nada, mancha ou tra/ma, macule a virtude

lâmbico Anapéstico

De sua afeição...

Muitos são os elementos que dão a esta passagem um tom prosaico. Primeiramente, os enjambments (transbordamento proposital), como aquele entre os versos 3 e 4. O enjambment interfere nos versos – pois permite o fluxo livre de um verso sobre o seguinte. Também desmembra os versos “end-stopped” em segmentos separados, a exemplo do que ocorre no texto original. No entanto, as cesuras semânticas presentes dentro de cada verso são úteis também. Elas operam como pausas e desaceleram a velocidade da leitura. Mas o que quero enfatizar é que, apesar de todo o coloquialismo, o ritmo métrico ainda está lá. Se, a título de experimento, não respeitássemos as pausas e lêssemos os versos mecanicamente, notaríamos que o ritmo métrico está lá, estruturando a passagem inteira.

Peça dentro da peça

REI-ATOR	PLAYER KING
<i>Na tua fala sinto o tom do teu pensar, Mas toda a decisão pode bem se quebrar. O intento não é mais que escravo da memória, Violento ao despontar, tem curta trajetória, É a fruta verde que no galho se pendura Mas que sozinha cai quando estiver madura.⁹</i>	<i>I do believe you think what now you speak; But what we do determine oft we break. Purpose is but the slave to memory, Of violent birth, but poor validity; Which now, like fruit unripe, sticks on the tree, But fill unshaken when they mellow be.</i>

Foram usados alexandrinos ou dodecassílabos¹⁰ também na tradução dos dísticos da peça dentro da peça. É interessante citar algumas passagens da peça dentro da peça por conta do contraste delas com o verso branco, que é mais conversacional. Shakespeare usou um estilo hiperpoético n’*O Assassinato de Gonzago*. Estava, sem dúvidas, explorando o contraste entre o drama antigo e o drama atual e, possivelmente, cedendo a certa saudade nostálgica do drama menos coloquial e menos realista que havia sido praticado em Londres há duas décadas. Talvez estivesse também imitando e criando um pastiche do gênero de peças que eram encenadas no ambiente da corte. Ao traduzir, usei sequências de

⁹ Para a totalidade dos versos, cf. 3.2.150-217.

¹⁰ Ambos termos – o alexandrino e o dodecassílabo – têm sido intercambiáveis. Mas, mesmo que admitindo a predominância do Alexandrino como a estrutura mais comum em versos de doze sílabas, convém reservar o termo dodecassílabo para aqueles versos cujos acentos e formatos se afastam do alexandrino. A característica fundamental do alexandrino não é a existência de doze sílabas apenas, mas o possuir duas unidades (hemistíquios) que mantêm certa autonomia rítmica, como se fossem dois versos de seis sílabas unificados.

alexandrinos mais tradicionais, com acentuações e ritmos também mais tradicionais, usando como modelo o estilo de poetas ovidianos franceses (barroco) do começo do século XVI – entre os quais, Germain Habert. Eis aqui uma passagem da peça.

Na tua fala sinto o tom do teu pensar,
 Mas toda a decisão pode bem se quebrar.
 O intento não é mais que escravo da memória,
 Violento ao despontar, tem curta trajetória,
 É a fruta verde que no galho se pendura
 Mas que sozinha cai quando estiver madura.

A maior parte dos versos aqui possui o mesmo ritmo iâmbico, mas o ritmo iâmbico também pode ser substituído por outras formas comuns à tradição do alexandrino, como por exemplo a do hemistíquio em anapestos. Temos aqui a representação rítmica do segundo e do terceiro versos.

Mas quanto ao meu amor,/já dei prova tamanha = Toton Toto toton // tototon tototon
Quanto mais ele cres/ce, o amor mais se estranha. = Tontoton tototon // tototon tototon

Timbre e coloratura

<p>OSWALD Quem tu achas que sou?</p> <p>KENT Um patife, um cafajeste, lambedor de carne abocada; um canalha ordinário, arrebicado, raso, amendigado, com três libras e três librés fedidos e meias de casca- grossa! Um calça-frouxa, um choraminga de tribunal; um embusteiro filho-da-mãe, pimpão de espelho, puxa- saco leva-e-traz, um amaneirado; um escravo que herdou uma bruaca e que teria terio feito um bem se virasse um cafetão, mas que é só mistura de patife,</p>	<p>OSWALD What dost thou know me for?</p> <p>KENT A knave, a rascal, an eater of broken meats; a base, proud, shallow, beggarly, three-suited-hundred- pound, filthy, worsted-stocking knave; a lily- livered, action-taking knave, a whoreson, glass- gazing, super-serviceable, finical rogue; one trunk- inheriting slave, one that wouldst be a bawd in way of good service and art nothing but the composition of a knave, beggar, coward, pander</p>
--	---

<p>com mendigo, poltrão e o alcoviteiro, e filho e herdeiro de uma cadela vira-lata. Alguém que vou bater até cair em clamorosos berros se negar a menor sílaba destes títulos.¹¹</p>	<p>and the son and heir of a mongrel bitch; one whom I will beat into clamorous whining if thou deniest the least syllable of thy addition.</p>
--	---

Difícil de traduzir nas peças de Shakespeare é a linguagem e o vocabulário variegado e colorido, que podem incluir palavras de insulto, linguagem de xingamento, mas também a linguagem carnavalesca. O significado de cada uma das palavras nessas passagens é crucial, mas também seu som, seu ritmo e o modo como a palavra se relaciona com outros termos na frase. O famoso insulto de Kent a Oswald, com todos aqueles termos hilários e minuciosos, é um grande desafio aos tradutores. Palavras como “knave, rascal” estão combinadas a outros insultos mais descritivos, que Kent dirige a Oswald. Ele descreve Oswald como um “eater of broken meats”, insiste em desprezar a sua preciosidade de cortesão, chamando-o de “whoreson, glass-gazing superserviceable, finical rogue”. O tradutor tem de encontrar um termo mais espirituoso ou concreto capaz de transmitir uma imagem ambígua, cheia de brilho, da estupidez e do narcisismo. Ao procurar por um equivalente, ou uma ideia igualmente hilária em Português, formulei o composto *pimpão de espelho*, que traduz “glass-gazing”. *Pimpão* é um termo por si só hilário quando usado para definir alguém excessivamente autoconsciente, e com uma queda vaidosa para o auto-embelezamento. Por fim, para que se pudesse transmitir uma imagem concreta, adicionei a *pimpão* a palavra *espelho* (mirror), que no conjunto dá um colorido perfeito para a cena.

Insultar, contudo, não resulta somente do significado, cômico ou satírico, que os termos tendem a assumir. Tem mais a ver com a combinação rara e arrebatadora dos sons, que reforçam a atratividade daquilo que é dito. É óbvio que, no insulto de Kent, as consoantes explosivas “ps” e “bs”, além de outras similares, juntam-se em séries, como ocorre nas duas primeiras linhas, com expressões como “broken meats”, “base”, “beggarly”, “stocking”, “pound” e aí por diante. Na segunda frase, o desprezo de Kent pelo personagem ridículo e vaidoso de Oswald funciona com a combinação de “ls”, como em “lily-livered”, mas também com o arranjo das palavras compostas cujas primeiras letras formam aliterações, como em “lily-livered”, “glass-gazing” e “superserviceable”. “lily-livered” foi

¹¹ *King Lear*, , 1.4.115-25

traduzido ao Português como *calça-frouxa*, literalmente “loose-pants”, que significa “coward”, mas também transmite em Português a imagem satírica daquele cuja covardia é tão extrema que ele não pode nem mesmo manter as calças no lugar correto. *Puxa-saco leva-e-traz* traduz “superserviceable”. E aqui, seguindo outros extratos destas passagens, preferi usar palavras que são substancialmente mais concretas e que transmitem a ideia de alguém que é excessivamente obsequioso. Ao termo *puxa-saco*, claro o bastante, adicionei aqui o “*leva-e-traz*”, que significa basicamente “busybodied”, alguém que freneticamente sempre carrega e traz alguma coisa, como um mensageiro. Mas o termo é especialmente eficiente, porque transmite a ideia de um comportamento frenético e de obsequioso.

Trocadilhos e duplos sentidos

Um grande número de passagens cômicas e grotescas em Shakespeare são reforçadas por trocadilhos, duplos sentidos, insinuações, gracejos, que são um desafio real ao tradutor. Alguns deles são particularmente difíceis de traduzir simplesmente porque dependem unicamente das coincidências sonoras e escritas da língua Inglesa. É isto o que acontece na cena do coveiro, em *Hamlet*, em uma passagem rápida e desconfortável (para Hamlet), na qual o coveiro e Hamlet se perdem na famosa discussão sobre quem será enterrado *na cova* (de Ofélia).

Não há equivalente real em Português para o trocadilho com “Lie”, que pode significar simultaneamente, na passagem, “estar numa (sepultura) e contar uma mentira”. O ponto mais importante aqui é reproduzir o equívoco e o non sequitur com *lie*. Contudo, quando não se pode reproduzir *exatamente* o maravilhoso trocadilho de Shakespeare, deve-se chegar o mais perto possível dele e aí do tradutor que não fizer a plateia rir com a passagem.

Eis aqui a tradução em Português. Em vez de reproduzir a sequência “lying-lying” – o que seria impossível –, usei dois verbos diferentes: “meter” e “mentir”. A *proximidade* entre “metido” e “mentindo” reproduz satisfatoriamente o trocadilho, apesar de uma leve distinção. No entanto, há diversos modos para que um ator pronuncie *mentindo* – pode-se engolir levemente o “n”, que vem depois do “e”. Finalmente, as duas palavras parecerão quase a mesma – proporcionando um trocadilho semelhante ao validado no texto original.

<p>HAMLET – De quem é [115] essa cova, rapaz?</p> <p>PRIMEIRO COVEIRO Minha, senhor. [canta] <i>É bom a cova enlameada - Abrir pro novo inquilino...</i></p> <p>HAMLET É, não estás mentindo - estás metido nela.</p> <p>COVEIRO O senhor não tá metido na cova, logo a cova não é seu. [120] E mentido nela, eu tenho que o covo é meu...</p>	<p>HAMLET Whose grave's [115] this, sirrah?</p> <p>GRAVE Mine, sir. [Sings] <i>O, a pit of clay for to be made For such a guest is meet.</i></p> <p>HAMLET I think it be thine indeed, for thou liest in't.</p> <p>GRAVE You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours. [120] For my part, I do not lie in't, yet it is mine.</p>
--	---

As canções do Bobo

Certamente, há diversos outros registros satíricos. O famoso conselho que o Bobo dá a Lear, no começo da peça, com a sua sequência de rimas repetidas e as suas frases rústicas e irônicas, só pode ser traduzido por meio de mudanças na configuração do texto original, bem como pela reconfiguração da ordem frasal e, algumas vezes, pela qualidade das metáforas usadas pelo Bobo. No quadro seguinte temos a tradução e o original lado a lado. A versão em Português reproduz as rimas básicas, mas usa versos diferentes (seis sílabas e não cinco como no original¹²), com uma sequência diferente de ritmos.

<p>BOBO Titio, escuta bem. Tenha mais do que afloras Fala sem botar pra fora Menos dá do que empenhoras Monta mais, não lambe espora,</p>	<p>FOOL Mark it, nuncle: Have more than thou showest Speak less than thou knowest, Lend less than thou owest, Ride more than thou goest,</p>
--	---

¹² A ideia de proporcionalidade que nos faz pensar no alexandrino como substituto esteticamente equivalente ao pentâmetro iâmbico deve ser estendida para os diversos níveis de tradução de versos do inglês.

Escuta, não professora Na aposta não perde a tola, Larga o vinho e as senhoras E fecha logo o trinco Terás sem mais afinco De seis mais do que cinco.	Learn more than thou trowest, Set less than thou throwest; Leave thy drink and thy whore, And keep in-a-door, And thou shalt have more Than two tens to a score.
--	---

No quadro seguinte, pode-se ver uma passagem que a maior parte das edições apresenta em prosa, conquanto soe claramente como poesia oral.

BOBO Ha, ha, olha só, ele tá com a braga nos coturnos! Cavalo se prende na fuça, pela gola o urso e o cão, o macaco na cintura, o homem pelo talão. Quem vive de botar o pé no mundo, vai longe que ganha um tamanquinho de pau.	FOOL Ha, ha! look! he wears cruel garters. Horses are tied by the head, dogs and bears by th' neck, monkeys by th' loins, and men by th' legs. When a man's over-lusty at legs, then he wears wooden nether-stocks.
---	---

O ritmo pode ser determinante, especialmente quando há paralelismos sintáticos e rimas. O tom cômico e grotesco dos versos é reforçado pelo uso de sons contrastivos. No primeiro verso da tradução, “fuça” (com rima feminina) propõe um termo cômico para a cabeça ou o focinho do cavalo. Em Português antigo (e popular), há muitas expressões como “pegar pelo focinho”, implicando superioridade e domínio sobre outra pessoa. Dominação e classe são questões obsessivas em *Rei Lear*. Mas há ainda uma violência adicional na palavra *fuça* que soa como linguagem de baixo-calão.

Personagem e Registro

Tive de usar de toda a habilidade poética para reviver, em Português, os truques e contrastes estilísticos múltiplos de Shakespeare. Um bom exemplo é o bem conhecido diálogo entre Polônio e Ofélia, na terceira cena de *Hamlet*. A linguagem que Ofélia utiliza reflete sua privação linguística e suas características muito pessoais.

Isso fica bastante claro em segmentos como "So please you", "He hath, my lord" ou "I do not know, my lord, what I should think". A linguagem dela está cheia de formas polidas, que jamais sequer se aproximam de qualquer espécie de linguagem vulgar ou até mesmo comum. Expressões como "something touching the Lord Hamlet" revelam um refinamento simples e uma autocontenção muito bem treinada.

O discurso de Polônio, contrastivamente, é brutal, revelando a mente desconfiada, mas também a compreensão nítida dos riscos envolvidos no amor no mundo devastador da corte de Elsinor. Do mesmo modo, seu cinismo, oportunismo e sua perversidade surgem a todo o instante em sua fala.

Quis, desde o início da tradução, que diferenças estilísticas como estas permanecessem muito bem marcadas. O leitor ou a plateia deveriam instantaneamente capturar não somente as naturezas distintas do personagem, mas também a situação (dramática) na qual se encontravam. O discurso colorido de Polônio, com todos aqueles maneirismos pomposos e aquelas observações supostamente astutas deveriam ser imediatamente reconhecíveis e transparentes.

O primeiro elemento importante de seu estilo é o contraste, dentro do discurso de Polônio, entre um certo coloquialismo solto e desavergonhado e seus maneirismos elaborados. Essa circulação é bastante difícil de reproduzir em formas tradicionais da poesia de língua portuguesa, pela simples razão que, nas formas como as encontramos em Shakespeare, elas raramente existiram na tradição portuguesa contemporânea. Não me refiro à linguagem obscena. Esta sempre existiu, e a poesia que geralmente atribuímos a Gregório de M. Guerra é um exemplo eloquente. Entretanto, esse misto sutil – entre realista e caricato – que Polônio encarna raramente encontrou sua forma em versos. Eis um exemplo eloquente do estilo insinuante, repleto de apartes, de Polônio.

'Tis told me he hath very oft of late
Given private time to you, and you yourself
Have of your audience been most free and bounteous.
If it be so - as so 'tis put on me,
And that in way of caution - I must tell you
You do not understand yourself so clearly

O enjambment violento entre o primeiro e o segundo versos e o enjambment entre o segundo e o terceiro versos atenuam a percepção do verso e transmitem à passagem o tom conversacional. No tom conversacional, Shakespeare tece uma série de fórmulas convencionais (Polônio aprecia expressões definidas e a linguagem sentenciosa aforística). Estas fórmulas enfáticas imitam a reprimenda paternal típica, como "Tis told me hath very oft of late given", "If it to be so – as so 'tis put on me,/and that in way of caution" e, finalmente, o típico desabafo final, cheio de ênfase: "I must tell you... you do not understand yourself so clearly...". Em suma, há aqui possivelmente todos os clichês triviais de uma admoestação paterna.

O que é preciso aqui, antes de tudo, é pontuar o texto com os termos que possibilitem ao leitor, mas mais ainda à possível plateia, uma captura imediata do sentido – e no tempo dramático apropriado. Ao encontrar o termo correto, pode-se adicionar toda a complexidade que se queira. Esses segmentos são geralmente partículas ou trechos familiares que funcionam como pilares da percepção e do entendimento. Quando alguém, no tempo da encenação, perde o fio do discurso, ele pode, imediatamente, agarrar-se ao próximo termo familiar e ter uma compreensão toleravelmente boa de todo o discurso. São termos que se originam da linguagem comum e que, embora tendo sofrido certa estilização no processo de tradução, funcionam ainda como familiarizadores parciais.

Mas não são suficientes. O próximo passo é adaptar o resto da frase de tal modo que ela reflita o tom da original: seus ritmos conversacionais, sua ênfase, assim como sua escolha vocabular. O que emerge da cena não é apenas palavras, mas um personagem real – o personagem de Polônio, essa delicada mistura de oportunismo político, suspeita e clichês paternos, entrelaçados à cautela astuta e aos maneirismos retorcidos do seu modo de pensar.

<p>POLÔNIO Afinal, o que foi que ele lhe disse, Ofélia?</p> <p>OFÉLIA Com seu perdão, algo tocante o nobre Hamlet.</p> <p>POLÔNIO Ah, muito bem lembrado, Dizem que ultimamente ele lhe reservou Suas horas de lazer pessoal, e que você</p>	<p>POLONIUS What is't, Ophelia, he hath said to you?</p> <p>OPHELIA So please you, something touching the Lord Hamlet.</p> <p>POLONIUS Marry, well bethought! 'Tis told me he hath very oft of late Given private time to you, and you yourself</p>
---	--

<p>Tem lhe dado uma livre e pródiga acolhida. Se é isso mesmo – e assim me foi comunicado, Por pura precaução – então vou lhe dizer Que você não se conhece com a clareza Que conviria à minha filha e à sua honra. Que há entre vocês? Quero toda a verdade.</p> <p>OFÉLIA</p> <p>Senhor, ele tem feito ultimamente ofertas Mostrando sua afeição por mim.</p> <p>POLÔNIO</p> <p>Afeição! Puif! Você fala como uma ingênuo, Sem provação para esses casos de alto risco. E você crê nessas – como era mesmo? – ofertas?</p> <p>OFÉLIA</p> <p>Eu não sei, meu senhor, o que devo pensar.</p> <p>POLÔNIO</p> <p>Eu lhe ensino: você fez papel de bebê Ao se deixar pagar co essas belas ofertas. É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo Senão – pra não esfaltar a pobre palavra No galope – vai é me fazer um fedelho.</p>	<p>Have of your audience been most free and bounteous. If it be so - as so 'tis put on me, And that in way of caution - I must tell you You do not understand yourself so clearly As it behoves my daughter and your honour. What is between you? Give me up the truth.</p> <p>OPHELIA</p> <p>He hath, my lord, of late made many tenders Of his affection to me.</p> <p>POLONIUS</p> <p>Affection? Pooh! You speak like a green girl, Unsifted in such perilous circumstance. Do you believe his tenders, as you call them?</p> <p>OPHELIA</p> <p>I do not know, my lord, what I should think.</p> <p>POLONIUS</p> <p>Marry, I will teach you! Think yourself a baby That you have ta'en these tenders for true pay, Which are not sterling. Tender yourself more dearly Or (not to crack the wind of the poor phrase, Running it thus) you'll tender me a fool.</p>
--	---

Os exemplos desenvolvidos possuem obviamente a característica limitada dos exemplos particulares. Entretanto, a tradução poética é uma arte e, como arte, não se explica senão pela descrição de suas partes. Há, contudo, que alguns dos aspectos da atual argumentação podem ser adotados de modo mais abrangente na tradução de Shakespeare. O mais importante deles é certamente a compreensão de que a equivalência formal entre os versos do original e da tradução deve ser pensada tendo em conta a natureza de cada uma das línguas. A adoção do dodecassílabo significa que o tradutor poético possui um *template* mais largo para desenvolver soluções poéticas mais eficazes e mais poderosas para a fala teatral.

Referências Bibliográficas

BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". in Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Arden Shakespeare, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London; New York: Methuen, 1982.

SHAKESPEARE. *Teatro Completo*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

ⁱ **Lawrence FLORES PEREIRA, Prof. Dr.**
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
lawflores@gmail.com