

As Bruxas de Macbeth no "Original" e em Quatro Traduções
Brasileiras: A Inquisição das Diferenças

por

Lenita Maria Rimolli Esteves

Dissertação apresentada ao
Departamento de Lingüística
Aplicada do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como
requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em
Lingüística Aplicada

Campinas - 1992

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Lenita Maria Rimolli

Esteves

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26/10/92

Rosemary Augusto
Prof. Dra. Rosemary Augusto
Orientadora

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Agradecimentos

A todos os meus amigos e colegas de estudo, pela agradável convivência, pelos textos sugeridos, e pelas longas e frutíferas conversas ao longo de todos esses meses.

Aos Profs Drs. John Schmitz e John Milton, pelas sugestões e indicações bibliográficas por ocasião do Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Rosemary Arrojo, minha orientadora, pelo acompanhamento cuidadoso e pela correção meticulosa ao longo de toda a confecção deste trabalho.

À grande amiga Jamile G. Crespo, pela correção final do trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos meus pais, pelo exemplo, pelo respeito, e pelo apoio incondicional.

Resumo

Esta tese tem como objeto quatro traduções da tragédia Macbeth, de William Shakespeare. Enfocando principalmente as três bruxas e sua relação com o destino de Macbeth, a tese se propõe a verificar as diferenças de tratamento que cada uma das traduções deu a esta questão.

Partindo de uma concepção pós-estruturalista de tradução, segundo a qual a mesma é vista como uma transformação e não como um mero transporte de significados, a tese será desenvolvida no sentido de se comparar as diferenças de configurações dadas às bruxas e verificar quais seriam as conseqüências dessas diferenças na consideração do texto da tragédia como um todo.

Embasaada em teorias que não consideram o texto como um receptáculo de significados a serem extraídos pelo leitor, esta tese pretende demonstrar que as bruxas configuradas em cada tradução são diferentes das demais, o que acaba fazendo com que as traduções se transformem em diferentes tragédias de Macbeth, textos distintos que são fruto de diferentes leituras do "original".

A história do texto "original" de Macbeth será analisada, com o objetivo de se demonstrar como este texto é fragmentado, tendo passado por várias transformações até chegar à sua forma atual. Essa visão fragmentada do texto em questão ratificará a noção de "original" que será adotada neste trabalho, ou seja, que o "original" representa uma possibilidade de múltiplas leituras, e não se apresenta como texto terminado, pronto, à espera de um leitor que o decifre corretamente.

ÍNDICE

Introdução	p.1
Capítulo I: As Verdades Em Que Podemos Acreditar	p.9
Capítulo II: A Busca Pelo "Original" de <u>Macbeth</u> e os Vários Originais Encontrados/Construídos em Leituras Distintas	p.53
A. A Fragmentação dos "Originais" de Shakespeare	p.54
B. A Busca Pelas Bruxas "Originais" Criadas por Shakespeare	p.66
C. As Várias <u>Weird Sisters</u> do "Original" Moderno de <u>Macbeth</u>	p.71
D. Análise de Alguns Trechos de <u>Macbeth</u>	p.77
Capítulo III: Quatro Traduções de <u>Macbeth</u> Criando Quatro "Verdades" Diferentes para as Bruxas de <u>Macbeth</u>	p.100
A. Como se Apresenta Cada Tradução	p.103
B. Verso Versus Prosa	p.114
C. Como se Chamam as <u>Weird Sisters</u> em Cada Tradução	p.119
C.I As "Simples Bruxas" de Nunes	p.119
C.II As "Bruxas Imundas" de Bandeira	p.121
C.III As "Mães-Dos-Fados" de Péricles Eugênio	p.123
C.IV As "Parcas" de Medeiros e Mendes	p.125
D. Análise Comparativa de Alguns Trechos das Traduções	p.127
Conclusão	p.141
Bibliografia	p.147

Introdução

A função e o alcance do poder das três bruxas na tragédia Macbeth, de William Shakespeare, são pontos que ainda levantam discussões quando se escreve sobre a peça. Como veremos no decorrer deste trabalho, há autores que lhes conferem maior poder que outros.

Como exemplos de autores que discordam quanto à sua concepção das bruxas podemos citar, por um lado, A.C. Bradley (1905) e Henry Paul (1950), que consideram as bruxas como mulheres "comuns" auxiliadas pelo demônio. A leitura desses autores enfatiza o poder de decisão de Macbeth com relação aos caminhos que deve tomar. Considerando a questão sob uma outra ótica, podemos encontrar autores como Kittredge (citado por Hunter, 1966), segundo o qual as bruxas não só previam o futuro, mas tinham poder de decisão sobre ele. Este autor considera a tragédia como "inevitavelmente fatalista", o que de certa maneira diminui a responsabilidade de Macbeth sobre seus atos.

Interpretando as bruxas de maneira diversa das anteriores, temos Walter C. Curry (citado por Hunter, 1966), que considera que as bruxas não são mulheres comuns, mas demônios em forma de bruxas, que estariam às voltas com Macbeth para tentá-lo e para explorar as suas fraquezas, conduzindo-o e persuadindo-o a realizar atos maléficos, como os assassinatos que o personagem comete ao longo da peça.

Esses poucos exemplos já bastam, por enquanto, para dar início a um questionamento em relação ao texto original de Macbeth. As diferentes concepções em relação às bruxas são, como argumentarei ao longo deste trabalho, fruto de diferentes concepções acerca do que seja o texto original de Macbeth.

Refletindo as divergências em relação às bruxas no texto em inglês, quatro traduções de Macbeth para o português atribuem, como pretendo demonstrar, configurações diferentes a elas. Adotando a noção de tradução como transformação e não como simples transferência de conteúdos, da maneira proposta por Rosemary Arrojo (1986a), tentarei demonstrar que, embora a maioria dos tradutores e críticos de tradução de textos shakespearianos julgue que exista nesses textos algo essencial, que deve ser preservado, o que cada tradutor cria em sua tradução são bruxas diferentes, o que acaba produzindo um texto diverso em cada tradução, fiel não a um original, eterno e imutável, mas sim à concepção que cada tradutor tem desse original.

Como argumenta Arrojo (1986b), o tradutor, em seu trabalho, reflete um posicionamento frente ao texto original. Sua tradução será o resultado de sua leitura desse original, e o fato de termos traduções diferentes demonstra que cada tradutor criou, com sua interpretação, um original diferente. No caso das leituras de Macbeth, se as bruxas forem consideradas entes controladores do destino, como sugere Kittredge, teremos um Macbeth sujeito a essas determinações. Por outro lado, se uma outra interpretação conceder menor poder a elas, como por

exemplo as de Bradley e Paul, será criado um Macbeth que decide sobre seus atos.

Se encararmos a questão sob esse ponto de vista, chegaremos à conclusão de que não existiriam as bruxas "originais" do texto de Shakespeare, únicas e absolutas, mas que cada tradução criou diferentes bruxas, o que corrobora a noção de que cada tradução inevitavelmente transforma o original, deixando este de ser algo único e imutável, para ser uma possibilidade de multiplicidades.

Toda a reflexão deste trabalho partirá desses pressupostos para analisar quatro traduções de Macbeth, a saber: a de Carlos Alberto Nunes (1956), a de Manuel Bandeira (1961), a de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1966) e a de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1978). Dando um enfoque especial às bruxas, essa análise pretende investigar as diferenças existentes nas configurações dadas a elas em cada tradução. Partindo dessas diferentes configurações, serão discutidas as conseqüências das diferenças para cada tradução. As traduções serão contrapostas umas às outras e tentarei então mostrar que cada tradução resulta num texto diferente, que partiu de pressupostos diferentes na interpretação do original.

O trabalho será iniciado com uma discussão teórica a respeito de leitura e tradução, onde serão explicitadas as perspectivas sob as quais a análise das diferenças entre as traduções será desenvolvida. No interior dessa discussão serão apresentados alguns críticos e tradutores de textos shakespearianos, como exemplo da perspectiva que defenderia a possibilidade de recuperação das bruxas "originalmente" criadas

por Shakespeare.

Entre esses críticos e tradutores podemos citar, por exemplo, Millôr Fernandes (citado por Luiz, 1980), Geir Campos (1981), Erwin Theodor (1976), Bárbara Heliodora (1981), que, como poderemos verificar no primeiro capítulo deste trabalho, argumentam sobre a existência de um "espírito" da obra shakespeareana, um conteúdo independente da forma que deve ser preservado. Este conteúdo fundamental que, segundo esses críticos e tradutores, deve ser mantido quando se faz uma tradução, também poderia ser chamado de "essência", ou seja, um valor transcendental, imutável e independente de determinações culturais, ideológicas e sociais.

Essa crença na possibilidade de existência de uma essência do texto a ser traduzido está ligada à noção de tradução como transferência de significados, apontada por Rosemary Arrojo (1986a). A autora cita autores como Catford e Nida que usam, para definir a tradução, noções como as do transporte ou a da substituição de significados, e nessas noções estaria implícita a idéia de significados estáveis, perfeitamente delimitáveis e controláveis. Contraposta a essa perspectiva, a autora propõe a noção de tradução como transformação, um processo de diferenciação inevitável, regulado por determinações sociais, culturais, ideológicas e pela época em que ocorreu. Este segundo ponto de vista será seguido ao longo do trabalho, e tentarei demonstrar sua validade analisando as diferenças existentes entre as traduções.

No segundo capítulo, será discutido o caráter fragmentário do texto shakespeariano -- em especial, de Macbeth. Vários trechos desse texto são atribuídos a outros autores. No caso das três bruxas, há divergências em relação às cenas onde elas aparecem, e o próprio nome dado a elas -- "Weird Sisters" -- é um ponto que gera polêmica. Como poderemos ver no decorrer do capítulo, o texto de Macbeth passou por várias transformações até chegar à forma atual, fato este que ajuda a corroborar a noção da multiplicidade de originais, e que se contrapõe à possibilidade de se recuperar as bruxas "originalmente" criadas por Shakespeare.

Nesse mesmo capítulo, a discussão em relação ao texto "original" será estendida numa análise de trechos da peça onde as bruxas aparecem. Tentarei então demonstrar como as diferentes interpretações dadas às bruxas dependem da própria concepção que cada autor tem do texto "original". Na peça, por exemplo, há cenas onde aparece Hécate, que é um personagem a quem as três bruxas devem obediência. Essas cenas são, como nos informa W.W. Greg (1955), geralmente consideradas como "interpolações", ou seja, textos escritos por outros autores e não por Shakespeare. Henry Paul (1950), por exemplo, que interpreta as bruxas como personagens sem poderes sobre o destino humano, considera que estas cenas deveriam ser destacadas do texto, no sentido de se chamar a atenção do leitor para a sua não-autenticidade. Por outro lado, W.M. Merchant (1966), que propõe que se encare a influência das bruxas sobre Macbeth e Lady Macbeth como uma

tentação demoníaca, julga fundamental a ligação das Weid Sisters a Hécate, que é uma entidade mais diretamente associada ao inferno. Por esse motivo, apesar de não desconsiderar que as cenas de Hécate sejam tidas como interpolações, ele não dá tanta importância ao fato e considera essas cenas como parte integrante da peça. Com vários outros exemplos, o segundo capítulo procurará demonstrar que já o texto original se multiplica em vários originais, determinados por diferentes interpretações.

Tais exemplos ajudarão a evidenciar que o original de Macbeth que temos hoje, e que geralmente é encarado como um texto corso, é fruto de várias interpretações, nem sempre aceitas por todos. Ao mesmo tempo, esse texto que chamamos de "original" é fruto de uma abstração, um esquecimento de que poderia haver outros originais, que foram postos de lado enquanto um deles foi eleito como "o original". Finalmente, o terceiro capítulo será dedicado a uma análise comparativa das quatro traduções escolhidas¹, com o intuito principal de se verificar as diferentes possibilidades de interpretação em relação às bruxas. Refletindo o que acontece no texto original, essas diferenças acabam por criar, como procurarei demonstrar, vários textos de Macbeth, determinados igualmente por diferentes interpretações do texto em inglês. Manuel Bandeira, por exemplo, enfoca as bruxas de maneira a não conferir a elas grandes poderes sobre o destino dos homens. Já Péricles Eugênio da Silva Ramos, denominando-as de "Mães dos Fados", acaba lhes atribuindo maior poder sobre o destino de Macbeth. Francisco Medeiros e Oscar Mendes associam

as bruxas as Parcas, que são entidades pertencentes à mitologia greco-romana e que são caracterizadas como deusas do destino. Por esse motivo, suas Weird Sisters também têm grande influência sobre as decisões de Macbeth. Por outro lado, na caracterização dessa tradução, elas são raramente chamadas de bruxas, o que as acaba distanciando dessa configuração e as aproximando mais ainda das deusas do destino. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, as bruxas se aproximam mais da caracterização proposta por Bandeira, ou seja, como "simples bruxas" sem grandes poderes sobre o destino humano. Apesar disso, existem também diferenças entre as traduções de Bandeira e Nunes, principalmente no modo pelo qual Macbeth se refere ou se dirige às bruxas, fato que determinaria sua posição em relação a elas, e que também contribui para que seja melhor evidenciada uma diferenciação de interpretações.

Cabe ainda ressaltar que o presente trabalho se coloca mais propriamente como um estudo na área de tradução, que se vale de textos de crítica literária para construir sua argumentação. Apesar de discutir alguns pontos que podem ser considerados como pertencentes à área de literatura, o trabalho procura se desenvolver sem se desviar do ponto central de seu enfoque, que é a tradução e os problemas que envolvem a sua prática. Questões relativas às especificidades do texto teatral e do texto poético serão tratadas aqui quando consideradas pertinentes à discussão central do trabalho.

A escolha de traduções de Macbeth como ponto de partida para este trabalho deveu-se principalmente à existência de várias traduções da peça para o português, o que de certo modo ajuda a

evidenciar a noção de multiplicidade de leituras possíveis para um mesmo original. Por sua vez, a escolha das quatro traduções em questão deveu-se ao fato dessas traduções terem sido por mim consideradas as que melhor ilustravam as diferenças de configurações. Da mesma maneira, o texto de Macbeth já se apresenta em inglês com muitas variáveis de editoração -- emendas, interpolações, etc.-- que ajudam também a levantar um questionamento sobre a unicidade do texto original.

Nota:

(1) Além das traduções analisadas aqui, existem, no Brasil, mais algumas traduções, a saber:

A de Oliveira Ribeiro Neto (1948); a de Artur de Sales (1948), e a de Geir Campos (1970). Eugênio Gomes (1961) faz referência ainda à tradução de Nelson de Araújo (1960). Macksen Luiz (1980) cita a tradução de Armando Costa, sem informar a data de edição. Existe ainda a tradução portuguesa do Dr. Domingos Ramos, que data de 1912 e que, ao que tudo indica, é fonte de mais uma tradução, publicada num volume denominado Shakespeare -- Tragédias sob a direção de José Perez (1942). O volume citado não traz o nome do tradutor, mas apenas a indicação "antiga tradução portuguesa, revista". A marcante semelhança entre estas duas traduções parece indicar que seja do Dr. Domingos Ramos a tal "antiga tradução portuguesa".

Capítulo I:

As Verdades Em Que Podemos Acreditar

"And almost thence my nature is subdued
To what it works in, like the dyer's hand"

W. Shakespeare - Soneto CXI

Em seu primeiro encontro com as bruxas, após ouvir delas as profecias de que viria a ser Thane of Cawdor e, posteriormente, rei da Escócia, Macbeth lhes pede mais explicações, chamando-as de "imperfect speakers" (Ato I, cena 3), pois elas teriam dito coisas que ele não poderia conceber naquele momento. Macbeth não conseguiu apreender o significado do que as bruxas lhes disseram, e só depois de ser anunciado realmente como Thane of Cawdor é que ele passa a acreditar nas profecias.

Num primeiro momento, Macbeth não via possibilidades de as profecias se concretizarem, duvidando do significado que ele próprio lhes atribuía. Ele não conseguiu concatenar o significado que atribuiu às profecias com a sua situação real no momento. Como poderia ele ser nomeado Thane of Cawdor, se outro nobre tinha tal título, sendo considerado e respeitado pelo rei? Um pouco depois, Macbeth recebe a notícia de que Cawdor havia se revelado um traidor e seria condenado à morte; em virtude desse fato o rei havia nomeado Macbeth como o novo Thane of Cawdor.

Mudando a situação, passa a haver espaço no mundo de Macbeth para a primeira profecia, do modo como ele a havia entendido. Essa mudança foi para Macbeth um sinal de que ele poderia acreditar nas bruxas e em suas profecias. O que as bruxas dizem passa a ser para ele uma verdade inquestionável. A partir daí, ele não mais espera para ver se a outra profecia -- a de que viria a ser rei -- irá se concretizar. Ele age de maneira a favorecer sua concretização, matando o rei Duncan.

Da mesma maneira, acreditando no significado que atribuiu a profecia das bruxas a respeito de Banquo -- a de que este geraria muitos reis, enquanto ele não geraria nenhum, não vendo sua linhagem continuada -- Macbeth manda assassinar Banquo e seu filho, para impedir que tal significado se concretize. Posteriormente, num segundo encontro com as bruxas, Macbeth é avisado para tomar cuidado com Macduff. Ele decide também assassinar toda a família e empregados de Macduff, embora este último escape à sua fúria por ter fugido para a Inglaterra.

Depois de tanta violência cometida, Macbeth passa a ser cada vez mais atormentado pela sua consciência, e também pelas ameaças que começa a pressentir ao seu redor. Sua corte e seus súditos começam a abandoná-lo, já conspirando contra ele. O exército revoltoso, aliado às forças da Inglaterra, avança sobre seu castelo e ele, com poucos homens e não podendo enfrentar os inimigos, tranqüiliza-se ao lembrar de duas afirmações que ouvira no seu segundo encontro com as bruxas: a de que não seria derrotado até que a floresta de Birnam viesse até seu castelo e a de que nenhum homem nascido de mulher poderia vencê-lo. Interpretando que tais fatos não poderiam se concretizar, Macbeth aguarda pelo desfecho dos acontecimentos. O seu mundo real e suas crenças não concebem o significado que ele atribuiu às duas afirmações -- que uma floresta pudesse se mover, e que alguém pudesse não ter nascido de uma mulher.

Além dessas duas afirmações que Macbeth interpreta como garantias de sua estabilidade no poder, existe mais um dado, fornecido pelas bruxas na mesma ocasião. Numa aparição, Macbeth

vé uma fileira de varios reis parecidos entre si, e todos se assemelhando muito a Banquo. Macbeth interpreta isso como um indício que confirmaria o que as bruxas já haviam dito anteriormente a respeito de Banquo, ou seja, que a descendência deste ocuparia o trono da Escócia por muitos anos, o que por outro lado evidenciaria a perda do poder por Macbeth.

Mesmo se revoltando contra essa aparição por se sentir ameaçado por ela, Macbeth prefere se apegar às duas afirmações anteriores, e sente-se momentaneamente protegido por elas. Quando o exército inimigo avança sobre Dunsinane -- a fortaleza que abriga Macbeth -- camuflado por galhos da floresta de Birnam, Macbeth começa a perceber que a verdade em que ele havia acreditado assumiu outro significado, e que sua atribuição de sentido ao que as bruxas disseram não havia sido bem sucedida. Ele se sente enganado por elas e começa duvidar do que dizem, mas ainda julga impossível haver um homem que não tenha nascido de mulher.

Macbeth então agarra-se a essa "verdade" como a uma tábua de salvação. Quando Macduff chega a Dunsinane, trava com ele uma luta e em meio a esta declara ter sido tirado do ventre de sua mãe antes do tempo. Macbeth percebe então claramente que as afirmações que pareciam garantir sua imunidade e proteção assumiram outros significados, que fugiram ao seu controle, e reconhece que é chegado o seu fim.

Todo o movimento de Macbeth na peça é guiado pelo seu desejo de poder. Ele não só deseja o trono, mas deseja também que sua descendência tenha acesso a ele. A atribuição de

significados que Macbeth faz as profecias das bruxas visa -- perceba ele ou não -- ao seu mais imediato interesse, e seus atos giram em torno dessas atribuições, nas quais ele crê residir a verdade.

Como coloca G. F. Waller, a importância que Macbeth dá às visões que as bruxas lhe proporcionam, e mesmo a interpretação que ele dá ao que elas dizem, são determinadas pela sua necessidade de que seu futuro se realize conforme seus desejos:

The apparently impossible conditions of what they [Weird Sisters] predict reflect his own feverish desire for any invasion of his fantasy world to be impossible [...] Again his refusal to see whether the apparitions of the kings will "stretch out till th' crack of doom" is evidence of his fevered determination not to believe any evidence that could shake his inner world. It is significant that in the final battle he subsequently clings to the witches' promise of the apparent impossibility of his overthrow, and ignores the other, more sinister, ambiguous revelations. (1976:133)

As verdades que Macbeth cria são sempre determinadas pelos seus interesses e pela sua concepção de mundo. Ele persegue uma verdade que julga indiscutível e na qual acredita cegamente até certo momento, para depois chegar à conclusão de que a verdade pode se transformar em outra verdade, com outras consequências

que não as esperadas por ele. Apesar de Macbeth acreditar nas bruxas, o que elas disseram mostra-se como uma possibilidade de multiplicidade de significados, dependendo da situação em que ele se encontra. Sua própria visão em relação às bruxas muda quando ele percebe que no que elas dizem não há uma verdade única e transparente, que seja indiscutível.

O movimento de Macbeth em busca de uma verdade única e transcendental pode ser comparado ao que faz todo ser humano. O pensamento pós-estruturalista, que tem em um dos seus mais importantes representantes Jacques Derrida, tem questionado a noção de "verdade absoluta". Fazendo uma crítica a toda a tradição filosófica ocidental, essa linha de pensamento encara essas verdades como ficções criadas pelo homem.

Apontado como um dos precursores do pensamento pós-estruturalista por autores como Christopher Norris (1985)¹, Friedrich W. Nietzsche escreve sobre essa ilusão humana. Num texto também citado pelo próprio Derrida (1971), Nietzsche escreve que o homem, apesar de julgar que está descobrindo verdades, está realmente criando-as. O autor vai mais além, dizendo que o homem não só cria verdades, mas as cria à sua semelhança, e segundo a sua visão da natureza e do mundo, da qual não consegue se subtrair. Ele afirma que a verdade é

[...] Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas retoricamente e poeticamente, transpostas, enfeitadas, e que, após

longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (1873:48)

Nietzsche ressalta que o fato do homem buscar "verdades" absolutas, que independam da sua interpretação, decorre de um esquecimento de que essas verdades são, na realidade, metáforas criadas por ele mesmo. Numa leitura pós-estruturalista de Macbeth, é possível se ver um reflexo das afirmações de Nietzsche na história desse personagem, que cria verdades de acordo com sua visão de mundo e dirigidas para seus interesses, embora acredite ter descoberto "a verdade". Da mesma forma, podemos observar movimento semelhante na busca pela transcendentalidade empreendida pelos tradutores e críticos de tradução de textos shakespearianos. Geralmente se julga uma tradução shakespeariana, ou qualquer outra tradução, pela sua capacidade de recuperar o "espírito do original", algo que transcenda à palavra e sobreviva fora dela.

Macksen Luiz, ao fazer a crítica de algumas traduções de textos de Shakespeare para o português, cita o tradutor Millôr Fernandes, segundo o qual deve-se permitir, numa tradução, que se desrespeite a "letra do original, exatamente para melhor lhe captar o espírito" (1980:9). Em um outro artigo, desta vez

fazendo uma crítica às traduções de Hamlet e Macbeth, feitas respectivamente por Millôr Fernandes e Manuel Bandeira, o mesmo autor usa expressões como "ser fiel à alma do texto" e "arranhar a essência do original" (1989). Geir Campos, também tradutor de algumas obras de Shakespeare, ao fazer um estudo comparativo entre algumas traduções de Hamlet, argumenta, citando Savory, que a boa tradução é aquela que "transmite o espírito do autor original" (1981:56). Erwin Theodor, também fazendo um estudo comparativo das traduções de Hamlet para várias línguas, comenta que a tradução francesa "altera o conteúdo e dicção shakespeareanas" (1976:91). O autor insiste em que se chame de "recriação" a tradução francesa, enquanto que as de língua portuguesa e alemã são por ele consideradas "versões, dentro do melhor sentido da palavra" (1976:92). O mesmo autor, em outro trecho de seu livro, diz que numa tradução o "valor intrínseco do texto não deve ser atingido" (1976:66), no sentido de que esse valor intrínseco deve ser preservado.

Nogueira Moutinho, criticando a tradução de Hamlet feita por Geraldo de Carvalho Silos, diz que o "enigma shakespeareano é um problema de linguagem", e que não se admira que os tradutores de seus textos trabalhem microscopicamente, para "morder com precisão o cerne poemático do texto" (1985). Bárbara Heliodora,² que geralmente critica as traduções shakespeareanas brasileiras, diz que estas tendem a fazer "complexas inversões na construção da frase", e que esta tendência "destrói a contemporaneidade essencial de sua obra" (1981). Um artigo publicado sobre a mesma autora na Revista Veja afirma que

Heliodora atravessa noites em claro na busca do termo que "traduza exatamente em português o que seu autor quis dizer em inglês" (1990:87).

E certo que essa noção da dicotomia entre "espírito" e "letra" não é exclusivamente compartilhada por tradutores e críticos de tradução de obras shakespearianas. Paulo Vizioli e Haroldo de Campos também defendem a existência de um "espírito" independente da "letra". O primeiro, argumentando que ao se fazer uma tradução é necessário que se conheça a fundo o poeta a ser vertido, considera que, caso contrário, o tradutor poderá deixar de "captar seu espírito" (1982:111). O segundo, quando escreve sobre as traduções de Ezra Pound, diz que este, muitas vezes, "trai a letra do original,[...] mas [...] consegue [...] ser fiel ao espírito, ao 'clima' particular da peça traduzida" (1976:26). Por outro lado, essa dicotomia não é uma noção necessariamente nova, tendo sido comentada por autores séculos atrás. John Milton comenta a influência das teorias de tradução do período neo-clássico inglês sobre as teorias contemporâneas e, entre os pontos mais importantes, destaca um consenso sobre a necessidade de se manter, numa tradução, o "espírito do original":

Yet when we look at the central concerns and metaphors of Augustan translators, we find them very similar to our own.

As with most twentieth century translators, there is

a general consensus that a word-for-word translation can never reach the heart of the original. Many of the metaphors which have become the commonplaces of articles on literary translation nowadays originate in this period. Denham tells us that if we follow "the servile path" we will only produce a 'caput mortuum'. This kind of translation is for Dryden "like 'dancing on a rope with fettered legs'", and "a good poet is no more like himself, in a dull translation, than his carcass would be to his living body". The translator must try to capture Chapman's "Spirit", Denham's "Flame" and Pope's "Fire". Indeed [...] twentieth century views on translation are still dominated to a great extent by Augustan thought. (1990:31).

Para o presente trabalho, não é necessário que se date com exatidão quando a noção da dicotomia entre "espírito" e "letra" surgiu com mais força. O importante é que se observe que ela tem uma longa tradição em teorias e estudos sobre tradução, e que persiste com bastante força até os nossos dias. Vale ainda ressaltar que a busca pela fidelidade ao "espírito" de certo autor ou de determinada obra pressupõe uma visão em relação ao ato da leitura onde predomina a idéia de que ler é extrair de um texto significados que foram depositados nele pelo autor. A busca pela leitura correta implica o resgate das idéias e

intenções do autor.

Essa concepção de leitura pode ser considerada como predominante, tendo muitos representantes. Entre eles, poderíamos citar por exemplo E.D. Hirsch Jr. Para o autor, os significados são estáveis pelo menos a certo nível, e o leitor, garantida esta estabilidade, deve tentar resgatar na leitura o significado pretendido pelo autor. O nível em que o autor defende a estabilidade dos significados é o nível do que ele chama de "meaning", que se opõe ao nível do que ele chama de "significance". Este último seria um nível mais amplo, onde caberiam várias leituras para um mesmo texto:

[...] the term "meaning" refers to the whole verbal meaning of a text, and "significance" to textual meaning in relation to a larger context, i.e., another mind, another era, a wider subject matter, an alien system of values, and so on. In other words, "significance" is textual meaning as related to some context, indeed any context, beyond itself. (1976:2-3)

Como podemos perceber, Hirsch só admite a contaminação de influências contextuais numa dada leitura num nível secundário, estando para ele garantida uma "primeira leitura", sobre a qual não deveria haver divergências. Temos mais uma vez a afirmação de que existe nos textos uma verdade a ser descoberta, algo

indiscutível, absoluto e independente de contexto. Se pensarmos nas idéias de Nietzsche expostas anteriormente neste trabalho, podemos pensar que o esforço de Hirsch para construir uma teoria passa necessariamente pela criação de uma verdade, neste caso em particular, de uma verdade do texto. No próprio texto de Hirsch podemos encontrar vestígios dessa crença numa verdade absoluta, que está intimamente ligada ao interesse pela afirmação da Hermenêutica como uma ciência reconhecida. Para que exista uma ciência nos moldes convencionais, é preciso que haja uma verdade absoluta. No caso de Hirsch, esta seria a verdade do texto, criada pelo autor:

The unifying theme [...] is the defense of the possibility of knowledge in interpretation. At every point, the stable determinacy of meaning is being defended, even when significance is under discussion, for without the stable determinacy of meaning there can be no knowledge in interpretation, nor any knowledge in the many humanistic disciplines based upon textual interpretation. (1976:1).

Podemos perceber que, se não existir a estabilidade de significados proposta por Hirsch, caem por terra todos os pressupostos que sustentam sua teoria hermenêutica, que se pretende uma ciência da interpretação. O que fica visível também em sua argumentação é que ele acredita que a distinção entre "meaning" e "significance" é uma distinção "natural", sem a qual

seria impossível um contato do homem com o mundo que não fosse absolutamente caótico:

For the distinction itself is far from artificial. In fact, if we could not distinguish a content of consciousness from its contexts, we could not know any object at all in the world. The context in which something is known is always a different context on a different occasion. Without actualizing such distinctions, we could not recognize today that which we experienced yesterday. (1976:3)

Por esses trechos da obra de Hirsch transcritos aqui, podemos notar como, para ele, conceitos como a verdade, a consciência, a racionalidade, estão imbricados com a possibilidade de conhecimento e de formação de uma ciência. Tais conceitos são caros a Hirsch, mas não são, como já se poderia imaginar, conceitos inusitados. Eles na verdade fazem parte da longa tradição metafísica ocidental a que se refere Derrida. O autor dá o nome de "logocentrismo" ao culto da razão e da verdade, que é a base de todo o pensamento ocidental.

Criticando o logocentrismo, Derrida toca em alguns pontos que são fundamentais para este estudo sobre tradução. O primeiro deles a ser retomado aqui é o que toca na questão da mediação instaurada pela escrita. A escrita seria, segundo o logocentrismo, uma forma de mediação e de derivação do

pensamento humano. Por isso, Derrida afirma, a escrita assume um caráter espúrio, de não-legitimidade, que está associado à não-presença do falante. A escrita seria considerada, dentro da metafísica ocidental, inferior à fala, porque esta última proporcionaria uma expressão cristalina do pensamento, garantida pela presença do falante. Derrida contesta este mito, que ele denomina de "metafísica da presença", afirmando que a mediação é inevitável, sendo impossível ao ser humano ter acesso direto ao pensamento, sem a "deturpação" imposta pela língua.

Ao mesmo tempo, é dessa concepção da escrita como mediadora do pensamento que nasce, segundo o autor, a distinção entre significante e significado, que remete por sua vez à distinção entre o sensível e o inteligível, o que acaba associando o logos a Deus, como ser transcendental e detentor de toda a verdade:

A época do logos, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido. Pertenceria a esta época a diferença entre significado e significante, ou pelo menos o estranho desvio de seu "paralelismo", e sua mútua exterioridade, por extenuada que seja.
(1973:15)

Mas a estas raízes metafísico-teológicas vinculam-se muitos outros sedimentos ocultos. Assim, a "ciência" semiológica ou, mais estritamente, lingüística, não pode conservar a diferença entre

significante e significado -- a própria idéia de signo -- sem a diferença entre o sensível e o inteligível, é certo, mas também sem conservar ao mesmo tempo, mais profunda e mais implicitamente, a referência a um significado que possa "ocorrer" na sua inteligibilidade, antes de sua "queda", antes de toda expulsão para a exterioridade do "este mundo" sensível. Enquanto face de inteligibilidade pura, remete a um logos absoluto, ao qual está imediatamente unido. Este logos absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus. (1973:16)

Levando em consideração tais observações, teríamos, primeiramente, que reconsiderar algumas questões, como a da literalidade. Como afirmam R.Arrojo e K. Rajagopalan, citando Nietzsche e Derrida, a literalidade é uma metáfora, a "metáfora primordial" que o homem criou e na qual se baseia para criar a ciência e para "não se lembrar de sua finitude e de seu regionalismo". (1989:48)

Ora, o que estaria E.D. Hirsch buscando em sua distinção entre "meaning" e "significance", senão a preservação de um significado "literal" do texto, que seria perfeitamente delimitável? E o que seria esse significado "literal" senão uma busca incessante pela presença do autor no texto? Noções como a

de literalidade e conceitos como a "intenção" ou o "espírito" do autor estão intimamente ligados a toda essa metafísica logocêntrica apontada por Derrida. E tudo o que prega o logocentrismo, como o culto da razão e da verdade, remete necessariamente à noção de essência, de verdade fundamental.

A noção da escrita como mediadora do pensamento e corruptora deste, que remete diretamente à distinção entre "espírito" e "letra" já apontada anteriormente neste trabalho, aparece em várias instâncias do processo de leitura e de tradução. No caso dos textos de Shakespeare por exemplo, e sem ainda se falar especificamente em tradução, temos, como será discutido no capítulo seguinte, tentativas de se recuperar o significado do autor de uma maneira que, como coloca Terence Hawkes, tenta retirar o véu imposto pelo texto impresso para se chegar à verdade do texto. Esse esforço de se descobrir o significado do autor é um exemplo flagrante da "metafísica da presença" em ação. O leitor ou crítico, retirando, em sua leitura, o véu do texto impresso, estaria chegando mais perto da presença do próprio autor e de seu pensamento:

Such metaphors covertly map a familiar conceptual terrain. Buried treasure glints: here be dragons. The printed texts 'veils' an 'underlying' manuscript, its sacramental status guaranteed by the fact that it issues literally from the hand of the author. (1986:74)

Hawkes faz uma ligação entre o autor e Deus, o que remete também a Derrida, quando este último afirma que a procura pela verdade transcendental acaba apontando para uma "subjetividade criadora infinita". Pode-se observar que as colocações dos dois autores convergem, no sentido de ressaltar a inevitabilidade da mediação e a impossibilidade de se recuperar as intenções do autor de um texto, no caso Shakespeare:

From this origin [o manuscrito shakespeareano], a controlling God-like authority (linked with the term 'author') ultimately descends. And this demands -- indeed authorizes -- the 'recovery' of those pristine, unsullied, authoritative words which languish now buried, soiled and distorted by print. [...] Pursuit of the original word of God may indeed join in some minds with pursuit of the original word of the Bard. But apart from the fact that no manuscript of Shakespeare's plays have so far come to light, the main project adumbrated here must be doomed to failure, since it aims to circumvent what in truth can never be circumvented: the process of mediation. (1986:74-75)

O movimento em busca de uma comunicação não mediada e direta com o autor reflete, em estudos sobre tradução, essa busca por significados transcendentais, gerados por uma entidade

superior. O paralelismo que Hawkes faz entre a palavra do autor e a palavra de Deus remete ao próprio mito da Torre de Babel. Como coloca George Steiner, este mito traz em seu bojo a crença em uma linguagem anterior, primordial, que se oporia à diversidade de línguas que constatamos haver no mundo hoje em dia. Steiner nos mostra como essa língua primordial, chamada por ele de "Ur-Sprache" foi, ao longo da história, buscada por várias culturas em várias épocas diferentes:

Above all, what of the Ur-Sprache itself: had it been irretrievably lost? Here speculation hinged on the question of the veritable nature of Adam's tongue. Had it been Hebrew or some even earlier version of Chaldaean whose far lineaments could be made out in the names of stars and fabled rivers? Jewish gnostics argued that the Hebrew of the Torah was God's undoubted idiom, though man no longer understood its full, esoteric meaning. Other inquirers, from Paracelsus to the seventeenth-century Pietists, were prepared to view Hebrew as a uniquely privileged language, but itself corrupted by the Fall and only obscurely revelatory of the Divine presence. Almost all linguistic mythologies, from Brahmin wisdom to the Celtic and North African Lore, concurred in believing that original speech had shivered into seventy-two shards, or into a number which was a simple multiple of seventy-two. (1975:59)

Juntamente com a crença na língua primordial, Steiner afirma, observa-se a crença numa volta a ela e, enquanto essa volta não acontece, a tradução é vista necessariamente como uma traição, uma deturpação dessa linguagem divina:

One day other languages would return to this fount of being. In the meantime, the very need for translation was like the Mark of Cain, witness to man's exile from harmonia mundi. (1975:62)

Essa idéia do tradutor visto como um traidor, um lugar-comum em estudos sobre tradução, persiste até hoje, influenciando autores contemporâneos. Como coloca Steiner, o ensaio de Walter Benjamin sobre tradução, intitulado "The Task of the Translator" , deriva dessa concepção que crê na existência de uma língua primordial (1975:63).

De fato, pode-se observar no estudo de Benjamin os ecos dessa concepção. O autor começa dizendo que a verdadeira tarefa do tradutor não é transferir conteúdos. A tradução serve, segundo ele, para estabelecer e revelar um parentesco oculto existente entre as línguas. Esse parentesco vem ligado à idéia de uma língua pura. (1969:72). A tradução para ele assume um status de redenção, de libertação de uma língua em que uma obra foi escrita pela sua recriação em outra língua:

Rather, for the sake of pure language, a free

translation bases the text on its own language. It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work. For the sake of pure language he breaks through decayed barriers of his own language.(1969:80)

Mais uma vez, pode-se notar a busca por uma linguagem pura e verdadeira, que é escondida e deturpada pelas línguas em sua diversidade. O parentesco que Benjamin afirma haver entre as línguas se baseia em resquícios de uma linguagem pura que, conforme ele afirma, estão presentes nelas, e que se manifestam quando uma tradução é feita.

Jacques Derrida, ao comentar o referido texto de Benjamin, também interpreta essa busca por uma língua pura como um desejo de retorno a uma verdade inquestionável, à palavra pura, onde não houvesse divisão entre conteúdo e letra:

Truth would be rather the pure language in which the meaning and the letter no longer dissociate. If such a place, the taking place of such an event, remained undiscoverable, one could no longer, even by right, distinguish between an original and a translation.
(1985:196)

Como bem coloca Derrida, Benjamin busca uma comunhão entre

as línguas pela qual não mais haveria diferenças entre elas, e onde nem mais seria possível um discernimento entre original e tradução. Na verdade, essa comunhão seria a redução de todas as línguas a uma única língua, o que obviamente tornaria a tradução totalmente desnecessária, e -- por que não dizer -- impossível. A reflexão de Derrida sobre o texto de Benjamin, assim como as outras questões comentadas neste trabalho até o presente momento, parecem convergir para um mesmo ponto: a questão da diferença. Em todos os autores apontados, pode-se notar uma preocupação com a preservação de uma igualdade, de algo que possa permanecer imutável. Quando os vários tradutores e críticos de tradução aqui citados afirmam e reafirmam sua crença na existência de um "espírito" da obra independente da "letra", pode-se notar em seu discurso um desejo de manter, ou melhor, de encontrar na obra a ser traduzida algo que permaneceria imutável, que não seria sujeito à deturpação trazida pela "letra", ou, usando um termo empregado por Derrida, pela "escritura". Da mesma forma, a afirmação de Hirsch a respeito da existência de um "meaning", anterior ao que ele chama de "significance", e nos limites do qual deve-se afirmar a estabilidade dos significados, também não diverge muito da vertente de pensamento que acredita na existência de uma verdade que possa ser controlável, que sonha com a possibilidade de existência do "espírito" de uma obra e com a viabilidade de se atingi-lo. As manifestações em relação ao desejo de se ter ou resgatar uma "língua pura", que expressasse o pensamento sem

deturpações também não deixa de refletir a mesma concepção de possibilidade de recuperação de uma verdade absoluta.

Do ponto de vista da tradução mais especificamente, o problema parece consistir na diferença de idiomas, que traz em si uma diferença cultural e contextual que é geralmente considerada como impossível de ser transposta em sua totalidade, devendo o tradutor procurar aproximações ou equivalências. Parece ser ponto pacífico entre a maioria dos teóricos da tradução que o problema da diferença começa quando o tradutor "sai" de uma língua para trabalhar com uma outra. Discussões desse tipo podem ser vistas em trabalhos como os de Catford (1980: cap. 2), Georges Mounin (1975: 4a. parte), Susan Bassnett MacGuire (1980: cap. 1), Paulo Rónai (1980: cap. 1), Erwin Theodor (1976: cap.2), entre outros.

Sob uma perspectiva pós-estruturalista, a questão da diferença é encarada de maneira diversa. Barbara Johnson retoma esta questão e, citando o trabalho de Derrida, argumenta que a diferença já existe no interior de uma própria língua, não estando confinada aos limites de línguas diferentes:

Derrida's entire philosophic enterprise, indeed, can be seen as an analysis of the translation process at work in every text. In studying the différance of signification, Derrida follows the misfires, losses and infelicities that prevent any given language from being one. Language, in fact, can only exist in the space of its own foreignness to itself. But all

Western philosophy has had as its aim to repress that foreignness [...] (1985:147).

A tradução fica, a partir dessa perspectiva, redefinida de um modo que será explicitado nas páginas seguintes. Antes que se passe para a discussão de questões básicas como a fidelidade, e a noção de texto original, é pertinente aqui que se explicita melhor a noção de différance citada por Barbara Johnson e proposta por Derrida. Jonathan Culler esclarece esse ponto, escrevendo que o termo différance associa ao mesmo tempo dois conceitos: o de diferenciação e o de adiamento:

The term différance, which Derrida introduces here, alludes to this undecidable, nonsynthetic alternation between the perspectives of structure and event. The verb différer means to differ and to defer. Différance sounds exactly the same as différence but the ending ance, which is used to produce verbal nouns, makes it a new form meaning "difference-differing-deferring". Différance thus designates both a "passive" difference already in place as the condition of signification and an act of differing which produces differences. (1987:97)

Essa dupla significação do termo différance é fundamental para a visão pós-estruturalista de tradução que será adotada

neste trabalho. A idéia de que os termos em uma tradução tendem sempre a assumir significados diferentes, devido a um processo de transformação que é inerente ao ato de leitura, traz como consequência a noção do adiamento de um significado definitivo, único e não sujeito a mudanças. Voltando a pensar nos teóricos e críticos de tradução, que afirmam haver em um texto um "espírito" a ser preservado, podemos identificar em seus comentários movimento de busca por um significado único e imutável, que por sua vez é sempre adiado, fugindo ao alcance de quem o busca. Ao mesmo tempo, a insistência em se atingir esse "espírito" reflete a tendência logocêntrica, apontada por Derrida, de se expurgar a escrita, de relegá-la a um plano inferior, devido ao fato de se considerá-la como um agente deturpador do pensamento "puro".

Não é à toa que Derrida usa o termo "queda", associado ao mito da expulsão de Adão do paraíso, quando se refere ao modo como a escrita é encarada dentro da tradição filosófica ocidental. A noção de Ur-Sprache, a língua primordial, se liga à crença em uma linguagem divina, que seria a expressão cristalina do pensamento, e que por sua vez é inatingível. A metafísica criticada por Derrida se nega a assumir, a conviver com o conceito de différance, buscando sempre uma verdade única que lhe foge do alcance. Nietzsche, no texto já citado, se refere a essa recusa do homem em aceitar o que Derrida mais tarde chamou de différance, no momento em que coloca a idéia de semelhança como uma abstração, da qual o próprio homem se esquece:

Pensemos ainda, em particular, na formação dos conceitos. Toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única, à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos, mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais, portanto, a casos claramente desiguais. Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo, que fosse "folha", uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial. (1873:48)

Essa idéia da inadequação, de cópia imperfeita, vem sempre associada à concepção logocêntrica de tradução apontada aqui. Acreditando na existência de um "espírito" do texto original, tradutores e críticos de tradução tentam ser fiéis a ele, numa

busca infundável por um texto primordial, criado pela mão do autor, do mesmo modo que se busca uma linguagem sem deturpações, originada diretamente de Deus. A perspectiva pós-estruturalista encara o texto, no caso específico da tradução, o texto original, como um espaço de diferenças, onde se instaura um jogo a cada leitura realizada. No texto de Macbeth por exemplo, como tentarei demonstrar nos capítulos seguintes, existem várias maneiras de se interpretar as bruxas, sem que haja um consenso total sobre a sua identidade. Não há no texto original, como pretendo argumentar, três bruxas das quais as traduções fazem reproduções infiéis e deturpadas; o que cada tradução mostra é que essas bruxas foram feitas leituras diferentes, a partir de diferentes pontos de vista, e que por isso são distintas entre si.

O texto de Macbeth, assim como qualquer outro, pode ilustrar essa concepção do texto como um espaço de diferenças, mas algumas de suas características em particular a evidenciam ainda mais. Uma delas é a própria presença das bruxas, com seu caráter errático, sempre anunciando coisas que podem assumir, e acabam assumindo, vários significados. A presença das bruxas pode ser encarada como um agente deturpador da ordem, como instauradora do que é contra a natureza e a ordem do universo. Malcolm Evans propõe, na sua leitura da peça, que existem dois "modos linguísticos" disputando seu espaço no texto, o que resulta numa "opacidade":

Any attempt to relate the content of narratives in

the early scenes of Macbeth has to negotiate a conflict between two basic linguistic modes which results in a potentially baffling opacity. On the one side is the attempt to construct an unequivocal idiom in which the theory of the divine right of kings and its place in the Great Chain of Being is made one with nature to the extent that the 'unnatural', constitutive operations of language itself are strenuously deleted. On the other there is an inescapable undertow of negation, in which the hurly-burly of language which precedes the construction of these sealed hierarchical categories leaks back to interrupt the 'natural' quality of their linguistic mode silently claims for itself. (1989:114)

Macbeth pode, dessa maneira, ser encarado como um texto que ilustra uma busca pela ordem, pela semelhança e pela igualdade inspiradas em Deus, sempre em conflito com uma força destruidora, deturpadora. Essa força seria representada pelas bruxas e pelos fatos que elas acabam por desencadear. O próprio Macbeth, analisado como um sujeito, não é o mesmo em toda a peça, como coloca Evans:

The crisis of the sign and unequivocal discourse in the play is paralleled by that of the unified subject. As Macbeth embarks on the passage from 'Glamis' to 'Cawdor' to 'King', the identity sustained in the

hierarchical order is fractured. After the first meeting with the sisters, when the prospect of murder is still only "fantasticall", the thought still "Shakes so my single state of Man/That function is smother'd in surmise" (I.iii.252-3"). By finally daring to do more than "may become a man" (I.iv.525), he ceases to be a coherent subject, either of Duncan or in the sense of an intact, self-present identity. (1989:116)

Uma análise semelhante pode ser encontrada na leitura de Terry Eagleton, segundo a qual Macbeth busca uma identidade, uma ordem que nunca consegue alcançar. O autor usa em sua análise uma metáfora que remete às reflexões de Derrida sobre a busca de um significado fixo:

Macbeth ends up chasing an identity which continually eludes him; he becomes a floating signified in ceaseless, doomed pursuit of an anchoring signified. (1986:3)

Numa outra instância, as características do texto original de Macbeth, como será discutido no capítulo seguinte, também já ajudam a reforçar essa noção da diferença. O original de Macbeth é tão fragmentado e tão sujeito a discussões que fica mais fácil, nesse caso, encarar o original como uma abstração, e

assumir que qualquer discussão que se baseie num original só será possível a partir do esquecimento de que o original em questão é, na verdade, uma possibilidade entre muitas outras, que foram esquecidas para que uma delas pudesse ser avaliada.

Essa redefinição do texto original, a partir da qual norteearei este trabalho tendo como ponto de partida quatro traduções de Macbeth, é proposta por Rosemary Arrojo. A crença na possibilidade de um significado transcendental, que representaria a "verdade" do texto original, está presente na maioria dos estudos de teoria de tradução, como aponta a autora. Arrojo cita teóricos da tradução que consideram a mesma como uma "transferência ou substituição de significados" (1986a:11). J.C. Catford e E. Nida são dois autores que a autora usa como exemplos de representantes dessa perspectiva. O primeiro, cita Arrojo, define a tradução como a "substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua" (1986a:12). O segundo usa, para definir o processo tradutório, a [...]

comparação das palavras de uma sentença a uma fileira de vagões de carga, [...] [onde] o que importa no transporte da carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a seqüência em que os vagões estão dispostos, mas, sim que todos os volumes alcancem seu destino. O fundamental no processo de tradução, para Nida, é que todos os componentes significativos do

original alcancem a língua alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores. (1986:12)

Segundo a autora, a possibilidade de tal transferência implicaria significados estáveis, imutáveis e engastados nas palavras, imunes a transformações e influências do tradutor em seu trabalho -- ou seja -- significados transcendentais:

Se pensamos o processo de tradução como transporte de significados entre língua A e língua B, acreditamos ser o texto original um objeto estável, "transportável" e de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente. Afinal, se as palavras de uma sentença são como carga contida em vagões, é perfeitamente possível determinarmos e controlarmos todo o seu conteúdo, e até garantirmos que seja transposto na íntegra para outro conjunto de vagões. Ao mesmo tempo, se compararmos o tradutor ao encarregado do transpote dessa carga, assumiremos que sua função, meramente mecânica, se restringe a garantir que a carga chegue intacta ao seu destino. Assim, o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve "interpretá-la". (1986a:12-13)

Em contrapartida a essa visão, a autora propõe que se pense a tradução a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, que se opõe à idéia dos significados como objetos "estáveis", "transportáveis", e de "contornos absolutamente claros". Citando Derrida (1986a:42 e 80), a autora afirma que toda tradução consiste numa transformação, justamente pela impossibilidade de se delimitar e controlar os significados. E essa impossibilidade, segundo Derrida, está ligada à inexistência de de um significado totalmente puro, que permaneça intocado.

A negação da idéia de significados puros, que não dependam das condições de sua veiculação pela linguagem, proposta pelo pensamento pós-estruturalista, acaba por apagar a linha divisória entre "espírito" e "letra" que permeia as críticas às traduções e aos tradutores de textos em geral, entre eles os shakespearianos. Como observa Arrojo, a consequência básica de reflexões como as de Nietzsche para o campo dos estudos da linguagem -- no qual se insere a tradução -- é a desconstrução da idéia do significado atrelado à palavra, ou seja, de que exista um sentido literal, nos moldes logocêntricos, para as palavras:

Essa reflexão implica a desconstrução da noção clássica de literalidade, ou seja, da possibilidade de um significado depositado na letra, anterior ou imune à interpretação do sujeito. (1990a:71)

A literalidade fica então redefinida a partir dessa

perspectiva pós-estruturalista. O significado literal, como observa Arrojo, já é fruto de um consenso, algo imposto socialmente, e não intrínseco à palavra, como sugere a perspectiva logocêntrica. A literalidade é, como sugerem Arrojo e Rajagopalan (1989), a "metáfora primordial" de que geralmente nos esquecemos ao discutirmos assuntos relacionados à leitura e à tradução de um dado texto. Em consequência dessa redefinição de literalidade, ficam também redefinidas noções como as de fidelidade em tradução, e a própria noção de texto original. Arrojo propõe, para o texto original, a imagem do "palimpsesto", ou seja,

o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura ou tradução) do "mesmo" texto. (1986:23-24)

Com essa imagem, a autora pretende ressaltar o fato de que a leitura de um texto está irremediavelmente associada ao meio sócio-cultural e ao contexto de época em que se encontra o leitor. Os fatores considerados externos vão, esteja o leitor consciente disso ou não, determinar a leitura que este faz de um dado texto. Mudando-se esses fatores, muda também a leitura, e o original assume nova configuração. Num texto onde analisa o conto "Pierre Menard, Autor do Quixote" de Jorge Luis Borges, Arrojo demonstra a impossibilidade de se resgatar totalmente o original em uma tradução. Segundo o conto, Pierre Menard tem

como intuito reescrever a obra de Miguel de Cervantes, Dom Quixote. Menard pretende reproduzir a obra de Cervantes de maneira perfeita, como se ele mesmo a tivesse escrito, recuperando assim seu significado original. Um dos fragmentos do trabalho de Menard apresentado no conto mostra a reprodução impecável das palavras, mas mesmo assim, conforme argumenta Arrojo em sua leitura, não foi possível a ele resgatar esse significado original, sem a interferência de sua própria interpretação:

Menard tenta recuperar o significado "original" de Cervantes mas somente consegue reproduzir suas palavras. O que Menard lê e reproduz (e sendo o verdadeiro Quixote (e, portanto, de acordo com Menard, imutável e evidente) é interpretado pelo narrador/crítico como algo diferente. Paradoxalmente, ao "repetir" a totalidade do texto de Cervantes, Menard ilustra a impossibilidade da repetição total. (1984:84)

Visto que o texto original assume, nessa perspectiva, características diversas, o conceito de fidelidade também acaba sendo redefinido. Como argumenta Arrojo, a fidelidade não pode ser total justamente pela interferência da interpretação do leitor, sempre inevitável numa leitura:

Menard não pode ser completamente fiel ao texto de

Cervantes porque esse texto [...] não é um receptáculo de conteúdos estáveis e mantidos sob controle, que como qualquer outro texto, "literário" ou não, somente poderá ser abordado através de uma leitura ou interpretação. (1986a:38)

Mas a "desconstrução da noção clássica de literalidade" e a redefinição de termos como texto "original" e "fidelidade" não significam, em última instância, que não se possa julgar a qualidade de uma tradução, como sugere John Milton. Ao citar um texto de Arrojo (1986b), o autor diz que, segundo a concepção de tradução proposta pela autora, "It is impossible to judge which is the best or whether there is a best translation" (1990:158). Crítica semelhante à concepção de Arrojo é feita por Mário Laranjeira. Ao comentar a imagem do texto/palimpsesto proposta pela autora (em Arrojo, 1986a), Laranjeira diz concordar com ela em termos. Mas o autor faz ressalvas quanto ao excesso de autonomia a que tal imagem possa conduzir em uma tradução:

Achamos, entretanto, que tal atitude, se levada às últimas conseqüências, poderia conduzir para fora do terreno da tradução e reduzir-se a simples glosas, à produção de novos textos cuja única ligação com os primeiros seria uma vaga relação de "fontes" ou de "inutrição". Para que haja tradução, a nosso ver, são necessários vínculos

mais estreitos.[...] A margem de autonomia da tradução em relação ao original não nos parece que deva ser ilimitada. (1989:138)

A impossibilidade de se julgar a qualidade de uma tradução, sugerida por John Milton, e a falta de limites para a autonomia do tradutor receada por Laranjeira realmente poderiam se instaurar se não houvesse nenhum fator determinante que impusesse limites. O medo que esses autores parecem ter de que se caia num vazio, na liberalidade total, num abismo sem limites, é originado por suas concepções logocêntricas de tradução. O que Arrojo propõe é um deslocamento da autoridade que esses autores julgam estar no texto, representada pelo autor, para a comunidade na qual tal texto é lido.

Lançando mão do conceito de "comunidades interpretativas" proposto por Stanley Fish, Arrojo argumenta que o contexto sócio-cultural, o conjunto de valores éticos, morais e ideológicos de uma determinada comunidade não só influem numa leitura, mas a determinam. Fish, por sua vez, escreve que o significado de um texto não é decodificado por um leitor, mas construído por ele (1980:327). Mas, ao mesmo tempo, esse leitor não é um sujeito isolado, que realizara uma leitura totalmente subjetiva e pessoal de um texto. A sua leitura é determinada pela comunidade em que ele se encontra e de cujas influências é impossível se subtrair:

The conclusion, therefore, is that all objects are

made and not found, and that they are made by the interpretive strategies we set in motion. This does not, however, commit me to subjectivity because the means by which they are made are social and conventional. That is, the "you" who does the interpretative work that puts poems and assignments and lists into the world is a communal you and not an isolated individual. (1980:331)

Concluindo sua argumentação, Fish insiste na impossibilidade de se demarcar um limite perfeito entre objetividade e subjetividade:

To put the matter in this way is to see that the opposition between objectivity and subjectivity is a false one because neither exists in the pure form that would give the opposition its point. (1980:332)

Se pensarmos desse modo, chegaremos à conclusão de que, ao mesmo tempo que seria impossível ter liberdade sem limites para fazer uma tradução, sempre haverá parâmetros sociais e consensuais para julgá-la, embora esses parâmetros tendam a mudar de época para época e de comunidade para comunidade.

Aplicando os conceitos de Fish à tradução, Arrojo argumenta que nossa leitura e, conseqüentemente, nossa opinião sobre a qualidade de uma tradução, dependem de fatores sociais.

culturais e ideológicos, e não do que "realmente" possa estar escrito em um "original", ou ainda da intenção de seu autor;

O significado de um texto não se encontra para sempre depositado no texto, à espera de que um leitor o decifre de maneira correta. O significado de um texto forma-se, sim, a partir da ideologia, dos padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem a comunidade sócio-cultural -- a "comunidade interpretativa" -- em que é interpretado. (1986b:17)

Portanto, é impossível se cair no vazio recusando tanto por Milton como por Laranjeira. A comunidade interpretativa dará conta de impor os limites de aceitabilidade de uma tradução. Como argumenta Arrojo,

se concluirmos que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõe, isso significa que caem por terra quaisquer critérios para avaliação de traduções. Inevitavelmente [...] aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos "fiéis" às nossas próprias concepções textuais e teóricas,

e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo que nos cerca, não podem deixar de ser mortais. (1986a:45)

O fato de aceitarmos a transitoriedade de traduções e de leituras, assim como a nossa própria transitoriedade como seres humanos no mundo, não implica necessariamente o caos, aquele caos em que Macbeth julga se encontrar quando descobre que as verdades são transitórias, e diz:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (Ato V, cena 5, p.160) (4)

Macbeth, nesse momento, se encontra em tal estado por não aceitar a transitoriedade das verdades, e por crer que exista uma verdade única. Para ele é inconcebível que as verdades em que acreditamos são as verdades em que podemos acreditar num dado momento, e que não necessariamente serão sempre as mesmas. O conceito de verdade efetivamente muda, devido a fatores determinados pelo contexto em que nos encontramos. Do mesmo

modo, os valores a partir dos quais se julga uma tradução mudam, e até o que possa ser considerado um erro de tradução não é necessariamente sempre considerado da mesma forma.

Uma demonstração prática disso nos é dada por Alan Bass. O autor nos mostra como um erro de tradução pode ser considerado acerto por uma comunidade, e como a própria consideração acerca do que seja erro ou acerto não é imotivada. Bass nos conta a história de um "erro" de tradução que Freud cometeu ao estudar os manuscritos de Leonardo da Vinci, a partir dos quais Freud estava organizando um estudo sobre o fetiche. Traduzindo o termo italiano "nibio" por "Geier" ("abutre"), Freud fez uma série de argumentações a respeito de uma fantasia que Leonardo tinha na infância, e que estava registrada em seus manuscritos. Para as argumentações de Freud, era fundamental que o pássaro da fantasia de Leonardo fosse realmente um abutre, pois elas partiam de conotações que este -- e não qualquer outro -- pássaro trazia, e que remontavam, segundo Freud, a traços da cultura egípcia.

Como coloca Bass, o termo mais apropriado para "nibio" seria a palavra alemã designativa do "milhafre", que é uma outra ave de rapina, que não trazia os significados desejados por Freud. Se o pássaro da teoria de Freud fosse um milhafre, esta não poderia nem existir, pois estava embasada num pássaro que necessariamente seria o abutre. Bass nos conta que, embora algumas pessoas tenham chamado a atenção para o "erro" de Freud, a sua interpretação foi aceita pela sua comunidade, e o "erro" passou, para a maioria das pessoas que entraram em contato com

essa teoria. Despercebido. Além disso, a interpretação de Freud se disseminou, e vários de seus seguidores começaram a enxergar imagens de abutres em várias telas de Leonardo.

Bass nota como Freud, desenvolvendo uma teoria sobre o fetiche, cuja definição seria "uma necessidade motivada de ver o que nunca esteve lá" (1985:137), fetichizou o termo "nibio", transformando-o num abutre que nunca esteve lá:

Freud's mistranslation, then, is itself a fetish: Freud has continued to maintain that he sees what was never there - the vulture - for motivated reasons, that is, because it fits in too well with the theories of the infantile sexual theories of "Egyptian" language formation. And this fetishistic mistranslation itself has made theory into a fetish. (1985:137)

Para a presente argumentação, o que interessa no texto de Bass é justamente a questão da tradução, que a ótica logocêntrica encara como uma transferência de significados que os conserva intactos, imutáveis, sem a interferência do leitor. No caso da tradução realizada por Freud, podemos ver claramente que essa "transferência" não é pura, e sim contaminada pelas intenções e desejos -- mesmo os inconscientes -- do tradutor. Freud poderia julgar-se até certo ponto distanciado "cientificamente" da teoria que estava formulando, mas seu

estudo sobre o fetiche estava tão entranhado nele, que ele acabou transformando-o num fetiche. Ou, como diria Nietzsche, Freud criou uma teoria à sua semelhança, inclusive com elementos de seu inconsciente. Ou ainda poderíamos dizer que Freud, ao traduzir uma palavra e fazer a partir dela um estudo científico, contaminou este estudo irremediavelmente com traços muito íntimos de sua personalidade.

Da mesma forma, embora os tradutores e críticos de tradução julguem estar descobrindo a verdade do texto, e preservando-a em sua tradução sem qualquer interferência, eles estarão irremediavelmente realizando essa tradução dentro de sua concepção de verdade. Esta, por sua vez, não é universal e unanimemente aceita, e por isso a tradução terá uma aceitação restrita à comunidade interpretativa em que se encontra. Como argumenta Arrojo,

Qualquer tradução, por mais simples e despretensiosa que seja, traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador. Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, "neutra" ou "literal"; será sempre e inescapavelmente uma leitura. (1990b:50)

No caso das traduções de Macbeth, cada tradutor, mesmo

buscando a "verdade" sobre as bruxas, criou a sua verdade, ou seja, criou uma tradução que privilegiou uma leitura em meio a muitas possibilidades de leitura. Conseqüentemente, as traduções não serão consideradas perfeitas, ou mesmo satisfatórias, pela totalidade de pessoas que as lerem. Partindo-se de pressupostos diferentes, chega-se a leituras diferentes, e das diferenças de pontos de vista criam-se opiniões divergentes em relação às traduções.

As verdades que esses tradutores, assim como qualquer ser humano, julgam ter descoberto são simplesmente as verdades que eles criaram e nas quais acreditam. Podemos ainda dizer que são as verdades em que eles podem acreditar, determinadas e limitadas por sua concepção de mundo, as regras éticas e morais que seguem, sua ideologia, sua cultura, seu contexto social. Como o tintureiro do soneto de Shakespeare, que traz as mãos manchadas de tinta devido à realização de seu trabalho, uma tradução traz as marcas do sujeito que a realizou, e este sujeito, por sua vez, tem sua leitura influenciada pela comunidade em que se encontra, dentro da qual algumas "verdades" são possíveis e viáveis, e outras não.

As muitas verdades de um texto, ou seja, as várias possibilidades de interpretação de um texto, serão demonstradas aqui através da apresentação de várias características diferentes atribuídas às bruxas de Macbeth em diferentes leituras do texto "original". Paralelamente, as traduções refletem também essa possibilidade de multiplicidades. As bruxas criadas em cada tradução são aquelas que cada tradutor

concebeu dentro de sua interpretação do "original". Mesmo que cada tradutor considere as suas bruxas como uma recuperação dos personagens originalmente criados por Shakespeare, o resultado que se tem com a comparação das traduções, como pretendo demonstrar, tende mais à diversidade que à homogeneidade.

Essa diversidade de caracterização das bruxas nas traduções, que será apresentada no capítulo III deste trabalho, acaba criando, como pretendo argumentar, quatro tragédias de Macbeth diferentes, refletindo a possibilidade de multiplicidade de significados do "original" de Macbeth. A "verdade" em relação à caracterização das bruxas pode variar de acordo com contextos e pontos de vista diferentes, da mesma maneira que as profecias das bruxas assumem novos significados para Macbeth quando as circunstâncias que o envolvem se alteram.

Notas:

(1) O autor trata mais especificamente desse assunto no capítulo 4 de seu livro. (Ver bibliografia)

(2) Sobre as críticas da autora a traduções brasileiras, ver também:

SILIOS, G.C. "O Assassinato de Shakespeare", publicado no Jornal do Brasil, 1985. e "Lady Shakespeare", publicado na Revista Veja, 1990. (Ver bibliografia)

(3) A partir daqui, esses termos aparecerão entre aspas para que se evidencie que, neste trabalho, eles serão considerados como convenções. e não como referentes a características

intrínsecas de um dado texto ou tradução.

(4) As citações de Macbeth, salvo quando indicado, serão retiradas da Arden Edition of the Works of William Shakespeare (ed. Kenneth Muir).

Capítulo II:

A Busca Pelo "Original" de Macbeth E Os Vários Originais
Encontrados/Construídos Em Leituras Distintas

"And when a thought would unmask our soul's masking,
Itself goes not unmasked to the unmasking".

Fernando Pessoa

Soneto VIII/Sonetos Ingleses

A-A FRAGMENTAÇÃO DOS "ORIGINAIS" DE SHAKESPEARE

Explicitados, no capítulo anterior, os pressupostos teóricos a serem seguidos neste trabalho, discutirei neste capítulo algumas características do "original" de Macbeth que, além de terem influência direta sobre as traduções, ajudam a evidenciar ainda mais a idéia do "original" como uma possibilidade de múltiplos significados.

De modo geral, o texto shakespeareano a que temos acesso hoje em dia não é o mesmo da época de Shakespeare. Sua obra foi utilizada, em sua época, na forma de manuscritos e, segundo G. B. Harrison, apenas algumas de suas obras já estavam impressas por ocasião de sua morte. Por esse motivo, segundo Harrison, em todas as obras de Shakespeare há variáveis de interpretação, devido a erros de impressão. Foi necessário estabelecer um consenso em relação ao que estava "realmente" escrito naqueles manuscritos:

To make the text smooth and readable some tidying is necessary, particularly as Shakespeare did not prepare his plays for printing. They were originally intended as scripts for actors and not as texts for readers. Scholars have therefore "edited", that is, they have made alterations and additions to the originals with the intention of making them more intelligible and easy for the reader. (1966:193)

Essas dificuldades citadas por Harrison não se referem apenas a termos e expressões, mas também a trechos de peças. No

caso de Macbeth, por exemplo, vários trechos são atribuídos a outros autores. Harrison nos informa que havia, na época de Shakespeare, a prática comum da "colaboração", em que vários autores redigiam uma mesma peça. Quais exatamente teriam sido as "interpolações" é uma pergunta impossível de ser respondida. Como afirma Harrison:

Collaboration in a printed play can be detected only by style, and editors are seldom agreed on style. There is, however, fairly general agreement that portions of Macbeth, particularly the Bloody Sergeant's speech in Act I, scene ii, and the Hecate scenes in Act III, scene v and Act IV, scene i are not by Shakespeare. (1966:196)

"Fairly general agreement" pressupõe algum "disagreement". E como poderemos observar posteriormente por meio de alguns exemplos, essas discordâncias dependerão da leitura que cada estudioso pretende defender. A própria busca pelo "texto autêntico" é único que essas análises textuais realizam já é em si uma leitura do texto shakespeariano que difere radicalmente do modo como esse texto era encarado pelo autor e seus contemporâneos.

Paradoxalmente, procurando resgatar o significado do autor, esse tipo de leitura acaba atribuindo ao texto características que o afastam dos possíveis significados e valores da época desse mesmo autor, que não estava preocupado, ao que tudo indica, com a preservação da forma de seus textos, e nem com

questões de autoria. Terence Hawkes reflete sobre essa diferença, e argumenta que a tentativa de se expurgar do texto shakespeariano trechos que não sejam "autênticos" já é fruto de um modo "moderno" de se considerar o texto:

Certainly, the notion of a single "authoritative" text, immediately expressive of the plenitude of its author's mind and meaning, would have been unfamiliar to Shakespeare, involved as he was in the collaborative enterprise of dramatic production, and notoriously unconcerned to preserve in stable form the texts of most of his plays. A project which seeks to award those texts the status of holy writ, to bind them to their origins and to cleanse from them the alien and sullyng "interpolations" [...] has a worryingly unacknowledged modern air: the product of a culture which characteristically invests a good deal of intellectual capital in concepts of individuality, originality, personal ownership and responsibility, and maintains a high regard for the printed text as a personal unmediated statement, particularly in the form of "literature". If the model for this latter concept can be said to be novel, then its application to the texts of Shakespeare's plays imposes on them the presuppositions of the genre: it turns them into quasi-novels, by requiring of them the same kind of reductive author-centred "authenticity", forever

haunted by the spectre of interpolation. (1986:74-5)

Como argumenta Hawkes, o modo como encaramos um texto shakespeariano hoje em dia é fruto de uma série de pressupostos compartilhados socialmente, e que não são eternos nem indiscutíveis. Esses pressupostos são, outrossim, criados pelas regras sociais de nossa cultura, que promove a necessidade de textos únicos, "autênticos", controláveis. As interpolações -- conceito este que já é produto de uma leitura "moderna" do texto shakespeariano -- aparecem então como ameaças, "espectros" que põem em perigo a "unicidade" e a "autenticidade" do texto.

As interpolações, trechos considerados "espúrios", são tratadas de maneiras diferentes pelos vários estudiosos. Essas diferentes maneiras serão coerentes com a leitura defendida por cada um deles. Às vezes, tais trechos são "expulsos" do texto; outras, eles são considerados pertinentes a ele. Neste último caso, tais trechos perdem o status de "interpolações" e passam a ser considerados como "autênticos".

Passarei em seguida a alguns exemplos que ilustram essas discordâncias em relação à autenticidade de certos trechos de peças shakespearianas. Antes, porém, cabe ainda notar o que W.W. Greg fala sobre "emendations", a editoração a que se refere Harrison:

The fact is that there is only one general principle of emendation, which is that emendation is in its essence devoid of principle. (1949:78)

Não quero dizer aqui que as emendas sejam em sua totalidade feitas sem nenhum rigor. Nem é o intuito de Greg em seu artigo pregar a liberdade total de se fazer emendas. Pelo contrário, seu intuito é o de estabelecer algumas regras e preceitos básicos para fazê-las. A citação acima serve para nos chamar a atenção para o fato de que tais regras e preceitos são estabelecidos arbitrariamente e consensualmente, e dependerão, como já foi dito anteriormente, da leitura que este ou aquele estudioso defende.

Podemos também perceber, pelo que Greg escreve, que por mais que essas regras e preceitos sejam "exatos", eles nem sempre darão conta dos trechos "espúrios":

The criterion of acceptance is high, and it is necessary that criticism should insist rigorously upon the conditions, for unless they are fulfilled there can be no certainty about emendation [...] But of course comparatively few emendations really satisfy the test. This is a point I wish to stress, because I do not think that criticism has always faced the implications of its own methods. It is apt to forget the facts which it would nevertheless not dispute. One is that even the most careful of authors do sometimes write sentences which it is impossible to regard as affording a perfectly satisfactory sense; the other is that corruption must sometimes occur through agencies that by their nature it is impossible to trace. (1949:81)

Talvez o "perfectly satisfactory sense" que, segundo Greg, falta em algumas sentenças dos mais cuidadosos autores, não possa ser atribuído a um termo em determinada época, por determinada comunidade. Mas esse fato não garante que uma certa palavra ou frase seja sempre considerada como "corruption". Certamente, as emendas são recursos que ajudam a "eternizar" o texto shakespeareano. Como argumenta John Drakakis, a tendência que existe, na crítica shakespeareana, a se considerar Shakespeare e seus textos como "eternos" só pode ser o resultado de apropriações sucessivas, que são projeções de valores externos:

Human and critical history have proved right the Johnsonian eulogizing of Shakespeare as being 'not of an age but for all time' in a very perverse sense indeed. In concrete historical terms Shakespeare can never be 'our contemporary' except by the strategy of appropriation, yet the protean values which subsequent generations of critics have discovered in the texts themselves can be demonstrated to be in large part the projections of their own externally applied values. (1988:24)

As emendas, que são fruto de uma determinada leitura numa determinada época, não deixam também de fazer parte dessas apropriações a que se refere Drakakis, e que acabam contribuindo para a "atualização" e, quem sabe, até para uma eternização dos textos de Shakespeare.

Como no presente trabalho o enfoque principal recai sobre a caracterização dada às bruxas, ater-me-ei um pouco às cenas de Hécate, tendo em vista a questão das emendas e interpolações. Hécate aparece na peça como uma entidade demoníaca superior às bruxas, à qual elas devem obediência. W.W.Greg nos informa que há duas canções em duas cenas das bruxas (III.5 e IV, 1), das quais apenas as primeiras linhas figuram na primeira edição impressa de Macbeth. Canções com as mesmas frases iniciais aparecem numa peça de Thomas Middleton chamada The Witch. Segundo Greg, há evidências de que Middleton conhecia a peça de Shakespeare e que em vista do "empréstimo" das canções, não é improvável que Middleton tenha "emprestado" algumas linhas a essa peça de Shakespeare. No trecho transcrito abaixo, poderemos ver a argumentação de Greg nesse sentido:

Chambers, who is followed by Wilson, maintains that 'interpolation' is 'confined to three passages in the witch scenes', namely III,v and IV,i 39-43 and 125-32, 'which can be distinguished from the genuine text by the introduction of Hecate, by the use of an iambic instead of a trochaic metre and by the prettiness of lyrical fancy alien to the main conception of the witches'. The change of tone is evident: whether there is a difference of authorship each reader must judge for himself. (1955:391)

Henry Paul concorda com Chambers e Wilson a respeito das interpolações que, segundo ele, são chamadas de "Middletonian

lines". Para a caracterização das bruxas defendida por ele -- como mulheres comuns, sem poderes sobrenaturais a não ser a ajuda que recebem do demônio -- as cenas de Hécate não são pertinentes, então Paul as exclui de sua leitura e argumenta que esses trechos deveriam ser retirados ou destacados no texto, para que o leitor ficasse informado de que tais trechos não foram escritos por Shakespeare:

When the king saw the play performed, there was no Hecate, no 'other three witches' and no songs and no music: for these incongruous things were put into the play five or six years later, probably by Thomas Middleton, and therefore they are called 'Middletonian' lines. The scene was far more impressive without them, for Shakespeare's wicked old hags had neither voices nor joints that could sing or dance; and Hecate's words are utterly inconsistent with, and ruinous to, the main motive of the play. Adams's remarks about these lines in his edition cannot be improved upon. He omits them from his text of the play. Chambers, in his Warwick Shakespeare, marks them off the rest of the text by brackets. (1950:275)

O estudo de Henry Paul sobre Macbeth se baseia em documentos contemporâneos à data provável da primeira encenação da peça. O autor se baseia nesses documentos inclusive para fundamentar sua argumentação a respeito da não autenticidade das cenas de

Hécate. Ele constrói uma leitura das bruxas que é incoerente com essas cenas, e por isso não as considera pertinentes ao "original" de Macbeth. Paul argumenta que as bruxas de Macbeth são representações de bruxas escocesas, como as descritas pelo rei James I em sua obra intitulada Daemonologie. Como é possível observar pelo trecho transcrito acima, Paul julga que Hécate não faz parte da descrição das bruxas feita por James I, nem tampouco as cenas em que elas dançam e cantam.

Dando também enfoque histórico ao seu estudo de Macbeth. Lilian Winstanley argumenta de maneira oposta a Paul com respeito a essa questão. Valendo-se também de documentos contemporâneos à data provável da primeira encenação da peça, a autora se vale do interesse do rei por bruxas, mas interpreta os fatos de maneira diferente. Para ela, tanto a presença de Hécate quanto as cenas em que as bruxas dançam e cantam são representações autênticas do que ela chama de "Scottish witches". Podemos notar, pelos trechos do estudo de Winstanley transcritos abaixo, que as concepções desses dois autores do que sejam "bruxas escocesas" são diferentes, mesmo que eles se baseiem no mesmo tipo de documentação em seus estudos:

Here again we see the close relation to the motives of Macbeth; we have the sailing in sieves, the dancing and singing and we see that James himself was personally and deeply interested. (1970:112)

The Scottish witches associated with a devilish spirit in the form of a woman. So do Macbeth's

witches associate with a devilish spirit in the form
of a woman -- Hecate. (1970:114)

Partindo do mesmo pressuposto, ou seja, de que um dos principais intuitos de Shakespeare ao escrever a peça foi o de agradar ao rei James, incluindo por esse motivo bruxas como personagens (dado o interesse do rei por esse tipo de entidade), Paul e Winstanley chegam a conclusões divergentes em relação às bruxas, e consideram o "original" também de maneira diversa. Winstanley nem chega a aventar a hipótese de essas cenas não serem autênticas, e até as utiliza para argumentar sobre a genialidade de Shakespeare como dramaturgo:

All the wonderful and terrible details of the witch-scenes are added by Shakespeare himself, and I shall have no difficulty in showing that they correspond in the closest possible manner with the actual details of the Scottish witch-trials [...]
Not one of these details seems to be invented, on the contrary, they are studied with an almost meticulous accuracy; but Shakespeare, here as elsewhere, is a master of selection and reveals his genius in an unrivalled power of tragic concentration and compression. (1970:104)

Dando um enfoque diferente ao seu estudo da peça, Wilson Knight, ao comentar sobre as bruxas, omite as cenas de Hécate, justificando-se da seguinte maneira:

I omit the Hecate scenes and speeches. They do not seem to me to blend with the whole play. Even so, they may be Shakespearean, added at some later date than the original composition; which should account for their inclusion in the Folio. (1951:145)

O que Chambers chama de "main conception of the witches" e o que Paul chama de "main motive of the play", ou ainda o que Knight chama de "whole play", ou seja, as leituras que eles fazem da atuação das bruxas na peça, são diferentes da proposta por W.M. Merchant. Este autor propõe que se encare a influência das bruxas sobre Macbeth e Lady Macbeth como uma tentação demoníaca (no caso de Lady Macbeth, ele chega a falar em "demonic possession"). Para tanto, Merchant julga fundamental a ligação das Weird Sisters a Hécate, que é uma entidade mais diretamente associada ao inferno. Por esse motivo, apesar de não desconsiderar que as cenas de Hécate sejam tidas como interpolações, ele não dá tanta importância ao fato, e considera essas cenas como parte integrante da peça:

Whatever the ambiguity of their [Weird Sisters] status, we have, on the other hand, no doubt of Hecate's significance in Shakespeare's exploration of the supernatural; nor have we doubt (we see the evidence on stage) of the 'necromantic' desires of Lady Macbeth; we see her bequeath her soul to demonic powers as irrevocably as Faustus. For Hecate broods over this play, whatever the status of the

'interpolated scenes'. The Weird Sisters owe her direct allegiance; Macbeth and Lady Macbeth submit themselves to a less mythical order of damnation, but even in their vision of hell Hecate and her followers belong as of right. (1966:80-1)

Como podemos ver por esses exemplos, as interpolações ou as emendas assumem valores diferentes, dependendo da leitura que cada autor propõe. Ou, dizendo de modo diferente, a maneira de se considerar o "original" é determinada pelo modo como cada estudioso interpreta o texto. O que é considerado como um ponto central de discussão para Paul, ou seja, a possível não autenticidade das cenas de Hécate, é considerado de importância secundária para Merchant, e não é nem considerado por Winstanley. Em seguida, veremos mais especificamente como o mesmo acontece com a caracterização das bruxas, que assumirá traços divergentes, dependendo das leituras construídas por diferentes autores.

B- A BUSCA PELAS BRUXAS "ORIGINAIS" CRIADAS POR SHAKESPEARE

As diferentes caracterizações propostas para as bruxas de Macbeth partem também de diferentes modos de se encarar o "original". Vejamos o que acontece com a expressão "Weird Sisters"

G.K. Hunter afirma que as Chronicles de Holinshed sobre a história da Escócia (datadas de 1557) são consideradas a principal fonte usada por Shakespeare para escrever Macbeth. A expressão "Weird Sisters" também teria vindo de Holinshed que, em sua história de Macbeth, diz que este encontrou-se com

three women in strange and wild apparel, resembling creatures of elder world... these women were either the weird sisters, that is (as ye would say) the goddesses of destiny or else some nymphs or fairies, endued with knowledge of prophecy by their necromantical science. (apud Hunter 1966:4)

Hunter nos chama a atenção para o fato de que a própria fonte do termo "Weird Sisters" é contraditória. Elas tanto podem ser as deusas do destino, como ninfas, ou fadas.

Vários autores, ao discutirem a identidade das bruxas, retomam Holinshed como fonte, mas argumentam de maneiras diversas. A.C. Bradley, a quem não interessa caracterizar as bruxas como seres com grandes poderes sobrenaturais, afirma que, das crônicas de Holinshed, Shakespeare

[...] used nothing but the phrase 'weird sisters', which certainly no more suggested to a London audience the Parcae of one mythology or the Norns of another than it does to-day. (1905:342)

Williard Farnham, citado por Hunter, considera que Shakespeare usou as palavras contidas na primeira definição de Holinshed ("Weird Sisters"), mas as interpretou sob a luz de sua outra definição (nymphs ou fairies), ou seja, Shakespeare teria interpretado as bruxas como seres capazes de ver o futuro, mas não de controlá-lo. (Apud Hunter 1966:5)

A preocupação desses autores em dissociar a figura das bruxas das Weird Sisters advém, provavelmente, da própria definição contida nas Chronicles de Holinshed, como também de definições que podemos encontrar em dicionários¹, nos quais as Weird Sisters vêm associadas a The Three Fates, que são deusas do destino. Para esses autores, o nome das bruxas como o encontramos em Macbeth não justifica o fato de elas serem consideradas como entes controladores do destino. Então, nessas leituras do "original", as Weird Sisters já não seriam as Weird Sisters definidas pelos dicionários, mas personagens que, ainda levando o mesmo nome, seriam diferentes dessas definições. Cria-se, então, Weird Sisters "especiais", cuja caracterização será feita ao longo da leitura proposta por este ou aquele autor.

Henry Paul, radicalizando o movimento contra a

caracterização das bruxas de Macbeth como Weird Sisters. afirma que o nome dado a elas na peça não é adequado, e argumenta que ele foi fruto de uma emenda "infeliz" feita por Theobald em 1733. A argumentação de Paul baseia-se no fato de que no primeiro texto impresso e, presumivelmente, no manuscrito de Shakespeare, o termo designativo das bruxas não é "Weird Sisters", que ocorre seis vezes no texto moderno. Verificando o Folio de 1623, Paul constatou que nesse texto as bruxas são chamadas de "Weyard Sisters", ou de "Weyward Sisters". Então, para Paul, Theobald, ao uniformizar esses termos para "Weird Sisters", cometeu um ato que ele classifica como "a serious and lasting injury to the play" (1950:159). Podemos ver pelo trecho transcrito abaixo como Paul argumenta contra a emenda de Theobald, e como cria uma outra caracterização para as bruxas, que ele prefere chamar de "Witches of Forres"²:

The word "weyward" (the Elizabethan spelling of the modern "wayward") means, as Theobald explains, 'perverse', 'froward', 'moody', 'obstinate', 'intractable' - fit adjectives to describe the Witches of Forres. Such bad women glory in such epithets. It cannot be a copyist's error or printer's error, for it is repeated six times; and still more clearly because Shakespeare's verse requires a dissyllabic word, which "weyward" is; while "weird" is always monossyllabic. Recognizing this difficulty,

Theobald was compelled to impose a clumsy and unwarranted diaeresis upon the word. (1950:159)

Paul ainda diz que a justificativa de Theobald para a mudança do termo é Holinshed, mas que tal argumentação não é convincente pois Theobald se esquece, ao fazê-la, de que Shakespeare habitualmente mudava ou adaptava as palavras de Holinshed livremente (1950:159). Já Bradley não concorda com Paul a respeito da emenda de Theobald, embora tenha uma concepção das bruxas semelhante à do primeiro. Bradley prefere considerar que a palavra empregada por Shakespeare foi realmente "weird", e que as variações do Folio são erros de impressão ou de copistas (1905:342).

Um outro modo de se encarar a mesma questão pode ser visto na atitude de Malcolm Evans que, ao se referir às bruxas de Macbeth, adota o termo "weyward sisters"(1989:113), que é uma das formas que aparecem no Folio, mas que não corresponde à grafia atual da palavra (que seria "wayward"). Evans parece concordar com Paul a respeito da emenda de Theobald, mas não se preocupa em escrever sobre os motivos que o levaram a fazer tal opção.

O objetivo de se discutir a opinião desses autores aqui é o de se argumentar, retomando a discussão sobre texto "original" no primeiro capítulo, que mesmo se buscando a origem -- o primeiro original de Shakespeare-- e até indo além dessa origem, buscando outro texto como sua fonte, não conseguimos ter um único texto "original". O "original" de Macbeth se multiplica em muitos, conforme interpretações que dele forem feitas. Mesmo que

os estudiosos estejam discutindo "evidências" no primeiro original, eles não conseguem se furtar de dar a sua interpretação a essas "evidências". As bruxas vão então assumindo caracterizações múltiplas já no "original", dependendo das interpretações que são feitas dele. Para os autores acima citados, as Weird Sisters não são aquelas propostas pelos dicionários, mas outros personagens, que são construídos a partir da leitura que realizam.

Por conseqüência, temos uma multiplicidade de caracterizações para as bruxas já em leituras propostas para o "original". Como argumentarei no próximo capítulo, a mesma multiplicidade ocorre nas traduções. O presente capítulo ilustra essa possibilidade de multiplicidade dentro do texto "original". Numa primeira instância foi discutido o caráter fragmentário do "original" que, em si, já pode dar margem a várias interpretações. Na próxima seção, estenderei a discussão, não mais me atendo às várias transformações pelas quais o texto passou em relação às bruxas, mas focalizando várias interpretações dadas às Weird Sisters no "original" moderno.

C-AS VÁRIAS WEIRD SISTERS DO "ORIGINAL" MODERNO DE MACBETH

Focalizarei, nesta seção, várias interpretações dadas às Weird Sisters no "original" moderno de Macbeth, a fim de estender a argumentação, já iniciada anteriormente, sobre a multiplicidade de "originais" criadas por diferentes leituras da peça.

O problema básico apresentado pelas Weird Sisters reside na extensão de seu poder. G.K. Hunter aponta várias opiniões a respeito delas, dizendo que "those who survey the history of witch definition in Macbeth are liable to find the identity of these ladies as equivocal as their prophecies" (1966:4). Hunter cita vários autores e suas opiniões divergentes. Kittredge, por exemplo, afirma sobre as bruxas que:

they do not only foresaw the future, but decreed it [...] Thus the tragedy of Macbeth is inevitably fatalistic, but Shakespeare attempts no solution of the problem of free-will and predestination. (apud Hunter, 1966:4)

Já Walter Clyde Curry é citado por Hunter por julgar que as bruxas não são bruxas "comuns", mas demônios em forma de bruxas. Essas forças demoníacas, segundo Curry, têm os seguintes poderes: "animate nature and ensnare human souls by means of diabolical persuasion, by hallucination, infernal illusion and possession" (Idem). Assim, elas teriam o que Hunter chama de "contingent knowledge of the future", sendo seu intuito, como

diz o autor, "to disturb and torment human weakness" (Idem).

Henry Paul é citado por Hunter por defender a idéia de que as bruxas de Macbeth se assemelham muito a bruxas escocesas, como as descritas na Daemonologie do Rei James I, que detinha os tronos da Inglaterra e Escócia na época em que Shakespeare escreveu a peça e ao qual, como já foi comentado anteriormente, Shakespeare supostamente pretendia agradar. Traçando um estudo histórico sobre a peça, e tentando demonstrar como muitas das características do texto se devem a circunstâncias históricas da época, Paul diz que as bruxas de Macbeth, semelhantemente às bruxas descritas por James I. não tinham o poder de controlar o destino humano:

He [Shakespeare] has shown in the play veritable Scotch witches motivated by devilish malignity, bound by contract each to her own familiar devil, tempting but not controlling Macbeth. (1950:160).

A.C. Bradley escreve sobre o tema da caracterização das bruxas e concorda com Paul no sentido de essas personagens não terem o poder de controlar o destino humano. O autor afirma que as bruxas de Shakespeare devem seus poderes a espíritos malignos. Negando a possibilidade de as bruxas serem as Parcas, (ou The Fates), ele argumenta que as Parcas não têm mestres, e as Weird Sisters sim. Além disso, Bradley afirma que o poder das bruxas sobre as decisões de Macbeth não passa de uma influência:

[...] while the influence of the Witches' prophecies

on Macbeth is very great, it is quite clearly shown to be an influence and nothing more. There is no sign whatever in the play that Shakespeare meant the actions of Macbeth to be forced on him by external power, whether that of the Witches, of their 'masters' or of Hecate. (1905:343)

O autor reforça seus argumentos dizendo que Shakespeare "nowhere shows, like Chaucer, any interest in speculative problems concerning foreknowledge, predestination and freedom" (1905:346). Bradley ainda apresenta outras concepções possíveis para as bruxas como, por exemplo, a desses personagens representando o inconsciente de Macbeth. Elas seriam, assim, representações simbólicas dos desejos e pensamentos de Macbeth (1905:346). O autor nega essa possibilidade, dizendo que essa concepção não se aplica a todos os fatos da peça (1905:347).

Alguns autores, como A.P. Rossiter e W.H. Auden (1963), comparam Macbeth às tragédias gregas e, segundo esses autores, a diferença fundamental entre esses textos é que os heróis gregos são vítimas do destino, não podendo decidir sobre o seu futuro, enquanto que Macbeth já sabia, mesmo antes de cometer o assassinato do rei, da vileza de seu ato e das conseqüências que ele poderia trazer. Rossiter afirma que as bruxas não são The Three Fates, usando a mesma argumentação de Bradley, segundo a qual essas entidades não tinham mestres. Mas, na sua concepção das bruxas, Rossiter não concorda com Paul, que as julga semelhantes a bruxas escocesas, e nem com Curry, que as caracteriza como demônios em forma de bruxas:

They are not the Fates; for they have 'masters', and The Fates do not need the chemistry of corruption to call forth their powers. They are not the real or supposed human witches that James tortured to the greater glory of God; for they predict the future and predict it truly. They are not the devil (and therefore not in control of Macbeth), because they cannot move Banquo to evil, though they do stir up ill within him. It is not they who possess Lady Macbeth ... (1961:220)

Rossiter prefere seguir a leitura de S.T.Coleridge, segundo a qual as bruxas são "criações de Shakespeare", diferentes de qualquer forma de representação de bruxas nos autores contemporâneos a ele (1907:157)³. As bruxas são, segundo Coleridge,

the shadowy obscure and fearfully anomalous of physical nature, the lawless of human nature -- elemental avengers without sex or kin. (1907:159)

Para Coleridge, como para Rossiter, está claro que as bruxas não são entes controladores do destino, e não é preciso que se defina com clareza o que elas são realmente. O que interessa para a leitura desses autores é que as bruxas sejam

vistas como elementos anômalos, contrários a tudo o que é "natural". Semelhantes a estas é a visão de Harold C. Goddard, segundo o qual não faz muita diferença se considerarmos as bruxas como seres sobrenaturais ou como mulheres que venderam sua alma a seres sobrenaturais (1951:512).

K. Stevens e M. Mutran escrevem sobre a questão do destino em Macbeth dizendo que alguns críticos definem a peça como "a tragédia do destino", estando os personagens à mercê dos deuses, e que outros já preferem acreditar que já existia em Macbeth o germe do mal, sendo ele responsável pelo que lhe acontece. Embora não cite nenhum autor em especial, as autoras apresentam algumas concepções diferentes sobre essa questão. Existem, segundo elas, autores que classificam Macbeth como "um estudo sobre a ambição", e nesse caso Macbeth não seria um herói trágico, vítima do destino. Elas dizem ainda que há classificações que colocam a peça como uma "tragédia cósmica", em virtude de levantar um questionamento sobre "a eterna dúvida, na vida humana, do livre arbítrio ou dos fados", que confere ao texto dimensão muito ampla (1988:106). As autoras terminam sua reflexão dizendo que "não fica claro se Macbeth poderia ter agido de outra maneira" (1988:107) e, em vez de dar uma sentença final, deixam a resposta por conta de cada leitura que possa ser realizada da peça.

Poderíamos multiplicar os exemplos sobre diferenças na caracterização e tratamento dados às bruxas. Entre os autores que consideram as bruxas como entes que têm o poder de controlar o destino, podemos ainda citar Ifor Evans, que considera que Macbeth está "always conscious of the evil to which fate is

driving him" (1964:162). Robert Grudin, apesar de considerar que Macbeth é "potentially free", considera que "he is driven along a fated course (as suggested by the Three Witches)" (1979:156). Temos ainda Theodore Spencer, que considera as bruxas como "symbols of eternal destiny" (1949:157). Spencer afirma, concordando com o que foi dito por Kittredge, que "the problem of predestination and free-will is left unanswered" (Idem).

Ainda como representantes da linha de pensamento oposto, segundo a qual as bruxas não têm influência sobre o destino de Macbeth, podemos encontrar Donald Stauffer, para quem as bruxas "foresee the future; and they do not attempt to influence Macbeth (1949:211). Irving Ribner considera Macbeth como um exemplo de "morality play", em que Macbeth é tentado pelas bruxas como Eva foi tentada pela serpente, escolhe o caminho do mal e é punido por sua escolha (1969:160). Para essa visão da peça como "morality play", é fundamental que se considere que Macbeth escolheu o seu destino.

Como espero ter demonstrado pelos exemplos acima, as bruxas recebem várias configurações, dependendo da leitura que se faz do "original" moderno de Macbeth. Passarei agora à análise de alguns trechos desse "original" em que se possa vislumbrar alusões à extensão do poder das bruxas sobre Macbeth, procurando demonstrar como realmente esses trechos podem dar margem a interpretações diversas em relação a essa questão.

D. ANÁLISE DE ALGUNS TRECHOS DE MACBETH

Pode-se iniciar uma discussão a respeito da extensão do poder das bruxas sobre Macbeth a partir da terceira saudação que elas lhe fazem logo no início da peça -- como futuro rei da Escócia. A segunda saudação que as bruxas fazem a Macbeth, ou seja, como Thane of Cawdor, acaba se concretizando como verdade, no momento em que a ele é atribuído tal título. Então Macbeth passa a acreditar que o que as bruxas dizem é a verdade, e que essa verdade é indiscutível. Macbeth encara o que as bruxas dizem como profecias, sentenças sobre um destino já selado, e vai de encontro ao que julga ser o seu destino de se tornar rei da Escócia. Se o leitor considerar, como Macbeth faz nesse momento, que o que as bruxas dizem são profecias, elas passam a ser consideradas como entes superiores, com poder sobre o destino dos homens. Como já foi visto anteriormente neste capítulo, esse ponto de vista é semelhante ao adotado nas leituras de Kittredge, Ifor Evans, Robert Grudin e Theodore Spencer, entre outros. Pode-se, por outro lado, considerar que, quando as bruxas anunciaram a Macbeth que ele viria a ser rei, não estavam fazendo revelações a ele sobre o seu futuro, mas apenas lançando uma semente, despertando nele um desejo, e que Macbeth, ao se decidir pelo assassinato do rei, estaria realizando o que foi anunciado por elas, transformando tudo numa terrível coincidência. Nesse segundo caso, as bruxas seriam apenas mulheres auxiliadas pelo demônio que, com a ajuda deste, souberam tentar Macbeth, tocando em seu ponto fraco -- seu desejo pelo poder. É de maneira semelhante que autores como

Henry Paul, Coleridge, Bradley, A.P. Rossiter, entre outros, interpretam a questão.

As dúvidas de Macbeth em relação ao assassinato, e sua tortura interior após a realização deste, ocupam um espaço considerável na peça. Também não pode ser negligenciada a influência de Lady Macbeth na decisão do marido pelo assassinato. Passarei agora a comentar alguns trechos da peça em que as bruxas aparecem, ou trechos em que é possível considerar uma influência delas, embora elas não apareçam.

As bruxas estão envoltas por uma atmosfera sombria. Quando aparecem, o ar que as envolve é impuro e impera a escuridão. As coisas que dizem são sempre dúbias, aproximando opostos e igualando contrários. Basicamente por essas características, as bruxas são associadas, por autores como Irving Ribner (1969:157), S.T.Coleridge (1907:158), F.E. Halliday (1954:151), Edith Sitwell (1961:25), L.C.Knights (1933:193) e Wilson Knight (1951:145), entre outros, ao que é contra a natureza, ou ainda contra a "ordem natural das coisas". Já na primeira cena do primeiro ato, as bruxas se encontram e marcam um novo encontro, quando também devem encontrar Macbeth. Uma das últimas falas desta cena, que pronunciam em coro, é um exemplo de como o discurso das bruxas é dúbio:

Fair is foul, and foul is fair (p.4)

Os termos "foul" e "fair" se opõem numa larga faixa de possibilidades. No Oxford English Dictionary (O.E.D.) pode-se inclusive encontrar a afirmação de que esses dois termos eram

sempre empregados como contrários em usos mais arcaicos. Atualmente, o dicionário registra a oposição apenas para os termos "weather" e "means". O mesmo dicionário atribui a "fair" significados como: "belo", "agradável", "desejável", "claro" (em oposição a "escuro"), "limpo", "imaculado", "puro", "justo", "honesto", "claro, limpo, ensolarado" (aplicado ao tempo). No composto "fair day", o dicionário dá como possibilidade o sentido de "sucesso em batalha" (pp.26-27, vol. IV). Em todas essas acepções o termo tem sempre um tom positivo, e é nesse sentido que se pode dizer que ele se opõe a "foul", que vem sempre associado a qualidades negativas. Para este termo, o O.E.D. apresenta as seguintes acepções: "ofensivo aos sentidos", "sujo", "moral ou espiritualmente maculado", "detestável", "obsceno", "desfavorável, tempestuoso" (para tempo) (pp.489-90, vol.IV). Igualando, na sua fala, esses dois termos opostos, as bruxas estariam trazendo e instaurando na peça esse movimento em direção ao que é contra a natureza. Além disso, os dois adjetivos podem se aplicar ao tempo, que na cena em questão é caracterizado por chuva e relâmpagos (o que não seria "fair weather"), um clima que vem sempre associado às bruxas, e que poderia até ser considerado bom por elas. Podem também ser aplicados aos atos que Macbeth irá cometer, que para ele trazem felicidade -- embora não duradoura -- mas que nem por isso deixam de ser extremamente violentos e destrutivos.

Essa associação da fala das bruxas à atmosfera que as envolve e aos atos que Macbeth irá realizar se reforça mais na terceira cena do primeiro ato, quando elas se encontram com Macbeth. A cena se abre com as bruxas contando umas às outras o

que estiveram fazendo -- atos de maldade contra as pessoas que as contrariam . Logo em seguida, Macbeth e Banquo se aproximam do lugar em que as bruxas estão e Macbeth diz, ecoando a fala anterior das bruxas:

So foul and fair a day I have not seen". (p.15)

A afirmação de Macbeth pode ser interpretada como um comentário sobre as características daquele dia em especial. Ele acaba de voltar de uma guerra contra a Noruega, onde mostrou-se bravo e corajoso defendendo seu país, a Escócia acaba de vencer a guerra e ele é aclamado como herói. Esses fatos podem remeter à aceção que o O.E.D. dá para "fair day" como um dia vitorioso em batalha. A vitória reveste o dia de glória para Macbeth, apesar de a atmosfera, caracterizada por relâmpagos e chuva, não combinar muito com o seu estado de espírito. Por outro lado, é quase inevitável que nos lembremos da fala das bruxas quando Macbeth pronuncia a frase citada acima. Essa associação é feita por autores como Edith Sitwell (1961:25), A.C. Bradley (1905:339) e L.C.Knights (1933:193).

De uma certa maneira, é possível que associemos essas duas falas aos atos das bruxas e aos assassinatos que Macbeth está prestes a cometer. A peça toda funciona como um círculo fechado, um ciclo de destruição e alteração da "ordem natural das coisas", em meio a dois momentos de paz e prosperidade: o reinado de Duncan, que é um rei justo e bondoso, e a coroação de Malcolm, seu filho, que promete novos tempos de paz e harmonia. A fala das bruxas citada acima, ecoada pela fala de Macbeth,

inaugura triunfalmente esse ciclo e já antecipa, por meio do igualamento de conceitos opostos, as alterações que acontecerão no desenrolar da tragédia. Como coloca L. C. Knights, o assassinato do rei Duncan é considerado pelos personagens como uma "subversão da ordem", e como um ato que contraria diretamente os desígnios divinos (1933:194-5). Macduff, ao saber que o rei havia sido assassinado, pronuncia a seguinte frase:

Most sacrilegious Murther hath broke ope
The Lord's anointed Temple, and stole thence
The life o' the building! (Ato II, cena 3, pp.65-6)

Os atos de violência cometidos por Macbeth posteriormente -- o assassinato de Banquo e também de Lady Macduff e seus filhos -- agravam ainda mais a situação de desordem instaurada. Aliado a isso, temos o fato de a atmosfera da peça ser escura, como bem coloca A.C. Bradley. O autor nos chama a atenção para o fato de que a escuridão predomina durante toda a peça, os dias são escuros como noites, e até os animais têm um comportamento estranho, contrário a sua natureza (1905:337-8). Como exemplos disso, podemos observar o diálogo entre Ross e um ancião, que se realiza após o assassinato do rei, na quarta cena do segundo ato:

R. Thou seest the heavens, as troubled with man's act,
Threatens his bloody stage: by th'clock 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp.[...]

Old M.

'Tis unnatural,

Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at, and kill'd.

R. And Duncan's horses (a thing most strange and certain)
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turned wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind.

Old M.

'Tis said, they eat each
other.

R. They did so: to th'amazement of mine eyes,
That look'd upon't. (pp.72-3).

Toda essa inversão da "ordem natural das coisas" pode ser vista como uma manifestação divina de insatisfação diante dos fatos realizados pelos homens, como um castigo de Deus contra as faltas que Macbeth comete. Esta interpretação é proposta por autores que, como Irving Ribner, preferem considerar Macbeth como uma "morality play". Este autor argumenta de várias formas no sentido de evidenciar o fato de Macbeth, ao longo da peça, se distanciar cada vez mais de Deus e de seu rebanho.

On the disintegration of Macbeth the man, Shakespeare lavishes his principal attention. He is careful to paint his hero in the opening scenes as a man of great stature, the saviour of his country, full of the 'milk of human kindness', Macbeth has natural

feelings which link him to his fellow men and cause him to view with revulsion the crime to which ambition prompts him. Once the crime is committed these feelings are gradually destroyed, until at the end of the play he is, like Timon of Athens, unnatural man, cut off from humanity and from God. (1969:165).

Por outro lado, podemos encarar essas inversões dos fenômenos naturais como uma manifestação da presença das bruxas, como se elas alterassem tudo à sua volta. O fato de os dias serem escuros como noites e de os animais terem comportamentos estranhos podem ser indícios do que as bruxas causam, não só interferindo no comportamento humano, mas também alterando a natureza. Apoiando esta idéia temos A.R.McGee que, além de considerar que as bruxas estão associadas às Furies da literatura clássica,⁴ aos demônios bíblicos e às fairies do folclore, diz que:

The Weird Sisters are omnipresent in the play and are responsible for tempting Macbeth, for inciting him to murder Duncan, and they act as agents of remorse and despair like the classical Furies, their aim being to ensure Macbeth's damnation [...]

They are also responsible for many of the 'natural' phenomena, such as the thunder, lightning and fog in

I,i, the storm on the night of Duncan's murder, and obscuring the sun on the following day. They also produce the more obviously supernatural effects such as the dagger and Banquo's Ghost; and they draw down the moon in II,i, cause the nightmares... (1966:66)

A visão de McGee assemelha-se à de W.C.Curry nesse aspecto. Ambos julgam que as bruxas estão presentes ao longo de toda a peça, sua presença sendo manifestada por tudo o que acontece de sobrenatural, ou mesmo "anti-natural".

Das cenas que MacGee cita -- a cena do punhal e a cena do banquete, onde aparece o espectro de Banquo -- a primeira será analisada aqui, pois pode também dar margem a diferentes interpretações em relação à extensão do poder das bruxas sobre o destino de Macbeth. Antes, porém, analisarei algumas cenas anteriores, que nos ajudam a compor a figura das bruxas.

Ao saber, pelos enviados do rei, que havia sido nomeado Thane of Cawdor e, conseqüentemente, ao considerar nesse momento que as bruxas estariam dizendo uma verdade incontestável, Macbeth cogita se seu encontro com as bruxas e o efeito do que elas disseram têm para ele conseqüências boas ou ruins:

This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good:-
If ill, why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor:
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair

And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? [...]
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man,
That function is smother'd in surmise, ...
(Ato I, cena 3; pp.20-1).

Nesse momento, Macbeth classifica a intervenção das bruxas como um "supernatural soliciting", que cria para ele, desde já, a sugestão do assassinato. O termo "soliciting" pode sugerir um pedido ou um chamado para que Macbeth participe dos projetos das bruxas. O D.E.D. dá para o verbo "to solicit" os seguintes significados: "to urge, importune; to ask earnestly or persistently"; "to incite or move, to induce or persuade, to some act of lawlessness or insubordination" (vol.394-5, vol X). Podemos ver também nessa passagem que a idéia do assassinato provoca em Macbeth reações de repulsa por parecer contra a natureza. Ao mesmo tempo, essa sugestão lhe acena a possibilidade de se tornar rei, que o seduz fortemente. Pode-se afirmar aqui, corroborando o que alguns autores como Bradley dizem, que a decisão pelo assassinato partiu totalmente de Macbeth, sendo apenas sugerida pelas bruxas. Este autor argumenta que:

Speaking strictly we must affirm that he was tempted only by himself. He speaks indeed of their [Weird Sisters] 'supernatural soliciting'; but in fact they did not solicit. They merely announced events.

Podemos notar como Bradley nega a própria "evidência" dos significados para o verbo "to solicit" provavelmente encontráveis em dicionários. Apesar de Macbeth usar na peça o termo "soliciting", que geralmente vem associado a um pedido veemente, Bradley prefere interpretar que as bruxas não pediram nem obrigaram Macbeth a nada, mas apenas fizeram uma sugestão.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que a idéia do assassinato foi trazida a Macbeth depois do que as bruxas revelaram em seu primeiro encontro com ele e que, talvez, considerando outras passagens, possamos chegar à conclusão de que elas têm uma participação muito maior nos atos de Macbeth.

A esta altura, Macbeth mostra-se apenas tentado a assassinar o rei, mas resolve entregar seu futuro ao destino:

If Chance will have me King, why, Chance
may crown me,
Without my stir. (Ato I, cena 3; p. 22).

O que o acaba forçando a se decidir pelo assassinato é a influência de Lady Macbeth. Ao receber uma carta do marido, onde ele relata seu encontro com as bruxas, Lady Macbeth tece considerações sobre a personalidade do marido, que é "too full o' th' milk of human kindness" para que possa tomar o caminho mais curto até o trono, assassinando o rei (I,5;p.27). Ela diz, neste solilóquio, que precisará influenciá-lo, para que se torne uma pessoa mais fria, e para que consiga realizar seu intento:

Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear,
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crowned withal. (Ato 1, cena 5; pp.28-9)

Lady Macbeth mostra-se aqui mais fria e menos sensível que o marido. Ela julga que ele precisará de seu apoio e de sua ajuda para ter coragem suficiente para realizar o assassinato. Macbeth parece ter mais escrúpulos que ela, ser mais preso a questões morais. Lady Macbeth pretende acelerar os acontecimentos que julga estarem sendo delineados pelo destino e por um "metaphysical aid", que seriam as declarações das bruxas.

A influência de Lady Macbeth não seria fonte de muitas discussões em relação à extensão do poder das bruxas se ela não buscasse, junto a forças sobrenaturais, o auxílio de que necessita, para que possa ser forte o suficiente para influenciar seu marido a cometer o assassinato. Vemos, mais uma vez, como o assassinato é colocado repetidamente na peça como algo anti-natural. Para que Lady Macbeth leve seu intento adiante, ela precisa perder suas características "naturais": a espessura de seu sangue deve ser alterada para vedar o acesso a um possível arrependimento, o leite de seus seios deve ser transformado em fel, e até as características de seu sexo ela deve perder:

Come, you Spirits

That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty! make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse;
That no compunctious visitings of Nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on Nature's mischief.

(Ato I, cena 5; pp.30-1)

É muito provável que associemos os espíritos que Lady Macbeth invoca às bruxas, principalmente se levarmos em consideração que ela já está ciente, neste momento, do encontro de Macbeth com elas. Mas, como já se poderia esperar, esta não é a única leitura possível. A.P. Rossiter, por exemplo, julga que "it is not they who possess Lady Macbeth after her terrible invocation" (1961:220).

Por outro lado, se pensarmos que a idéia da reversão da "ordem natural das coisas", que já vinha sendo associada às bruxas, recorre aqui, possivelmente teremos uma tendência maior a adotar a primeira leitura proposta. A fala de Lady Macbeth sugere que, para ela, esses espíritos podem auxiliar os humanos a desordenar a natureza ("wait on Nature's mischief/tend on mortal thoughts"). Essa idéia fica mais reforçada por sua fala anterior, na qual ela cita um "metaphysical aid". Nesse sentido, os espíritos estariam apenas reforçando, intensificando a

maldade já existente no ser humano, no caso em Lady Macbeth e seu marido. Portanto, esses espíritos e, se aceitarmos a sua associação a elas, as bruxas, não estariam determinando comportamentos, mas apenas facilitando-os.

W.M.Merchant considera essa cena como um "formal stage of demonic possession" (1966:75). Ele comenta sobre os verbos "tend" and "wait", dizendo que:

These verbs [...] applied to evil spirits or angels inevitably recall the biblical terminology of angelic attendance, 'waiting upon God'. (1966:78)

Resumindo seu argumento, Merchant escreve:

Lady Macbeth's willed submission to demonic powers, her unequivocal resolve to lay her being open to the invasion of witchcraft is held in dramatic contrast to the painful, casuistic deliberations of Macbeth. (1966:80)

Merchant não se atém muito à definição detalhada da identidade das bruxas e as associa mais a forças demoníacas, não fazendo nenhuma ligação com o destino. Para ele, as bruxas são agentes do demônio, e Macbeth e Lady Macbeth - esta última com maior intensidade - buscam o seu auxílio para conseguir um intento que é de sua livre escolha. Para melhor abalisar sua leitura, Merchant leva em consideração Hécate que, como já foi dito

anteriormente, é uma entidade demoníaca superior às três bruxas. É interessante lembrar que alguns autores, como Paul, não consideram as cenas onde Hécate aparece em sua leitura, por considerarem essas cenas como interpolações. Merchant, colocando Hécate em sua argumentação, aproxima mais as bruxas a forças demoníacas.

Uma outra cena à qual se pode atribuir um indício da ação das bruxas é a cena do punhal. Após ser influenciado por sua esposa a assassinar o rei, Macbeth, momentos antes de fazê-lo, tem uma alucinação na qual enxerga um punhal apontado em direção ao quarto onde repousa Duncan, e com o cabo voltado para si. Conforme a cena avança, Macbeth começa a enxergar gotas de sangue sobre o punhal, o que sugere a ele mais fortemente que o assassinato deve mesmo ser cometido:

Is this a dagger, which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee:-
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling, as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppresed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.
(Ato II, cena 1; pp.48-9)

Macbeth questiona o que está vendo, colocando a visão do punhal como uma alucinação criada por sua mente atormentada. Temos aqui também a possibilidade de considerar que essa alucinação é criada pelas bruxas, principalmente porque Macbeth, nesse mesmo solilóquio, faz menção à bruxaria e a Hécate:

It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes. - Now o'er the one half world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtain'd sleep; witchcraft celebrates
Pale Hecate's off'rings; and wither'd Murderer ...
(Ato II, cena 1; p.50)

Apesar disso, podemos também considerar que o que Macbeth vê é apenas uma alucinação criada por sua própria mente, sem a interferência das bruxas. Henry Paul prefere esta leitura:

The supreme exhibition of the power of Macbeth's imagination is the vision of the bloody dagger which the murderer sees as he goes to Duncan's chamber.
[...]
The handle is 'toward his hand' for he wishes it so. It marshals him the way that he was going. The goutts of blood appear on the blade because he wishes them there. (1950:68)

Desse modo, Paul coloca a alucinação de Macbeth como uma representação de seu desejo, limitando assim o poder das bruxas

somente às cenas onde elas aparecem. Para a caracterização que Paul propõe para as bruxas, não é coerente que elas tenham tantos poderes, e o autor prefere considerar que a alucinação seja criada unicamente por Macbeth.

Como já vimos anteriormente neste capítulo, há outros autores, como McGee, que consideram que essa alucinação de Macbeth é causada pelas bruxas, o que lhes confere maior poder. Por outro lado, pode-se considerar que já havia nele o desejo de assassinar o rei, e que a visão do punhal apenas reforça a sua decisão. ("Thou marshall'st me the way that I was going;/And such an instrument I was to use."; p.49). Não podemos deixar de notar porém a recorrência da idéia da inversão da "ordem natural das coisas" ("Nature seems dead"; p.50), que vem sendo, desde o início da peça, associada às bruxas, o que poderia favorecer a leitura de MacGee.

Depois de assassinar o rei Duncan, Macbeth se vê forçado a assassinar também Banquo, para que ninguém suspeite do primeiro assassinato, e também para impedir que a descendência deste lhe tome o trono, como as bruxas haviam anunciado. Num jantar onde comemora a sua coroação, Macbeth tem novas alucinações, enxergando o espectro de Banquo, com a cabeça ensanguentada, que se senta no lugar destinado ao rei. Macbeth então começa a conversar com o espectro, que ninguém mais enxerga, e começa a se trair, dando pistas de que ele teria cometido o assassinato de Banquo. O comportamento de Macbeth causa estranheza aos convidados, que começam a suspeitar dele. Essa alucinação de Macbeth pode, juntamente com a cena do punhal, ser considerada como um efeito do poder das bruxas. Por outro lado, pode ser

interpretada como fruto da imaginação de Macbeth.

Ao fim do jantar, que é encerrado precocemente, Macbeth diz à sua esposa que no dia seguinte vai encontrar-se de novo com as Weird Sisters, e tentar saber mais coisas sobre o seu futuro:

I will tomorrow

(And betimes I till) to the WeYrd Sisters:

More shall they speak; for now I am bent to know,

By the worst means, the worst. For mine own good,

All causes shall give way: I am in blood

Stepp'd in so far, that, should I wade no more,

Returning were as tedious as go o'er.

Strange things I have in head, that will to hand,

Which must be acted, ere they may be scanned.

(Ato III, cena 4;p.101)

Macbeth buscará junto às bruxas mais informações sobre seu futuro. Nesse momento, ele ainda acredita no que elas dizem, e é justamente esse um dos maiores motivos para procurá-las. Ele teme que os descendentes de Banquo lhe tomem o trono, como elas haviam anunciado. A cena sugere também que Macbeth já está resolvido a continuar executando seus planos ("Strange things I have in head"). Não o tortura tanto a consciência como no início da peça. Sua única preocupação agora é preservar seu poder, e podemos pensar que Macbeth considera as bruxas suas aliadas em seus planos. Posteriormente, quando Macbeth começa a perceber que o que as bruxas dizem é enganoso, e pode ter um sentido que ele não esperava, sua crença nelas já começa a ser abalada:

I pull in resolution; and begin
To doubt th'equivocation of the fiend,
That lies like truth:" (Ato V, cena 5, p. 161)

Quando começa a suspeitar do que as bruxas dizem, Macbeth as associa ao demônio. O termo "fiend", segundo o D.E.D., refere-se a "an enemy; foe"; a "the arch enemy of mankind; the devil"; "an evil spirit generally; a demon, devil or diabolical being;" (p.196, vol IV).

Essa associação ainda não havia sido feita por Macbeth, que geralmente se referia às bruxas como "Weird Sisters" ou simplesmente "Sisters". Pode-se argumentar que ele começa a tratá-las de modo diferente a partir do momento em que já não acredita tão cegamente no que elas dizem. Na manhã seguinte ao jantar onde se comemorou sua coroação, Macbeth realmente vai até uma caverna procurar as bruxas, que estão preparando um encantamento num caldeirão. Macbeth, ao avistá-las, lhes pergunta:

How now, you secret, black, and midnight hags!
What is't you do? (Ato IV, cena 1; p.112).

Quando as bruxas começam a invocar espíritos e aparições para que estes satisfaçam a curiosidade de Macbeth, este se sente novamente assegurado a respeito de seu futuro. As aparições dizem que Macbeth será invencível até que a floresta de Birnam suba até Dunsinane, uma das propriedades do rei, e que ele não será destruído por nenhum homem nascido de mulher. Porém, a última revelação feita por elas o irrita profundamente.

Uma aparição de vários reis, representando uma longa dinastia, todos eles se assemelhando muito a Banquo, revela a Macbeth o que ele mais temia -- que a descendência de Banquo, e não a sua, deteria o trono da Escócia por muitos anos. Macbeth, irritado, dirige-se então às bruxas da seguinte maneira:

Filthy hags!

Why do you show me this? (Ato IV, cena 1; p. 117)

O termo "hag", de acordo com o D.E.D., refere-se a "an evil spirit, demon or infernal being, in female form"; "a woman supposed to have dealings with Satan and the infernal world; a witch; sometimes an infernally wicked woman"; "an ugly, repulsive old woman: often with implication of viciousness or maliciousness" (pp.18-9, vol.V). Quando Macbeth chama as bruxas de "filthy hags" e de "secret, black and midnight hags", temos a sugestão de que ele não as teme ou, pelo menos, de que não as considera como entidades que mereçam respeito. Ou, como afirma Bradley, "he has no longer any awe of them" (1905:362). Além disso, o termo "hag", associa-se a "nightmare", como aponta MacGee:

[...] to Shakespeare's contemporaries the nightmare was the "night hag" - a witch or female demon - a belief of which there are literary traces as late as the eighteenth century. (1966:60)

MacGee explica que acreditou-se, durante muito tempo, que os

pesadelos eram provocados por certo tipo de bruxa, que agia durante o sono dos humanos. O autor argumenta que, na época de Shakespeare, essa crença era vigente e que embora hoje possamos dar explicações "psicológicas modernas" aos pesadelos de Macbeth, tudo indica que, na peça, quem causa pesadelos e tortura vários personagens através do sono são as Weird Sisters:

There seem therefore to be good grounds for believing that not only Macbeth and his wife are tortured in sleep by the Weird Sisters, but that Banquo is tempted by them in this manner, and Malcolm and Donalbain sense their malign influence .

(1966:61)

Se levarmos isso em consideração, podemos pensar que Macbeth, ao usar o termo "hag" para dirigir-se às bruxas, está se referindo aos seus pesadelos e à sua insônia como efeitos causados pelas bruxas. Outro elemento que reforçaria essa interpretação é o estado de sonambulismo em que Lady Macbeth se apresenta no fim da peça. Ela anda pelo seu quarto, desacordada e dizendo coisas sobre os crimes que ajudou o marido a cometer. Ela está totalmente torturada pela culpa que não a atingiu antes. Podemos então pensar que a tortura dos dois personagens é causada pelas bruxas, e não apenas por suas consciências.

Vemos, desse modo, como as bruxas podem assumir configurações diferentes, dependendo de leituras que forem feitas da peça. Pelo que pode ser visto até o presente momento, o poder das bruxas varia segundo essas diversas leituras,

podendo elas ser encaradas como mulheres que recebem uma ajuda de forças demoníacas, ou como essas próprias forças demoníacas, tentando desviar Macbeth do caminho do bem. É também possível que elas sejam encaradas como entes que controlam o destino, ou como mulheres que perturbam o sono dos humanos. Foi ainda possível constatar uma leitura em que as bruxas são consideradas agentes de uma inversão da ordem "natural" do universo.

Ao fazer sua leitura de Macbeth e ao construir uma caracterização para as bruxas, cada autor, conscientemente ou não, destaca determinados termos em detrimento de outros, e a esses termos associa idéias que acabam remetendo a possibilidades que outros autores podem nem aventar. A isso se liga também a interpretação das possíveis manifestações das bruxas. Como pudemos ver, alguns autores julgam que a presença e a manifestação de poder desses personagens se restringem às cenas onde efetivamente aparecem. Outros preferem dar um alcance mais amplo ao poder das bruxas, associando fenômenos sobrenaturais a elas, mesmo que na cena em questão elas não estejam presentes.

Como procurei demonstrar, o "original" de Macbeth se apresenta, assim, como uma possibilidade de múltiplas interpretações, que construirão vários "originais", em detrimento de um texto único, detentor dos significados pretendidos pelo autor. Algumas possibilidades de interpretação foram apresentadas neste capítulo, e elas são contra-exemplo para uma possível argumentação de que as diferenças de caracterizações das bruxas nas traduções, que serão verificadas no próximo capítulo, são fruto de diferenças culturais, ou da

própria "passagem" de Macbeth para o português. O intuito deste capítulo foi demonstrar que, mesmo no seio de uma única língua, as diferenças ocorrem, e a multiplicidade de interpretações se insinua.

Notas:

(1) Alguns dicionários foram consultados para averiguação do termo "Weird Sisters". Alguns não registram o termo. Apresento abaixo o que foi encontrado em três dicionários consultados. O Oxford English Dictionary associa o termo a "The Fates" em uso arcaico, e mais diretamente às bruxas de Macbeth. As definições para o termo "weird" vêm sempre associadas ao destino (pp. 272-3, vol. XII). O Webster's New Twentieth Century Dictionary indica que as Weird Sisters são The Three Fates (p. 2077). e definem estas últimas da seguinte maneira: "in Greek or Roman mythology, the three goddesses who control human destiny and life: the first (Clotho) spins the thread of life, the second (Lachesis) determines its length, and the third (Atropos) cuts it off" (p. 667). O Oxford Dictionary of English Etymology, da mesma forma, aponta o termo "Weird Sister" como sinônimo de "one of the Fates". (p.998).

(2) Paul as chama assim porque Forres é um dos lugares que aparece nas indicações cênicas da peça.

(3) Apesar de Coleridge ter falecido em 1834, seu artigo citado neste trabalho pertence a uma edição póstuma que reúne várias de

suas palestras. A data da primeira impressão dessa coletânea é 1907, daí a adoção desta data nas referências bibliográficas.

(4) As Furies são, segundo o O.E.D., "one of the avenging deities, dread goddesses with snakes twined in their hair, sent from Tartarus to avenge wrong and punish crime: in later accounts, three in number: Tisiphone, Megaera, Alecto" (p.620, vol. IV).

Capítulo III:

Quatro Traduções Criando Quatro "Verdades" Diferentes Para as Bruxas de Macbeth

There can always be a Hegelianism of the left and a Hegelianism of the right, a Heideggerianism of the left and a Heideggerianism of the right, a Nietzscheanism of the right and a Nietzscheanism of the left, and even, let us not overlook it, a Marxism of the right and a Marxism of the left. The one can always be the other, the double of the other.

(J. Derrida, The Ear of The Other)

Passarei, neste capítulo, a uma análise das traduções, onde tentarei verificar as diferenças de caracterizações dadas às bruxas em cada uma delas. O que tentarei demonstrar é que, da mesma maneira como foram construídas várias interpretações para as bruxas a partir do "original", criando vários textos de Macbeth, as traduções também se evidenciam como textos distintos, cada um com uma caracterização diferente das bruxas. Cabe ainda reiterar que o presente trabalho não pretende criticar ou julgar as traduções, nem avaliar a "fidelidade" de cada tradução ao "original". O intuito aqui é apenas verificar as diferenças de caracterizações dadas às bruxas, e quais as conseqüências dessas diferenças para a leitura de cada tradução.

A análise será iniciada com um comentário geral sobre as traduções, com dados gerais sobre cada uma delas. Nesse comentário procurarei demonstrar como a própria apresentação da tradução, sua organização interna e, em alguns casos, depoimentos dos tradutores já contribuem para que haja uma diferenciação entre os textos, que reflete também uma postura do tradutor frente ao texto "original". Em seguida será discutida a questão do nome escolhido para as bruxas em cada tradução, e suas possíveis conseqüências para a caracterização das bruxas. Depois, trechos escolhidos das traduções serão analisados e contrapostos, para que se possam discutir as possíveis diferenças entre eles.

Após essa etapa, será proposta uma leitura de cada tradução como um todo, leitura esta que será baseada principalmente na análise dos trechos já apresentados conjuntamente com as outras traduções. Tal organização do

capítulo pretende dar uma idéia geral das diferenças das traduções entre si, sem negligenciar a leitura de cada tradução como um texto independente.

A- COMO SE APRESENTA CADA TRADUÇÃO

A tradução de Carlos Alberto Nunes faz parte de uma coleção das obras completas de Shakespeare traduzidas para o português. Embora os volumes com as traduções não tragam data, é possível localizar a publicação da tradução de Macbeth entre 1954 e 1956, visto que o prefácio do primeiro volume da referida coleção data de 1954, e o do último volume, dedicado aos sonetos, data de 1956. Lendo a "Introdução Geral", escrita por Nunes, à coleção das obras completas de Shakespeare em português podemos verificar que o autor tem uma concepção de tradução que se assemelha à da maioria dos tradutores, e que já foi discutida no primeiro capítulo deste trabalho. A tradução para ele, consiste numa "transmissão" de significados fixos, essenciais, que devem sempre sobreviver a diferenças culturais e de época. Mas, curiosamente, o próprio texto de Nunes nos apresenta dados que favorecem a concepção de tradução como transformação, que vem sendo adotada ao longo desta tese.

No referido texto, Nunes comenta a influência de Shakespeare na literatura alemã. Comentando as traduções de Wieland e de Schlegel, as primeiras consideradas de má qualidade por críticos como Friedrich Gundolf, e as últimas consideradas de boa qualidade "na opinião unânime dos entendidos" (1954:20), Nunes diz que:

Os exemplos de Wieland e Schlegel demonstram que a influência de Shakespeare sobre uma literatura independe da excelência da tradução. Basta que seja

Shakespeare. Foi a consciência desse fato que me animou a pôr ombros à empresa de traduzir todas as suas obras teatrais, apesar de convencido de que dificilmente os recursos próprios bastariam para o feliz remate do empreendimento. (1954:20)

Apesar de Nunes nos dar essa visão da tradução como algo quase transparente, que não afeta o "verdadeiro valor" da obra de Shakespeare, ele mesmo nos dá, em seu texto, elementos para que possamos analisar a questão de maneira diferente. Primeiramente, ele diz que "a influência de Shakespeare sobre a nação alemã só começou a se fazer sentir e a produzir frutos depois de traduzido" (1954:19), mas por meio de uma tradução que ele mesmo coloca como de má qualidade, a de Wieland. Depois, comentando a referida tradução, Nunes escreve:

A tradução de Wieland foi decisiva para a orientação da corrente literária denominada Sturm und Drang [...] Por ser em prosa, influiu essa tradução no estilo de todas as composições do movimento, a que se ligam as primeiras produções de Schiller [...] Era um Shakespeare maneiroso, meio aguado, digamos: sem profundidade; porém já representava alguma coisa, tendo sido a tradução, não o original inglês, que inflamou a imaginação dos moços daquela época, sem excluirmos o jovem Goethe [...] Para os moços de fala alemã do período do Sturm und Drang, o nome de Shakespeare evocava uma série de dramas em prosa. Se

tivesse sido outro o critério da tradução, bem diferente houvera sido a fisionomia do movimento literário que se lhe seguiu. A falta do verso contribuiu para criar a imagem de um Shakespeare selvagem e revoltado contra todas as regras e os princípios. (1954:19)

Da maneira como Nunes constrói sua argumentação, ele nos dá a entender que Shakespeare teria influenciado aquele grupo de jovens alemães independentemente da maneira como seu texto tivesse sido traduzido. O tradutor vai mais longe, dizendo que se a tradução fosse outra, seriam outras as características do movimento literário que surgiu na época de seu lançamento. Isso, por um lado, reflete as afirmações de Nunes que reiteram sua crença numa essência da obra de Shakespeare ("Basta que seja Shakespeare"). Mas, ao mesmo tempo, Nunes diz que as características da tradução ("um Shakespeare maneiroso, meio aguado") é que fizeram com que Shakespeare fosse bem aceito e até imitado por aquele determinado grupo. Outro ponto que Nunes menciona são os significados especiais que Shakespeare adquiriu para os representantes do movimento citado ("o nome de Shakespeare evocava uma série de dramas em prosa"). Para esse determinado grupo de pessoas, a escrita em prosa foi interpretada como um fator revolucionário na obra de Shakespeare, que foi identificado por eles com a sua própria necessidade de renovação da forma literária.

Com todos esses dados, podemos dar uma interpretação diferente à função da tradução numa cultura. Podemos questionar

as afirmações de Nunes sobre a "transparência" de uma tradução a partir dos dados que ele mesmo nos apresenta. Primeiramente, os fatos que Nunes relata nos permitem relativizar o conceito de "boa tradução" e de "tradução de má qualidade". Nunes mostra, em seu texto, que apesar de Gundolf ter julgado a tradução de Wieland como "falha", a mesma tradução foi aprovada e até passou a servir de modelo para autores famosos como Schiller e Goethe. É sobre a questão da influência de Shakespeare para esse grupo literário, podemos pensar, de maneira oposta à que propõe Nunes, que o que viabilizou a transformação de Shakespeare em um modelo para esse grupo foi justamente o conjunto de características que a tradução apresentou, como por exemplo, ser "maneírosa" e "aguada", e ter sido escrita em prosa.

Podemos observar que Nunes tende sempre a interpretar os fatos que envolvem as traduções de Shakespeare de modo a favorecer a visão deste autor e de sua obra como detentores de valores intrínsecos, que sobrevivem "apesar das traduções". Isto acaba por colocá-lo juntamente com outros tradutores e críticos já citados neste trabalho, que acreditam em características imanentes ao texto shakespeariano. Apesar dessa crença, como tentarei demonstrar ao proceder às análises das traduções, a tradução de Nunes, como toda tradução, se apresenta como uma leitura que é diversa das outras, e acaba por construir uma tragédia diferente de Macbeth.

Cabe ainda ressaltar que Nunes não cita qual a edição de Macbeth que foi usada por ele para realizar sua tradução. Isto pode ser considerado um fato relevante, visto que as várias edições interpretam as questões das interpolações e emendas de

maneiras diversas. Nunes diz apenas que "nos pontos cruciais do texto em inglês", ele recorreu à tradução alemã de Friedrich Gundolf (1954:22). Em consequência disso, para um leitor que entrar em contato com a obra de Shakespeare apenas por intermédio da tradução de Nunes, a questão da fragmentação de seus "originais" que, conforme foi discutido no segundo capítulo deste trabalho, acaba criando vários "originais", passará despercebida. O leitor das traduções de Nunes provavelmente considerará que o "original" de Macbeth é bem mais coeso do que ele realmente é, e isso acabará influenciando em sua visão da obra, que será diferente da visão de um leitor que entrar em contato com outra tradução que apresente a questão das emendas e interpolações. Este fato já contribui para que haja uma diferenciação entre as traduções. A tradução de Nunes se apresenta em versos decassílabos heróicos. Este tipo de verso, segundo o tradutor, é o que "mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés" (1954:22).

A data da primeira edição da tradução de Bandeira é 1961. Contrariamente à tradução de Nunes, desta tradução pode-se encontrar várias críticas e comentários, principalmente depois de seu relançamento em 1989. O que se encontra nessas críticas são geralmente comentários elogiosos, que sempre se relacionam à fama e ao prestígio que o poeta Bandeira desfruta em nossa literatura. Sábato Magaldi escreve em sua crítica que o texto da tradução de Bandeira tem "a grandeza de um dos poetas mais puros da língua" (1989:6). Régis Bonvicino afirma em sua resenha sobre a tradução de Bandeira que este, além de ser um "poeta

modernista de primeira linha", é o "mais importante tradutor brasileiro de literatura da primeira metade do século, ao lado de Guilherme de Almeida" (1989). Comentando a tradução de Nunes e a de Geir Campos, Bonvicino diz que "ambas não têm o sabor e a densidade da versão bandeiriana". Macksen Luiz fala em sua crítica em "versos de alta densidade poética" (1989).

Não pode ser negado o fato de que o nome Manuel Bandeira traz para a tradução repercussões e talvez até uma maior aceitação pelas comunidades de críticos e estudiosos de Shakespeare. Não se está querendo dizer aqui que a tradução de Bandeira não tenha as qualidades poéticas que os críticos citados acima afirmam que ela tem. (Nem é o intuito deste trabalho, como já foi dito, julgar este ou qualquer outro aspecto das traduções visando a decisões sobre a qualidade das mesmas). O comentário sobre o prestígio de Bandeira tem o intuito apenas de sublinhar a importância disso para a leitura das traduções.

Ao que tudo indica, Bandeira é o mais popular dos quatro tradutores estudados neste trabalho. Existe por isso uma grande chance de a tradução de Bandeira ter uma maior aceitabilidade e de ser mais elogiada, justamente pelo fato de vir vinculada a seu nome. O nome de Bandeira terá uma influência maior na recepção de qualquer leitor que conheça seu trabalho como escritor e esteja ciente de seu prestígio como poeta, e mesmo como tradutor. Sob esse aspecto, as traduções também se apresentam de forma diferente, e essa forma de apresentação também irá influir na leitura da tradução e em sua recepção pelas comunidades que a lerem.

A título de prefácio, Bandeira colocou em sua tradução uma "Nota do Tradutor", onde nos dá uma idéia geral das fontes onde Shakespeare provavelmente se inspirou para escrever o seu Macbeth, como também faz um comentário sobre a peça em geral. Bandeira cita brevemente o problema das interpolações, apresentando indicações dos trechos que são geralmente considerados não-shakespeareanos. Nesta tradução aparece a indicação da edição usada pelo tradutor, a de Kenneth Muir. Esta tradução também se apresenta em versos decassílabos.

Sobre o Bandeira tradutor, José Paulo Paes faz a seguinte colocação: Havia nele uma tensão devida a uma incoerência entre sua teoria de tradução e sua prática como tradutor. Paes apresenta depoimentos de Bandeira em que este o z não ter sido capaz de traduzir seus próprios poemas para o francês (1986:10). Bandeira geralmente postulava a "intraduzibilidade da poesia" apesar de ter traduzido muitas obras poéticas. Como coloca Paes, a "incoerência" de Bandeira se apresenta da seguinte maneira:

Por ter sido um e outro simultaneamente, pôde Bandeira comparar os dois estatutos. Tradutor de poesia alheia, aceitava como inevitável, "para ser fiel ao...sentimento" nela expresso, "suprimir certas coisas e acrescentar outras" tendo por ponto pacífico que "rosas podem ser substituídas por lírios". Malgrado tradutor de sua própria poesia, via nessa substituição uma capitis diminutio, e, mandando às favas a coerência, proclamava a intraduzibilidade da poesia. (1986:20)

Essa incoerência a que se refere Paes não é, entretanto, uma exclusividade de Manuel Bandeira, sendo compartilhada por vários tradutores e estudiosos da tradução, como observa Rosemary Arrojo (1986a:11-3). Como já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, esse impasse é causado justamente pela concepção tradicional que se tem de tradução, pela qual a mesma deve ser fiel a um "conteúdo" intrínseco ao "original". Apesar dessa concepção de Bandeira, que pode ser vislumbrada através de seus próprios depoimentos acerca da atividade tradutória, veremos, mais uma vez, que sua tradução só pode ser fiel à sua concepção do "original" e à sua leitura deste. Essas diferenças, que começam já a se evidenciar numa observação de como cada tradução se apresenta, ficarão mais claras ao longo da análise de alguns trechos escolhidos das traduções.

A tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos foi lançada em 1966. Este tradutor faz uma longa introdução à sua tradução, dando explicações detalhadas sobre as características da peça que considera mais importantes. Ele explica mais detalhadamente que Bandeira o problema das interpolações e emendas e faz um comentário sobre os personagens que considera principais, a saber: Macbeth, Lady Macbeth e as Weird Sisters. Ramos diz que não pretende, com sua tradução, superar as traduções anteriores de Macbeth, entre as quais ele cita as de Artur de Sales e de Manuel Bandeira. Ele diz que sua tradução deve ser encarada como "o tributo de uma geração mais recente ao cisne do Avon" (1966:26). Ramos indica também, nessa introdução, a edição a partir da qual fez sua tradução, que também é a de Kenneth Muir.

Ele ainda cita várias obras de críticos e estudiosos de Shakespeare que utilizou ao realizar a sua tradução, assim como outras edições, que serviram de apoio à edição de Muir, que foi a usada "oficialmente".

O modo de apresentação da tradução de Ramos, com muitas notas explicativas, que tentam esclarecer trechos considerados obscuros pelo tradutor, ou ainda citam interpretações diferentes da escolhida por ele, e muitas vezes apresentam justificativas para a escolha de um termo em detrimento de outro, contribuí para que sua tradução já se configure de modo diferente das outras. Enquanto a tradução de Ramos apresenta mais de quinhentas notas, as de Bandeira e de Nunes não apresentam uma sequer. Por esse motivo, essa tradução de Ramos, e também outras de sua autoria, são consideradas como um trabalho "erudito", "acadêmico". Sábato Magaldi, citando a tradução de Macbeth feita por Ramos, diz que ela é fruto de um "labor extremamente erudito" (1989:6). Décio de Almeida Prado julgou a tradução de Hamlet feita por Ramos como "muito mais o trabalho de um erudito que de um poeta" (apud Luiz, 1980).

Essa erudição que alguns atribuem a Ramos pode remeter a informações detalhadas sobre o "original". Enquanto as duas traduções anteriormente citadas apresentam a tradução sem discuti-la, sem comentá-la, Ramos comenta a sua tradução passo a passo, o que pode dar ao leitor uma idéia do trabalho empreendido por ele ao realizá-la. Ao mesmo tempo, se o leitor se ativer às notas, vai ter uma idéia mais completa sobre a fragmentação do texto shakespeareano, com muitas possibilidades de leitura, e ainda com problemas "não resolvidos" de autoria,

possíveis erros de impressão, etc. Levando isso em consideração, teremos que o leitor da tradução de Ramos terá uma idéia diversa do "original" da do leitor da tradução de Nunes ou da tradução de Bandeira. O "original" de Ramos se mostra, através das notas e da introdução, com nuances diferentes das que possivelmente serão vislumbradas nas leituras das outras traduções já comentadas aqui.

Ramos também considera os versos decassílabos como correspondentes aos versos usados no "original", e por isso os adota em sua tradução, dizendo ainda que em alguns casos "deixou passar" versos dodecassílabos, o que, segundo ele, não deve causar escândalo, "pois a métrica do original foge muitas vezes, por outros títulos, ao padrão decassilábico - como é sabido e seria supérfluo recordar" (1966:26).

A tradução de F. Medeiros e Oscar Mendes foi lançada em 1978, apresentando uma pequena introdução com uma sinopse da peça e alguns dados históricos, como fontes provavelmente usadas por Shakespeare para escrever a peça. Nessa introdução não há nenhum comentário sobre as possíveis interpolações. Há notas a esta tradução, mas em número reduzido se comparadas às notas à tradução de Ramos. Na tradução de Medeiros e Mendes, cerca de quarenta notas explicam principalmente costumes da época em que a peça se passa, e dão algumas informações sobre localidades mencionadas na peça. Não há também, nas notas, referência alguma a emendas e interpolações, o que faz com que o "original" seja vislumbrado como um texto sem problemas relativos à autoria e não sujeito a "correções". Os tradutores não citam a edição

utilizada para se fazer a tradução e não mencionam coisa alguma sobre sua decisão de traduzir a peça em prosa.

Esse breve comentário sobre o modo como cada tradução se apresenta tem como intuito argumentar que as características de cada tradução, e não só o seu "conteúdo", as diferenciam entre si. Não só é possível vislumbrar através delas a noção que cada tradutor tem de texto "original", como também a sua visão sobre o "original" em questão. Observando que os pontos considerados relevantes em relação ao "original" de Macbeth em cada tradução não são coincidentes, podemos constatar que a leitura de cada tradutor difere da dos demais, e essas diferenças necessariamente se refletem nas traduções. Nas traduções que não apresentam nenhuma observação sobre a fragmentação do "original", por exemplo, nota-se que o tradutor não julgou necessário apresentar tais dados ao leitor, o que acaba por revelar uma leitura que não privilegia essa característica, o que também acontece com as leituras de alguns estudiosos do texto em inglês, como já tivemos oportunidade de constatar no capítulo anterior deste trabalho. Do mesmo modo, o fato de se citar ou não a edição usada como texto de partida também apresenta ao leitor concepções diferentes sobre esse fato. O leitor, tendo contato com uma tradução que não menciona a edição do "original" usada, não terá acesso à informação sobre a existência de várias edições, com interpretações diferentes do "original". Essas diferenças de apresentação, portanto, não deixam de contribuir para que se criem diferentes "originais" na leitura de cada tradução.

B- VERSO VERSUS PROSA

O fato de termos uma das traduções em prosa, "destoando" das outras três, justifica que se discuta brevemente essa questão aqui. A opção de Medeiros e Mendes pela tradução em prosa possivelmente se deveu ao fato de eles não considerarem essencial para a sua tradução que ela fosse em versos. E isso nos leva à conclusão de que a "poesia shakespeariana" também assume valores diferentes, dependendo de quem a considera. Macksen Luiz, por exemplo, diz que Bandeira, em sua tradução, manteve um "compromisso com a poesia", mas teria dificuldades no que ele chama de "teste de palco", devido à "distância da linguagem poética do cotidiano verbal do espectador de 1989" (1989). O próprio Péricles Ramos, ao tratar dos problemas e desafios do texto shakespeariano, diz que:

A tradução em prosa pode preservar mais literalmente o sentido; a tradução em verso guarda a música iâmbica, o halo de sonoridade que envolve a expressão. Traduzível em verso o que foi escrito em verso, muitas vezes, para resguardar-se o metro e ritmo, tem-se de procurar expressões equivalentes. (1985:5)

Geir Campos, ao tratar da tradução de um texto teatral em versos, diz que:

A experiência pessoal nos diz que no teatro o verso é

hoje um espantalho, não só para as platéias, mas também para um grande número de profissionais de artes cênicas. (1981:50)

Para resolver esse problema, Campos diz que o tradutor deve fazer adaptações, substituindo uma ou outra palavra que na montagem se mostre inadequada ao "jeito deste ou daquele autor" (1981:51). Ledo Ivo diz que talvez a melhor forma de se traduzir a obra de Shakespeare seja em prosa:

Talvez a melhor solução, no tocante a uma transplantação das peças e versos de Shakespeare para outro idioma, seja [...] em prosa [...]. Paradoxalmente, a poesia original, atravessando em prosa a fronteira de outra língua, volta a ser poesia, ao passo que muita tradução que procura manter a fidelidade original, produzindo-se em versos, sofre um vexatório processo de prosificação. (1982:69)

O presente trabalho não pretende discutir especificamente a questão do texto "teatral", ou a questão do texto "poético", no que concerne à tradução. Mas basta que prestemos atenção a esses exemplos para que possamos constatar que o que cada autor chama de "poético" varia, não é algo intrínseco ao texto, dependendo dos pressupostos que cada um assume ao fazer uma leitura de determinado texto. No depoimento de Geir Campos, por exemplo, as palavras, mesmo pertencendo a um texto "poético", podem ser

substituídas, sem que isso destrua o "valor poético" do texto. Provavelmente Péricles Ramos julgue que uma substituição como a proposta por Campos altere o "halo de sonoridade que envolve a expressão".

A questão da tradução de textos poéticos é amplamente discutida por vários autores. Estipulado o objetivo desta tese, não partirei para uma resenha de textos sobre tradução poética. Mas não deixa de ser pertinente discutir o trabalho de Jorge Wanderley, visto que o mesmo discute várias traduções de Macbeth, abordando este aspecto. O que se nota no referido trabalho é uma tendência à valoração, à eleição de soluções "melhores" ou "piores" em cada tradução, sem que se explicita o porquê de cada escolha. Wanderley, por exemplo, ao comparar trechos das traduções de Macbeth, depois de um cotejo entre duas ou mais traduções, faz comentários do tipo:

A solução [de Bandeira] preserva o dístico e a solenidade, o clima da fala. Compare-se com a de C.A. Nunes, claramente inferior. [...] É também inferior a solução de Geir Campos. (1988:39)

[...] O trecho se compara mal ao de C.A. Nunes [...] Fica também melhor a solução de Geir Campos. [...] Tudo parece fluir aqui melhor, neste trecho. O texto de Bandeira, castigo, com a ordem inversa das frases finais, arrepia um tanto a compreensão da linguagem de palco. (1988: 41-2)

O andamento das imagens que o texto shakespeariano evoca não encontra neste momento a "equivalência que o poeta brasileiro [Bandeira] procurara. Ademais, há uma força em "the multitudinous seas incarnadine" que desaparece de todo na tradução. "Incarnadine", como verbo, não encontraria solução fácil em português. MB a traduz por "faria vermelho" e não há solução melhor nas duas outras traduções com que lidamos. A tradução de Geir Campos, sensível ao marcante "incarnadine" do original, se resolve bem nisto, ainda que perca força no verso final. (1988:42)

Apesar de Wanderley, algumas vezes, fazer considerações sobre o que cada tradutor estaria visando em primeiro lugar em sua tradução (como por exemplo a encenação, ou a "poeticidade" do texto), não se encontra em suas críticas um estabelecimento de pressupostos, uma definição do que seria uma boa tradução teatral, ou mesmo uma boa tradução poética. E sua posição de indefinição com referência a isso reflete o que em geral acontece com a discussão de textos "poéticos" e sua tradução. Autores e críticos como este tratam o "poético" como algo intrínseco ao texto, sem assumir que o que chamam de "poético" passa pelo crivo de sua leitura, e de sua concepção de poesia. Rosemary Arrojo ilustra bem essa questão mostrando que, o que gera a insatisfação de alguns críticos frente a uma tradução é o fato de crítico e tradutor não partirem dos mesmos pressupostos sobre o que seja uma boa tradução (1986b:137-8 e 1991:3). Discutindo a tradução de um texto poético, dois autores podem,

por exemplo, afirmar que estão considerando "a poesia do texto", sem atentar para o fato de que podem existir diversas concepções acerca do que seja esta "poesia".

Deslocando o que seja poético para a leitura que cada comunidade faz de um texto, não mais considerando a poesia como algo a ser "descoberto" em um certo texto, estaríamos então assumindo a proposta de leitura defendida por Arrojo e seguida neste trabalho. E, partindo dessa proposta, que já foi explicitada no primeiro capítulo, chegaremos à conclusão de que também o caráter poético de um texto, quando posto em discussão, vai revelar uma variedade de concepções frutos de leituras diferentes desse mesmo texto. No caso das várias traduções abordadas aqui, chegaremos mais uma vez à conclusão de que as mesmas, partindo de leituras e pressupostos diferentes, criam textos diferentes também com relação a esse aspecto.

C-COMO SE CHAMAM AS WEIRD SISTERS EM CADA TRADUÇÃO

I- As "simples bruxas" de Nunes

Em sua tradução, Carlos Alberto Nunes não escolheu uma única expressão para as passagens em que as bruxas são chamadas de Weird Sisters no texto em inglês. Nas referidas passagens, elas são chamadas de: "as três bruxas" (I,3); "as irmãs feiticeiras" (I,5 e IV,1); "as três irmãs fatais" (II,1) e "irmãs bruxas" (III,4). Nas outras referências a elas, Nunes usa: "os agentes das trevas" para "instruments of darkness" (I,3); "bruxas proféticas" para "weird women" (III,1). "as irmãs" para "the sisters" (III,1) "misteriosas e sombrias bruxas da meia-noite" para "secret, black and midnight hags" (IV,1) e "bruxas repugnantes" para "filthy hags" (IV,1).

Como poderemos notar, Nunes aproxima muito sua caracterização das bruxas daquilo de que Ramos tentou fugir. As bruxas de Nunes são "simples bruxas" e sua relação com o destino pode apenas ser vislumbrada através do termo "fatais", se o considerarmos uma referência aos fados. Uma das acepções que o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa dá ao termo "fatal" é: "determinado, marcado, fixado pelo fado ou destino" (p.761). Existem também outras acepções, como por exemplo: "irrevogável, improrrogável, decisivo, inevitável, nocivo, desastroso, nefasto, funesto, que prenuncia a morte" (idem). No caso de se considerar a primeira acepção, o termo "proféticas" reforçaria uma associação das bruxas ao destino. Por outro lado, também é possível uma associação de "fatais" a "sinistras", "misteriosas"

e "sombrias", que são termos também empregados por Nunes, e que aproximaria mais a palavra a "nefasto, desastroso, funesto", que são sugeridos pelo dicionário.

Pode-se dizer que a tradução de Nunes caracteriza as bruxas com menos particularidades que as outras traduções a serem analisadas neste trabalho. Aqui se reforça a idéia de "irmãs feiticeiras", sendo que o termo "bruxas" recorre várias vezes. A ligação das bruxas ao demônio pode ser sugerida pela expressão "agentes das trevas", e fica mais evidenciada se o leitor considerar os animais que acompanham as bruxas e que são geralmente tidos como demônios em forma de animais¹. Mas isso só será possível se o leitor tiver acesso a essa informação, e em nenhum ponto de sua tradução Nunes a fornece. Esses são pontos que acabam por tornar a caracterização das bruxas feita por Nunes menos expressiva, com menos particularidades. Às suas bruxas não é conferido grande poder, e sua atuação é menos marcante que a das bruxas das outras traduções.

Nesse sentido, é difícil pensar que essas simples bruxas tenham algum poder de determinar o destino dos homens. Também não é muito provável, nesta tradução, que se associem todos os efeitos sobrenaturais da peça (as alucinações de Macbeth, a aparição do espectro de Banquo) ao poder das bruxas. É mais provável que a caracterização feita por Nunes as aproxime mais de mulheres "comuns" que têm alguns poderes sobrenaturais graças a favores que prestam ao demônio; com algum conhecimento do futuro, mas sem controle sobre ele. Com base nesses dados,

pode-se afirmar que Nunes cria um Macbeth independente em relação às bruxas e que decide sobre que caminho deve tomar no futuro.

II- As "bruxas imundas" de Bandeira

Manuel Bandeira também tomou várias atitudes diferentes em relação à expressão "Weird Sisters", não escolhendo um termo fixo para se referir a elas nas passagens em que no "original" as bruxas são chamadas assim. Nessas passagens, correspondentemente, Bandeira usa as seguintes expressões: "bruxas da terra e do mar" (I,3); "as três bruxas" (I,5 e II,1); "as três irmãs fatídicas" (II,4) e "essas irmãs sinistras" (IV,1). As outras expressões que Bandeira escolhe para fazer referência às bruxas são: "agentes das trevas" para "instruments of darkness" (I,3); "as três velhas fatídicas" para "weird women" (III,1); "as três velhas fatídicas" para "sisters" (III,1); "horrendas bruxas, filhas do demônio" para "secret, black and midnight hags" (IV,1) e "bruxas imundas" para "filthy hags" (IV,1).

A única alusão ao destino que se tem em todas as expressões citadas poderia ser percebida no termo "fatídicas". "Fatídico", segundo o Dicionário Aurélio, além de significar "sinistro" e "trágico", pode também significar "que prediz o futuro, profético" (p.761). No mínimo, a alusão ao poder das bruxas sobre o destino humano é diluída, visto que o termo "fatídicas" pode ser associado a "sinistras". Podemos ainda notar que Bandeira chama as bruxas de "filhas do demônio" (IV,1). Esse fato acaba reforçando a ligação das bruxas ao demônio,

principalmente se associarmos a expressão citada a outras como "agentes das trevas".

Essa associação mais direta das bruxas ao demônio, que caracteriza uma relação de subserviência ("filhas do demônio, agentes das trevas"), tende a caracterizar as bruxas como seres dependentes de uma entidade mais poderosa. Nesse sentido, as bruxas estariam a serviço de um poder mais forte, e seus poderes estariam restritos aos atos maléficos que elas relatam ter cometido ao longo da peça-- matar animais de criação, provocar tempestades para que as embarcações se percam, etc. Cabe ainda observar que essa associação das bruxas ao demônio fica mais clara se pensarmos na presença de Hécate. Esta última, como uma entidade mais poderosa a quem as bruxas devem obediência, seria uma intermediária entre elas e o demônio, o que acaba por distanciá-las deste e por conseqüência confere menos poderes a elas. Nesse sentido, as bruxas não seriam capazes de determinar o destino de Macbeth, e sua função seria a de auxiliares do demônio no seu propósito de provocar em Macbeth tentações, sugerindo a ele o assassinato do rei.

Outro ponto que Bandeira reforça em sua tradução é que as bruxas são "velhas", "feias" e "imundas". Esses adjetivos são geralmente aplicados a características físicas -- manifestações de sujeira, feiúra e velhice presentes no corpo -- o que pode acabar associando as bruxas a seres humanos. Embora elas possam voar e se desvanecer no ar, e apesar de entes sobrenaturais também poderem ter uma imagem "feia", a tradução de Bandeira pode sugerir bruxas que têm um corpo, e isto, associado ao fato de que elas não têm grandes poderes, acaba

permitindo uma maior associação delas a mulheres comuns, que têm alguns poderes sobrenaturais conferidos pela entidade superior a que servem. Desse modo, é improvável que as bruxas de Bandeira tenham poderes maiores, como o de determinar o destino de Macbeth. Nessas circunstâncias, Bandeira cria um Macbeth que decide sobre seus atos, e a influência das bruxas fica restrita a provocar em Macbeth uma tentação. Fica também menos provável que consideremos as alucinações de Macbeth como uma manifestação do poder das bruxas. A tradução sugere mais fortemente que Macbeth seja vítima de alucinações criadas por sua própria imaginação.

III- As "Mães-dos-Fados" de Péricles Eugênio

Na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, as bruxas são chamadas de "Mães-dos-Fados". Em nota introdutória (1966:26), Ramos explica o porquê de sua escolha. Para ele, as bruxas são fantásticas e terríveis e não poderiam ser caracterizadas como "simples bruxas". Ele diz que o termo para designá-las deve expressar sua grandeza e força. Para tanto, ele usa o termo "Mães-dos-Fados". Este termo não foi encontrado em vários dicionários da língua portuguesa e de mitologia consultados (ver bibliografia), o que sugere que tenha sido criado por Ramos para traduzir "Weird Sisters". A expressão de Ramos sugere entes que têm controle sobre o destino. Todas as vezes em que, no texto em inglês, a expressão "Weird Sisters" aparece, Ramos coloca em sua tradução "Mães-dos-Fados", escolhendo essa mesma expressão inclusive para "weird women" e para "sisters" (III,1). Outras referências às bruxas aparecem na tradução de Ramos da seguinte forma: "instrumentos da treva"

para "instruments of darkness" (I,3); "bruxas da meia-noite, ó, vós, negras e ocultas" para "secret, black, and midnight hags" (IV,1) e "tórpes bruxas" para "filthy hags" (IV,1)..

Nota-se aqui que a associação das bruxas ao demônio é menor. Ramos reforça em sua tradução a caracterização das bruxas como deusas do destino, e isso acaba criando um Macbeth que é vítima das bruxas e está sob seu controle. Pensando assim, podemos chegar à conclusão de que as dúvidas de Macbeth quando pensa na violência e vileza de seus atos, as alucinações que tem, a tortura de sua consciência foram também determinados pelas bruxas, ou melhor, pelas Mães-dos-Fados.

A preocupação do tradutor foi de que as Weird Sisters não fossem transformadas em "simples bruxas", mas que a elas fossem conferidas "a grandeza e a dignidade" que ele julgava que mereciam. Juntamente com "a grandeza e a dignidade", às bruxas de Ramos foi conferido um grande poder sobre o destino humano. Observa-se nos termos escolhidos pelo tradutor uma certa exaltação das bruxas dentro de sua posição de seres malignos. O tom cerimonioso com o qual ele se dirige a elas ("bruxas da meia-noite, ó, vós, negras e ocultas", 1966:157) difere bastante da solução de Bandeira para a mesma frase ("Eh, horrendas bruxas, filhas do demônio" 1989:77). Pode-se dizer que o Macbeth de Bandeira trata as bruxas com menos cerimônia e mais autoridade, e que o de Ramos mantém um certo distanciamento em relação a elas, possivelmente devido a sentimentos como respeito e temeridade.

Além disso, o termo "mãe" pode remeter a uma figura que contrasta com a da bruxa "comum", se pensarmos por exemplo nos

contos de fada, onde a mãe -- que é geralmente bondosa, bonita e afetuosa -- contrasta com a bruxa -- que é má, egoísta e impiedosa. Em "Mães-dos-Fados" podemos ter a sugestão de geradoras do destino, com controle sobre ele. Por todos esses motivos, podemos dizer que Ramos reverencia e exalta as bruxas dentro de sua configuração maligna. Além de conferir a elas grande influência sobre o destino de Macbeth, o tradutor as trata como entes de certa forma superiores, o que dá às suas bruxas uma configuração bem diferente da que foi e será proposta na leitura das outras traduções.

IV- As Parcas de Medeiros e Mendes

F.C.da Cunha Meueiros e Oscar Mendes decidiram chamar as bruxas de "as três Parcas" (I,3 e I,5); "as três irmãs fatais" (II,1,III,4 e IV,1), nas vezes em que a expressão Weird Sisters aparece no texto em inglês. Para as outras referências às bruxas, temos nesta tradução: "agentes das trevas" para "instruments of darkness" (I,3); "as mulheres fatídicas" para "weird women" (III,1); "as feiticeiras" para "sisters" (III,1); "misteriosas e sombrias megeras da meia-noite" para "secret, black and midnight hags" (IV,1) e "repugnantes megeras" para "filthy hags" (IV,1).

O Dicionário Aurélio nos informa que as Parcas são as três deusas do destino, definição bastante semelhante à encontrada nos dicionários em inglês para "The Three Fates" (ver cap. II deste trabalho). O dicionário dá até os nomes das três deusas, que correspondem também aos nomes dados em inglês (p.1269).

Se as Parcas são as deusas do destino, a expressão "as três

irmãs fatais" poderá mais facilmente ser associada aos fados, e por isso reforça-se a idéia de que as bruxas detêm o poder de controlar o destino. O mesmo ocorre com o termo "fatídicas". Nota-se que o termo "feiticeiras" é usado uma só vez para referir-se a elas. As Weird Sisters criadas por Medeiros e Mendes acabam se distanciando de mulheres "comuns", em oposição às criadas por Bandeira e Nunes. Elas são caracterizadas como deusas do destino e não se associam tão fortemente ao demônio, sendo configuradas de forma a sugerir que tenham poder suficiente para determinar o destino de Macbeth. Mais uma vez, temos uma configuração diferente das desenhadas nas três traduções anteriormente citadas. As Parcas, associadas à mitologia greco-romana, não são exatamente as Mães-dos-Fados, criadas por Ramos. Este tradutor resolveu criar seres diferentes, que não correspondessem a figuras mitológicas pré-existentes. E se as Mães-dos-Fados não são exatamente como as Parcas, diferem mais ainda das criações de Bandeira e de Nunes, que se distanciam de entes que possam controlar o destino humano. Por esses motivos teremos, na tradução de Medeiros e Mendes, um Macbeth mais sujeito aos desígnios das Parcas. Passarei agora a uma análise comparativa de trechos das traduções, onde serão discutidas as possíveis construções de significados a respeito das bruxas em cada uma delas.

D- ANÁLISE COMPARATIVA DE ALGUNS TRECHOS DAS TRADUÇÕES

O primeiro trecho a ser analisado será aquele em que Macbeth cogita se o que as bruxas lhe dizem traz para ele efeitos bons ou ruins. Após constatar que realmente havia sido nomeado Thane of Cawdor, Macbeth passa a encarar a terceira saudação das bruxas, que anunciava que ele viria a ser rei, como uma possível verdade, e sente-se tentado a cometer o assassinato. A idéia de ser rei o agrada, mas a possibilidade de assassinar o rei o apavora:

This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good: -
If ill, why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor:
If good, why do I wield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? (I,3)

Vejamos como cada tradutor procede no trecho correspondente em português. Usarei, a partir daqui, as seguintes siglas, referentes aos nomes dos tradutores: CN para Carlos Alberto Nunes; MB para Manuel Bandeira; PR para Péricles Eugênio da Silva Ramos; e MM para F. Medeiros e Oscar Mendes.

CN: Essa solicitação

tão sobrenatural pode ser boa.

como pode ser má...Se não for boa,
por que me deu as arras de bom êxito,
relatando a verdade? sou o thane
de Cawdor. Sendo boa, por que causa
ceder à sugestão, cuja figura
pavorosa os cabelos me arripia,
fazendo que me bata nas costelas
o coração tão firme, contra as normas
da natureza?

MB: Esta insinuação sobrenatural

Não pode ser má, não pode ser boa.

Se má, por que certeza de sucesso

Me dá neste começo de verdade?

Pois sou o Tane de Cawdor. E se boa,

Por que assim cedo à imagem pavorosa

Que os cabelos me eriça e faz meu firme

Coração palpitar contra as costelas.

Fora do que é normal na natureza?

PR: Este incentivo sobrenatural

Não pode ser bom nem mau: se mau,

por que me deu, com este princípio exato,

sinal do que virá? Sou *thane* de Cawdor.

Se bom, por que esta sugestão me empolga,

a horrída imagem que os cabelos me ergue

e contra o usual em minha natureza

nas costelas me faz bater o coração?

MM: Esta solicitação sobrenatural não pode ser má e não pode ser boa... Se for má, por que me deu ela um penhor de sucesso começando por uma verdade? Sou Barão de Cawdor... Se for boa, por que ceder a uma sugestão cuja horrída imagem erica meus cabelos de pavor e faz que meu coração tão firme bata em minhas costelas contrariamente às leis da natureza?

Carlos Nunes cria, nesse trecho, bruxas que "solicitam" algo de Macbeth. Sua manifestação não se configura apenas como uma "insinuação", como no caso da tradução de Manuel Bandeira. Em Nunes e Medeiros/Mendes temos o termo "solicitação", mas ele acaba tendo valores diferentes se considerarmos de quem parte a "solicitação sobrenatural". No caso de Nunes, são apenas bruxas, e no caso de Medeiros e Mendes são as Parcas, que decidem sobre o destino dos homens. Nesse sentido, a "solicitação" das Parcas sugere maior força de determinação que a das bruxas de Nunes.

Manuel Bandeira coloca a influência das bruxas nesse trecho apenas como uma insinuação e faz o seu Macbeth decidir sobre seus atos, apenas cedendo a uma sugestão. Nesta tradução, as bruxas apenas se insinuem, e sugerem a Macbeth o assassinato. A ele caberá decidir o que fazer. Já o termo "incentivo", escolhido por Ramos, embora não seja tão apelativo quanto "solicitação", também não é tão leve como "insinuação". Se pensarmos que o "incentivo" é dado pelas "Mães-dos-Fados", é provável que ele tenha uma força maior, quase de determinação, já que esse "incentivo" parte de entes que determinam o que os homens devem fazer.

Na mesma cena, algumas linhas abaixo, Macbeth faz uma consideração à qual se pode atribuir uma alusão ao destino. Atormentado pela dúvida, ele decide momentaneamente que não fará nada para ser nomeado rei da Escócia:

If Chance will have me king,
Why, Chance may crown me
Without my stir (1,3).

Passarei agora às traduções:

DN: Se o acaso quer que eu seja rei, o acaso
me poderá coroar sem que eu me mexa.

MB: Se a sorte me quer rei, há de coroar-me
Sem que eu me mexa.

PR: Se a sorte quer fazer-me -
Rei, então
a sorte pode me coroar, sem que eu
me mexa.

MM: Se a sorte quiser que eu seja rei, então, a sorte poderá
coroar-me sem que eu dê um passo.

O termo "sorte", usado por Péricles Ramos e por Medeiros/Mendes, vem fortemente ligado às deusas do destino. Essas duas traduções sugerem que Macbeth, nesse momento, se entrega aos desígnios de um destino já traçado para ele. Ele

decide, pelo menos nesse momento, que não deve lutar contra esse destino, nem apressar sua realização. Já no caso da tradução de Nunes, o termo "acaso" sugere mais uma contingência, algo que poderá vir a acontecer, mas que não está pré-determinado. Isso é coerente com a leitura proposta para essa tradução, em que as bruxas não são caracterizadas como entes controladores do destino. O mesmo tende a acontecer com a leitura da tradução de Bandeira, em que o termo "sorte", devido à configuração dada às bruxas, sugere mais provavelmente "acaso" ou "contingência" do que destino.

O próximo trecho a ser analisado é aquele em que Lady Macbeth diz que precisará influenciar o marido, para que ele se torne uma pessoa mais fria e para que consiga realizar seu intento:

Hie, thee, hither,
That I may-pour my spirits in thine ear;
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal. (I,5)

As traduções se apresentam assim, para a mesma passagem:

CN: Vem para cá, para que meus espíritos
nos ouvidos te deite e com a ousadia
de minha língua chicoteie quantos
obstáculos te separam do áureo círculo

com que o destino e o auxílio metafísico
como que desde já te coroaram.

MB: Vem depressa, que eu verta em teus
ouvidos

Minha coragem, bata com o vigor
De minha língua tudo o que te aparta
Do círculo dourado com que a sorte
E a ajuda sobrenatural parecem
Querer te ver coroado.

PR: Vem cá: derramarei nos teus ouvidos
minha energia, e destruirei com o arrojo
da língua o que te afasta do aro de ouro
com que o destino e o apoio sobrenatural
parecem te coroar!

MM: Vem aqui para que eu possa derramar minha coragem em teu
ouvido e castigarei com a valentia de minhas palavras
todos os obstáculos ao círculo de ouro com que parecem
coroar-te o destino e um poder sobrenatural.

Na tradução de Nunes, apesar de haver uma alusão direta ao destino, dilui-se a noção da ajuda ou determinação sobrenatural com a tradução "literal" do termo "metaphysical". Embora se possa ter, em inglês, a aceção do termo "metaphysical" como "fantástico" ou "sobrenatural", em português o termo "metafísico" se liga mais fortemente à filosofia e não vem tão

diretamente associado ao que é sobrenatural ou fantástico. Tanto o D.E.D.(p.386, vol.VI) quando o dicionário Webster (p.1132) trazem, como possível aceção do termo "metaphysical", "supernatural" ou "fantastic". Já os dicionários em português (ver bibliografia) não trazem a aceção de "metafísico" como "sobrenatural. De qualquer forma, pode-se argumentar que a presença do termo "destino" pode trazer à cena uma coloração fatalista. Mas o que fica pouco provável aqui é que se faça uma ligação do destino às bruxas, sendo que persiste a noção de que elas não têm o poder sobre este último.

Na tradução de Bandeira, a "sorte" e a "ajuda sobrenatural" se insinuam em favor da coroação de Macbeth. Isso reforça a leitura do trecho anterior, em que a influência sobrenatural é colocada apenas como uma insinuação. O termo "sorte", embora possa ser também associado ao destino, assume mais provavelmente o significado de "êxito", ou "sucesso", devido ao contexto em que se encontra. Se aceitarmos a idéia de que as bruxas de Bandeira não vêm fortemente associadas ao destino, poderemos pensar que Lady Macbeth estaria dizendo que o marido teve sorte de se encontrar numa situação como esta, na qual pode contar com uma ajuda sobrenatural para chegar ao trono .

Péricles Ramos coloca, nesta passagem e na anterior, um "incentivo sobrenatural" e um "apoio sobrenatural". Poder-se-ia argumentar que um incentivo não é uma determinação, e que por isso as bruxas não estariam determinando o destino de Macbeth. Por outro lado, nessa tradução, aparece a palavra "destino", que reforça a sugestão das Mães-dos-Fados como entes controladores do futuro dos homens, e que estariam não só apoiando, mas

instrumento que vou usar!

Carlos Nunes mostra um Macbeth sujeito à determinação das alucinação que tem. Mas como as bruxas, em sua tradução, não vêm sendo caracterizadas como entes que controlam o destino, fica distante a associação das bruxas a essa sujeição de Macbeth. Ele não parece estar seguindo uma determinação delas, mas apenas sendo vítima de sua própria alucinação.

Efeito semelhante tem a tradução de Bandeira, que sugere que o punhal aponta um caminho que Macbeth já tinha escolhido, e se assemelha à arma que ele já havia se proposto a usar. Mais uma vez temos, nesta tradução, a reiteração da idéia de que Macbeth escolheu seu destino. Sua alucinação se configura como uma criação de sua imaginação.

Embora a tradução de Péricles Ramos seja semelhante à tradução de Bandeira nesse trecho, o efeito causado por ela pode ser outro. Devido à configuração das bruxas como deusas do destino, acabamos considerando que tudo o que acontece a Macbeth já estava determinado pelas Mães-dos-Fados. Vemos aqui como a tradução de um trecho pode depender do contexto em que tal trecho se insere, não bastando que as palavras sejam semelhantes às de outra tradução para que as duas traduções em questão sejam semelhantes.

Na tradução de Medeiros/Mendes, Macbeth acaba assumindo uma figura passiva, sujeita à determinação de sua alucinação. Essa alucinação pode ter sido provocada pelas deusas do destino, no intuito de levarem Macbeth mais rapidamente ao caminho que elas desejam. Se aceitarmos essa idéia, reforça-se ainda mais a noção

de que Macbeth está sujeito aos desígnios das Parcas.

A próxima cena a ser analisada é aquela em que, após encerrado o jantar em que Macbeth viu o espectro de Banquo, o primeiro diz que na próxima manhã irá encontrar-se com as bruxas para tentar saber mais sobre seu futuro:

I will tomorrow

(And betimes I will) unto the Weird Sisters:

More shall they speak; for now I am bent to know

By the worst means, the worst. (III,4)

As traduções do mesmo trecho se apresentam assim:

CN: Amanhã mesmo,
Bem cedinho, vou ver as irmãs bruxas.
Terão de falar mais alguma coisa,
pois estou decidido a saber tudo
pelos piores meios.

MB: Irei ver amanhã (e irei bem cedo)
As três irmãs fatídicas:
Fá-las-ei dizer mais. Estou, já agora,
Decidido a saber, pelos piores
Meios, o pior; (...)

PR: Amanhã cedo irei às Mães-dos-Fados,
que dirão mais, pois decidi saber
pelos piores meios o pior.

MM: Amanhã, bem cedo, irei visitar as irmãs fatais. Preciso que me contem mais coisas, porque agora estou resolvido a saber o pior pelos piores meios.

Nas traduções de Nunes e Bandeira, nota-se um tom de exigência na fala de Macbeth, sugerindo que ele obrigará as bruxas a revelar mais informações sobre o seu futuro. Ele assume um tom de superioridade que é coerente com a caracterização que vem sendo feita das bruxas nessas traduções, que as afastam de entes superiores controladores do destino.

Já nas outras duas traduções, Macbeth não usa um tom tão imperativo ao referir-se às bruxas. Na tradução de Péricles Ramos, as bruxas "dirão mais", o que não implica que Macbeth as obrigará a qualquer coisa, e reforça a crença que ele tem no poder das bruxas. Ele as busca como oráculos e tem certeza de que obterá as respostas desejadas. A atitude do Macbeth de Ramos para com as bruxas é mais distanciada; ele conversa com elas num tom de quase oração ("Bruxas da meia-noite, ó, vós, negras e ocultas"), como se ao invocá-las precisasse desenvolver um ritual. Esse ritual é coerente com a caracterização das bruxas como deusas do destino, de quem Macbeth guarda uma certa distância por considerá-las de alguma forma superiores.

Na tradução de Medeiros/Mendes, Macbeth não ordenará nada às bruxas e nem as forçará a dizer mais coisas. Nota-se aqui também um certo distanciamento assumido por ele em relação a elas. Esse distanciamento sugere que Macbeth as considera entes superiores, deusas que controlam seu destino.

Finalmente, analisarei um trecho da primeira cena do quarto

ato, ao qual se pode também atribuir uma alusão ao destino. Em seu segundo encontro com as bruxas, Macbeth entra em contato com aparições, imagens que se originam de um caldeirão no qual as bruxas haviam previamente feito um encantamento. Essas aparições dizem a Macbeth que deve tomar cuidado com Macduff, e que também nenhum homem nascido de mulher poderá derrotá-lo. Ao ouvir isso, Macbeth diz:

Then live, Macduff: what need I fear of thee?
But yet I'll make assurance double sure,
And take a bond of Fate: thou shalt not live; (...) (IV,1)

Nas traduções, Macbeth diz:

CN: Então, Macduff,
podes viver. Por que de ti recear-me?
Contudo, quero a segurança em dobro
segurar, e penhor obter do fado.
Vivo não ficarás...

MB: Então vive, Macduff! Por que temer-te?
Mas quero pôr-me em dupla segurança:
Não viverás!

PR: Vive portanto,
Macduff: preciso acaso recear-te?
Duplamente, porém, farei segura
a segurança, em pacto com o Destino:

não viverás...

MM:Vive, então Macduff!... Que posso eu temer de ti? Mas quero segurança dupla e tomarei cuidado com o destino. Não viverás...

Um pacto com o destino é citado na tradução de Péricles Ramos e talvez sugerido na de Carlos Nunes, com "penhor do fado", que pode dar uma idéia de compromisso ou até de dívida. A tradução de Medeiros/Mendes sugere que Macbeth tomará cuidado com o destino. É possível, nesse caso, uma associação desse destino com as Parcas, e daí chegar-se-ia à conclusão de que Macbeth "tomará cuidado" com o que já está para ele determinado. Nota-se também que Bandeira nem sequer menciona a palavra "destino". Como se pode notar, é uma tendência na tradução de Bandeira evitar alusões diretas ao destino. Isso pode ser interpretado como uma descrença do tradutor no poder das bruxas de decidirem sobre o destino de Macbeth. Por outro lado, é coerente que, na tradução de Péricles Ramos, Macbeth faça um pacto com o destino e se envolva mais diretamente com as Mães-dos-Fados, a quem, ao que parece, ele deve obediência e respeito.

Nota:

(1) Muitas das edições comentadas de Macbeth explicam que os animais são os "demônios familiares", ou seja, demônios em forma de animais. A edição de Kenneth Muir, por exemplo, que foi

utilizada por Bandeira e Ramos, traz esta explicação

CONCLUSÃO

Em A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi, Márcio Souza nos apresenta uma história que se passa na Amazônia, cujos personagens são, em sua maioria, canalhas, políticos oportunistas, prostitutas. Em meio a esse cenário aparecem três feiticeiras, que se sentem indignadas por figurarem em um "folhetim municipal", visto que eram "feiticeiras renomadas, acostumadas com crises dinásticas e comoções telúricas" (p.38). Nas falas dessas bruxas, e nas descrições que delas são feitas, é possível identificar alguma referência às bruxas de Macbeth. Numa primeira aparição, elas combinam um lugar para se encontrar, onde também devem encontrar o personagem principal da história, o Boto. Quando o encontram, o saúdam como professor, cargo que ele ocupa no momento, e também como prefeito de Manaus e Governador do Amazonas. Posteriormente, quem aparece nessa história como entidade superior às bruxas é o próprio demônio, mas sua fala é semelhante à fala de Hécate em Macbeth. Mais adiante, o Boto, já ocupando o cargo de governador do Amazonas, recebe novamente a visita das feiticeiras, que invocam aparições que dão conselhos a ele, de dentro de uma televisão. Juntamente com os conselhos vem a garantia de que o Boto não seria molestado até que o Palácio Rio Negro fosse tomado pelos Cruzados da Idade Média.

Por outro lado, a linguagem usada pelas feiticeiras dessa história não tem a mesma solenidade que a das bruxas de Macbeth. Elas usam muitos palavrões, como se estivessem se aclimatando às características da história. Quando elas

desaparecem, deixam no ar uma névoa, mas de mediocridade. Há muitos outros pontos que podem ser considerados referências às bruxas de Macbeth, mas que têm suas características transformadas, sempre num tom de humor e picardia.

Poderíamos dizer que são as mesmas bruxas, transplantadas para uma história brasileira? Em caso afirmativo, quais seriam os pontos fundamentais, as características principais, a "essência" das bruxas? Tal delimitação é difícil e, de qualquer maneira, o paralelismo só é possível se o leitor tiver conhecimento da tragédia de Shakespeare.

Jorge Wanderley nos informa que uma montagem de Macbeth realizada no Brasil em 1970, com tradução de Armando Costa e Paulo Autran, transforma as bruxas da charneca em macumbeiros num terreiro de umbanda. Nesta mesma tradução, são encontrados, segundo Wanderley, expressões vulgares, como "ferro na boneca". Ele nos informa ainda sobre várias montagens feitas no Brasil, e para cada uma delas foi feita uma tradução diferente (1988:56-7).

Duas montagens teatrais de Macbeth foram realizadas em 1992. Numa delas, do diretor Ulysses Cruz, as bruxas não aparecem, tendo apenas algumas de suas falas ditas por outro personagem. Na montagem de Antunes Filho, existem as bruxas, que "descem do teto interior de um gigantesco candelabro" num efeito "impressionante", segundo Alberto Guzik (1992:14).

Esses fatos podem levar à reflexão sobre o que acontece em geral em tradução e, mais especificamente, o que aconteceu e vem acontecendo com traduções de Macbeth no Brasil. Apesar de haver várias traduções publicadas, cada vez que se monta a peça

existe a necessidade de fazer uma nova tradução. Entre essas novas traduções, vemos as bruxas transformadas a tal ponto que talvez não se possa encontrar nelas nada que lembre as bruxas "originais". Também pode haver montagens da peça sem a presença das bruxas ou de outros personagens. Por outro lado, num livro que aparentemente não tem vínculo nenhum com o texto shakespeariano, como é o caso da história de Márcio Souza, vemos feiticeiras com características suficientemente semelhantes às das bruxas de Macbeth para que se possa estabelecer uma relação entre os dois textos.

Aonde estaria então a essência do texto, ou, mais especificamente, a essência das bruxas? Em que pontos fundamentais poderíamos nos apoiar para fazer essas relações textuais? Onde residiria a "verdade" sobre as bruxas de Macbeth? Conforme venho argumentando ao longo de todo este trabalho, as verdades sobre as bruxas são fruto de leituras, e são "verdades", no plural, porque existem muitas leituras que convivem e se evidenciam como diferentes. Essas diferentes leituras, por sua vez, não são consequência de uma total liberdade de interpretação, mas sim de vários enfoques, determinados por contextos histórico-sociais. Finalmente, tais enfoques não são necessariamente, e em sua totalidade, escolha consciente deste ou daquele leitor. Eles são, sim, escolhas determinadas por diferentes comunidades, das quais o leitor não consegue se subtrair, mesmo que ao fazê-las julgue estar atingindo a "verdade" do texto.

No caso das traduções de Macbeth analisadas aqui, cada tradutor, provavelmente, fez a escolha que julgou mais adequada,

procurando chegar o mais perto possível do "original". Como este trabalho procurou demonstrar, cada tradução chegou o mais perto possível da leitura que cada tradutor realizou desse "original", e a diversidade de leituras gerou uma diversidade de textos, o que acaba por demonstrar a impossibilidade de se resgatar ou atingir um único "original", visto que este já não é resgatável nem mesmo em sua língua de origem.

Os exemplos citados acima, da história em que as bruxas aparecem num cabaré em Manaus na década de cinquenta, e o da montagem teatral em que as bruxas são transformadas em macumbeiros, podem ser considerados extremos, mas servem para ressaltar diferenças que já podem ser encontradas nos textos considerados mais tradicionais, como os das traduções analisadas aqui. A tradução de Carlos Nunes apresenta bruxas que se aproximam mais de mulheres "comuns", sem grande poder, e fica pouco provável que se julgue, ao ler a tradução, que as bruxas determinem o destino de Macbeth. Por outro lado, Nunes menciona várias vezes o destino, ou palavras que podem ser associadas a este, como "fado", por exemplo. Isso cria, em sua tradução, a possibilidade de se ler a peça como uma história fatalista. De qualquer modo, dentro da leitura proposta neste trabalho para a tradução em questão, as bruxas não estão fortemente associadas ao destino, podendo-se dizer que Macbeth não está sujeito a pré-determinações, ao menos das bruxas.

Já na tradução de Bandeira, temos um Macbeth mais claramente independente, senhor de seus atos e não sujeito aos desígnios das bruxas. Por esse motivo, ele não as trata com reverência, mas como mulheres "comuns" que parecem ter algum conhecimento

sobre seu futuro. Como já foi mencionado anteriormente, Bandeira parece evitar alusões fatalistas, ligadas às bruxas, ou não. Ao mesmo tempo, suas bruxas têm mais atributos físicos; as expressões que as designam levam mais qualificadores, como "feias", "imundas", "velhas", e esses qualificadores podem nos sugerir qualidades físicas. Juntando isso ao fato de as bruxas de Bandeira não terem grandes poderes, e não estarem diretamente ligadas ao destino, podemos considerar que nessa tradução temos bruxas mais caracterizadas como seres humanos do que como entes controladores do destino.

Em sua tradução, Péricles Ramos cria, por sua vez, seres que controlam o destino. Este tradutor, ao que parece por sua introdução, estava tão impressionado com as bruxas que sentiu necessidade de dar a elas um nome inédito, "Mães-dos-Fados". Mas o nome que Ramos usou em sua tradução, mesmo sendo inédito, não garante que o leitor não identifique suas bruxas com as deusas do destino já conhecidas. E também não garante que sejam feitas associações ao termo "mãe", que pode remeter a uma outra gama de significados talvez não previstos pelo tradutor.

F. Medeiros e Oscar Mendes optaram por associar as suas bruxas diretamente às Parcas, que são figuras da mitologia latina. A presença das Parcas nesta tradução sugere que Macbeth está sujeito aos desígnios de entes que controlam o destino humano, e daí teremos um Macbeth que não decide livremente sobre seus atos.

As diferenças nas traduções não param por aí, sendo que o próprio modo como cada uma delas se apresenta também acaba sugerindo ao leitor textos "originais" diferentes. Como já foi

argumentado, a presença ou não de notas explicativas pode influenciar o leitor em sua visão do "original", sendo que a tradução de Ramos, por exemplo, apresenta um "original" muito mais multifacetado que as outras. Essas diferentes visões em relação ao "texto original" puderam ser comprovadas também nos textos críticos que tratavam apenas do texto em língua inglesa, não considerando a questão da tradução.

Temos então, por todos esses motivos, a ratificação dos conceitos de "texto original" e de tradução que foram adotados neste trabalho. A tradução, ou seja, a transformação de um texto em um outro texto por meio de leituras diferentes, ocorre não só de uma língua para outra, mas dentro do espaço de uma mesma língua. E no caso da "passagem" de uma língua para outra, temos a inevitável transformação, a diferença, que cria muitas e diferentes verdades, em detrimento de uma "verdade" única, inquestionável e transcendental.

BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, R. (1984) "Pierre Menard, autor del Quijote": Esboço de uma Poética da Tradução via Borges" em Tradução e Comunicação no. 5, São Paulo: Álamó, Dezembro.
- (1986a) Oficina de Tradução -- A Teoria na Prática São Paulo, Ática.
- (1986b) "Paulo Vizioli e Nelson Ascher Discutem John Donne: A Que São Fiéis Tradutores e Críticos de Tradução?" em: Tradução e Comunicação no. 9, São Paulo: Álamó.
- (1990a) "A Noção do Inconsciente e a Desconstrução do Sujeito Cartesiano" em: Estudos Linguísticos dos XIAC. Anais de Seminários do Gel.
- (1990b) "As Questões Teóricas da Tradução e a Desconstrução do Logocentrismo: Algumas Reflexões" em: D.E.L.T.A. vol. 6 no. 1.
- (1991) "Teorias e Políticas de Tradução" em: O Estado de São Paulo. no. 567, 22/06, p.3.
- ARROJO, R. e RAJAGOPALAN, K. (1989) "A Noção de Literalidade: Metáfora Primordial" em D.E.L.T.A., vol. 5, no. 1.
- AUDEN, W.H. (1955) "Macbeth and Oedipus" em Shakespeare's Tragedies (ed. Laurence Lerner). Pelican Books, 1963.
- BASS, A.(1985) "On the History of a Mistranslation and the Psychoanalytic Movement" em Difference in Translation (ed. Joseph Graham) Ithaca: Cornell University Press.
- BASSNETT-MACGUIRE, S. (1980) Translation Studies New York: Routledge.
- BENJAMIN, W.(1969) "The Task of The Translator" em: Illuminations (ed. Hannah Arendt) trad. Harry Zohn. New York:

Shooken Books.

BLACK, J. (1972) (ed.) The Complete Works of William Shakespeare
New York: Black's Reader Service.

BONVICINO, R. (1989) "Brasiliense Relança Tradução de Macbeth de
Bandeira" em: Folha de São Paulo, 12/03.

BRADLEY, A.C. (1905) Shakespearean Tragedy (2a. edição) London:
MacMillan (24a. reimpressão 1952).

CAMPOS, G. (1981) Tradução e Ruído na Comunicação Teatral São
Paulo: Álamó.

CAMPOS, H. (1976) "Da Tradução Como Criação e Crítica" em:
Metalinguagem São Paulo: Cultrix.

CATFORD, J.C. (1980) Uma Teoria Linguística da Tradução (trad.
do Centro de Especialização em Tradução da Pucc) São Paulo:
Cultrix.

COLERIDGE, S.T. (1907) Lectures on Shakespeare, Etc. London:
M.P.Dutton (7a. reimpressão 1937).

CULLER, J. (1987) On Deconstruction London: Routledge and Kegan
Paul.

DERRIDA, J. "O Suplemento de Cópula" (Primeira versão publicada
em 1971) em: Margens da Filosofia (trad. de Joaquim Torres
Costa e Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, s.d.

----- (1973) Gramatologia (trad. Miriam Schnaiderman e Renato
Janini Ribeiro) São Paulo: Perspectiva.

----- (1985) "Des Tours de Babel" (trad. Joseph Graham) em:
Difference in Translation (ed. Joseph Graham) Ithaca:
Cornell University Press.

----- (1980) The Ear of The Other-- Otobiography, Transference,
Translation (ed. Christie MacDonald e trad. Peggy Kamuf)

- New York: Schocken Books.
- DRAKAKIS, J. (1988) "General Editor's Preface" em Alternative Shakespeares (ed. John Drakakis). New York: Routledge.
- EAGLETON, T. (1986) William Shakespeare Basil Blackwell.
- EVANS, I. (1964) The Language of Shakespeare's Plays London: Methuen.
- EVANS, M. (1989) Signifying Nothing (sec. edition) London: Harvester Wheatsheaf.
- FISH, S. (1980) Is There a Text in This Class? Cambridge: Harvard University Press.
- GODDARD, H.C. (1951) The Meaning of Shakespeare Chicago and London: The University of Chicago Press.
- GOMES, E. (1961) Shakespeare no Brasil Rio de Janeiro: MEC.
- GREG, W.W. (1949) "Principles of Emendation in Shakespeare" em: Shakespeare Criticism (ed. A. Bradby). London: Oxford University Press.
- (1955) The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History. Oxford: Clarendon.
- GRUDIN, R. (1979) Mighty Opposites University of California Press.
- GUZIK, A. (1992) "Um Eletrizante Macbeth" em: Jornal da Tarde. 23/06, p. 14.
- HALLIDAY, E.F. (1954) The Poetry of Shakespeare's Plays London: Gerald Duckworth & Co.
- HARRISON, G.B. (1966) Introducing Shakespeare 3rd ed. Penguin Books (8a. reimpressão 1981).
- HAWKES, T. (1986) That Shakespeherian Rag London and New York: Methuen.

- HELIODORA, B. (1981) "Shakespeare" em: O Estado de São Paulo, 8/03.
- HIRSCH JR., E.D. (1976) The Aims of Interpretation Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HUNTER, G.K.(1966) "Macbeth in The Twentieth Century" em Shakespeare Survey (ed. Kenneth Muir) no. 19 Cambridge University Press.
- IVO, L. (1982) "Uma Temporada no Inferno e Iluminações" em: A Tradução da Grande Obra Literária (org. Waldívia Marchiori Portinho) São Paulo, Álamo.
- JOHNSON, B. (1985) "Taking Fidelity Philosophically" em: Difference in Translation (ed. Joseph Graham) Ithaca: Cornell University Press.
- KNIGHT, W. (1951) The Imperial Theme University Paperbacks, London: Methuen.
- KNIGHTS, L.C. (1933) "Macbeth as a Dramatic Poem" em: Shakespeare's Tragedies (ed. Laurence Lerner) Pelican Books, 1963.
- LARANJEIRA, M. (1989) Do Sentido À Significância: Em Busca de Uma Poética da Tradução. Tese de Doutorado/USP, São Paulo.
- LUIZ, M. (1980) "Shakespeare Já Fala Português com Sotaque Brasileiro" em: Jornal do Brasil Caderno B. p. 9
- (1989) "Tradução Implícita" em: Jornal do Brasil, 15/04.
- MAGALDI, S. (1989) "A Tragédia do Poder Ilegítimo" em: Jornal da Tarde Caderno de Sábado, São Paulo, 25/03, p.6.
- MCGEE, E. (1966) "Macbeth and the Furies" em: Shakespeare

- Survey (ed. Kenneth Muir) no. 19 Cambridge University Press.
- MERCHANT, W.M. (1966) "His Fiend-Like Queen" em: Shakespeare Survey no. 19 (ed. Kenneth Muir) Cambridge University Press.
- MILTON, J. (1990) Past and Present Trends in Literary Translation Studies Tese de Doutorado/Usp São Paulo.
- MOUNIN, G. (1975) Os Problemas Teóricos da Tradução (trad. de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.
- MOUTINHO, N. (1985) "O Governo é Que Era Podre" em: Folha de São Paulo 17/03.
- MUIR, K. (1984) (ed.) The Arden Edition of the Works of William Shakespeare - Macbeth. London: Methuen & Co.
- NIETZSCHE, F.W. (1873) "Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral" em: Obras Incompletas Coleção "Os Pensadores" (trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho) São Paulo: Abril, 1983.
- NORRIS, C. (1985) Deconstruction: Theory and Practice. New York: Methuen.
- NUNES, C.A. (1954) "Introdução Geral e Plano da Publicação do Teatro Completo" em: A Tempestade e Comédia dos Erros (trad. de C.A. Nunes) São Paulo: Melhoramentos. s.d.
- PAES, J.P. (1986) "Bandeira Tradutor ou o Esquizofrênico Incompleto" em: Tradução e Comunicação no. 9 São Paulo: Átamo.
- PAUL, H.N. (1950) The Royal Play of Macbeth: When, Why and How It Was Written By Shakespeare New York: MacMillan.
- PESSOA, F. (1988) 35 Sonnets (trad. de Philadelpho Menezes) ed. bilingüe. São Paulo: Arte Pau-Brasil.
- RAMOS, P.E.S. (1985) "Desafios do Texto Shakespeariano" em:

- Jornal do Brasil Caderno Especial, 17/02, p.5.
- REVISTA VEJA "Lady Shakespeare" - 17/10/1990, pp. 86-7.
- RIBNER, I. (1969) Patterns in Shakespearean Tragedy London: Methuen (1st published 1960).
- RÓNAL, P. (1981) A Tradução Vivida (2a. edição) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSSITER, A.F. (1961) Angel With Horns Longmans.
- SILOS, G.C.(1985) "O Assassinato de Shakespeare: Qual é o Grau de Conhecimento de Inglês Elizabetano de Bárbara Heliodora?" em: Jornal do Brasil Caderno B: Especial, Rio de Janeiro. 20/09.
- SITWELL, E. (1961) A Notebook on William Shakespeare Boston: Beacon Press.
- SDUZA, M. (1982) A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi Rio de Janeiro. Marco Zero.
- SPENCER, T. (1949) Shakespeare and The Nature of Man New York: MacMillan.
- STAUFFER, D.A. (1949) Shakespeare's World of Images New York: MacMillan.
- STEINER, G. (1975) After Babel - Aspects of Language and Translation New York and London: Oxford University Press.
- STEVENS, K. e MUTRAN, M. (1988) O Teatro Inglês da Idade Média Até Shakespeare. São Paulo: Global.
- THEODOR, E. (1976) Tradução: Ofício e Arte São Paulo: Cultrix.
- VIZIOLI, F. (1982) "A Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões" em: Tradução e Comunicação no. 2/Março, São Paulo: Alamo.
- WALLER, G.F. (1976) The Strong Necessity of Time - The

Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature.
Paris: Mouton.

WANDERLEY, J. (1988) A Tradução do Poema Entre os Poetas do Modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault
Tese de Doutorado, PUCRJ.

WINSTANLEY, L. (1970) Macbeth, King Lear and Contemporary History New York: Octagon Books.

TRADUÇÕES DE MACBETH PARA O PORTUGUÊS:

BANDEIRA, M. (1989) (trad.) Macbeth São Paulo: Brasiliense.

CAMPOS, G. (1970) (trad.) Macbeth Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MENDES, D. e MEDEIROS, F.C.A.C. (1978) (trad.) "Macbeth" em:
Shakespeare: Tragédias São Paulo: Abril.

NUNES, C.A. (s.d.) (trad.) "Macbeth" em: Shakespeare - Tragédias vol. XI, São Paulo: Melhoramentos.

PEREZ, J. (1942) (ed.) "Macbeth" em: Shakespeare - Tragédias
São Paulo: Edições Cultura.

RAMOS, D. (1912) (trad.) Macbeth Porto: Livraria Chardron.

RAMOS, P.E.S. (1966) (trad.) A Tragédia de Macbeth São Paulo:
Conselho Estadual de Cultura/Comissão Estadual de Teatro.

RIBEIRO NETO, O. (1948) (trad.) "Macbeth" em: Tragédias de Shakespeare São Paulo: Livraria Martins Editora.

SALES, A. (1948) (trad.) "Macbeth" em: Shakespeare Coleção Clássicos Jackson, vol. X. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Editores.

OBRAS DE REFERENCIA:

Em Língua Inglesa:

The Oxford English Dictionary Oxford: Clarendon, 1933 (12 volumes).

ONIONS, C.T. (1985) The Oxford Dictionary of English Etymology Oxford: Clarendon.

WEBSTER, N. (1979) Webster's New Twentieth Century Dictionary New York: Simon and Schuster.

Em língua portuguesa:

CALDAS AULETE, F.J. (1948) Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira.

CARVALHO, J. e PEIXOTO, V. (1960) Dicionário da Língua Portuguesa São Paulo: Lepsa.

CIVITA, V. (1971) Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa Ilustrado São Paulo: Abril (3 volumes).

----- (1973) Dicionário de Mitologia Greco-Romana São Paulo: Abril.

COSTA, J.A. e SAMPAIO e MELD, A. (s.d.) Dicionário da Língua Portuguesa Porto: Porto Editora.

FARIA, E. (1859) Dicionário da Língua Portuguesa Rio de Janeiro: J. Villeneuve.

FERREIRA, A.B.H. (1986) Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FIGUEIREDD, C. (s.d.) Novo Dicionário da Língua Portuguesa W.M. Jackson, 6a. edição.

NASCENTES, A. (1966) Dicionário da Língua Portuguesa 4 vol.

ABL - Departamento de Imprensa Nacional.

SPALDING, T.O. (1972) Dicionário de Mitologia Latina São Paulo:

Cultrix/ MEC.