

**MARCIA DO AMARAL PEIXOTO MARTINS**

**A INSTRUMENTALIDADE DO MODELO  
DESCRITIVO PARA A ANÁLISE DE TRADUÇÕES:  
O CASO DOS *HAMLETS* BRASILEIROS**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

PUC/São Paulo - 1999

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar os *Descriptive Translation Studies*, paradigma teórico desenvolvido em meados dos anos 70, e demonstrar a sua instrumentalidade para estudos de séries de traduções inseridas em um mesmo sistema receptor. São apresentados, sob uma perspectiva crítica, os modelos de Itamar Even-Zohar (1978 e 1990) e Gideon Toury (1980 e 1995), baseados na teoria dos polissistemas, e o de André Lefevere (1985 e 1992a), de cunho funcional, o primeiro a incorporar o conceito de patronagem. Diante das lacunas observadas no paradigma descritivo, como a falta de explicitação dos seus pressupostos epistemológicos, proponho ampliá-lo através da teoria da ação comunicativa de Siegfried Schmidt (1982). Os modelos descritivistas e o de Schmidt apresentam afinidades evidentes, como a visão da literatura como um modo de organização de ações comunicativas literárias inseridas no sistema social; a preocupação em empirizar e historicizar o conjunto do fenômeno literatura; a ênfase na abertura para espaços interculturais, intergeográficos e interdisciplinares; e a recursividade percebida na relação teoria/prática. À luz da perspectiva construtivista de Schmidt, o texto de origem da tradução é o *comunicado*, que apresenta identidades provisórias, de acordo com o momento cronológico e os parceiros do diálogo, e não o *objeto grafemático*. Conseqüentemente, o tradutor é um *produtor* de sentidos, a partir de estratégias de leitura articuladas com seus conhecimentos anteriores, análogos aos de outros indivíduos com histórias de socialização similares. São esses compromissos intersubjetivos que garantem a plausibilidade de uma tradução, aceita por eventuais mediadores, receptores e pós-processadores como um substituto legítimo para um texto pré-existente produzido em outro idioma. O conceito de equivalência, redefinido, passa a designar uma relação (provisória) de *representação* de um dado texto por outro posterior, em idioma diferente.

Para ilustrar a aplicabilidade do modelo descritivo, são analisadas oito traduções brasileiras do texto integral da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, bem como um *corpus* de paratextos e metatextos, de modo a discutir questões como as diferentes concepções implícitas de tradução e fidelidade, a história da recepção desses trabalhos e a sua decorrente função cultural nas letras brasileiras.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is twofold: (i) to review the theoretical framework known as *Descriptive Translation Studies*, developed in the mid-seventies by a group of European scholars concerned with the study of literary translations, and (ii) to demonstrate its applicability to the analysis of multiple translations of the same source text as they occur in one target culture. The work of Itamar Even-Zohar (1978, 1990) and Gideon Toury (1980, 1995) based on polysystem theory is reviewed, as well as André Lefevere's (1985, 1992a) function-oriented model, which first introduced the notion of patronage. In view of the gaps found in the descriptive paradigm – such as the lack of explicit epistemological assumptions and such seemingly utopian goals as the intention to establish universals of translational behavior – I propose to expand it by means of Siegfried Schmidt's theory of action (1982). The descriptive and Schmidt's paradigms share a conception of literature as a way of organizing literary communicative actions; a concern for historicizing and empiricizing the whole body of literary phenomena; the emphasis on opening to intercultural, intergeographical and interdisciplinary spaces; and the perception that the relation between theory and practice is of a recursive nature. According to Schmidt's constructivism, the actual source text of a translation is the *communicative text*, with provisional identities that depend on the moment in time and the partners involved in the dialogue, rather than the *surface text*. Thus the translator actually *creates* meaning, based on reading strategies coupled with her/his background knowledge, which (s)he shares with other individuals who have similar histories of socialization. Such intersubjective commitments account for the plausibility of a translation, enabling it to be recognized by mediators, receivers, and post-processors as a valid replacement for a preexistent text in another language. Equivalence is thus redefined as a provisional relationship of *representation* of a particular text by another text, in a different language and produced at a later date.

To illustrate the applicability of the descriptive paradigm, eight published translations of a full text of William Shakespeare's *Hamlet* into Brazilian Portuguese are analyzed, along with a corpus of paratexts and metatexts. The purpose of this analysis is to point out the different conceptions of translation and faithfulness, the history of the reception of these renderings and their cultural function in the Brazilian literary scene.

## SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO	1
1.1 O modelo descritivo e a sua instrumentalidade para a análise de traduções	2
1.2 <i>Hamlet</i> em português do Brasil: um estudo de caso	13
1.2.1 Uma breve história editorial da obra shakespeariana	16
 CAPÍTULO 2 - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	 25
2.1 Os <i>Descriptive Translation Studies</i>	25
2.1.1 Antecedentes	25
2.1.2 Um novo paradigma para o estudo da tradução: apresentação e visão crítica	29
2.1.3 A Literatura Comparada em relação aos DTS: <i>a little more than kin, and less than kind</i>	40
2.1.4 A teoria dos polissistemas	45
2.1.4.1 O modelo polissistêmico de Itamar Even-Zohar	45
2.1.4.2 Gideon Toury e sua ênfase no pólo receptor	54
2.1.5 André Lefevere e seu conceito de patronagem	67
2.1.6 Ampliando o modelo descritivo através da teoria da ação comunicativa de Siegfried Schmidt	74
 CAPÍTULO 3 - SHAKESPEARE NO BRASIL	 95
3.1 Fontes de consulta	95
3.1.1 <i>Shakespeare no Brasil</i>	96
3.1.2 <i>William Shakespeare no Brasil: Bibliografia</i>	117
3.1.3 <i>William Shakespeare: edição do IV Centenário</i>	120
3.1.4 As traduções de <i>Hamlet</i> e os estudos acadêmicos	127
3.1.4.1 Os “ruídos” do sotaque brasileiro de <i>Hamlet</i>	127
3.1.4.2 A pornografia legitimada	135
3.2 Shakespeare traduzido no Brasil	143

3.2.1 Breve histórico das traduções brasileiras publicadas da poesia dramática de Shakespeare	147
3.2.2 Dois tradutores importantes	162
3.2.2.1 Onestaldo de Pennafort	163
3.2.2.2 Barbara Heliadora	165
3.3 As editoras e as traduções shakespearianas	168
3.4 O pós-processamento das traduções shakespearianas	180
CAPÍTULO 4 - TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE <i>HAMLET</i> : ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	182
4.1 Sobre <i>Hamlet</i>	182
4.1.1 O texto	182
4.1.1.1 Ampliando o conceito de texto-fonte	188
4.1.2 O personagem	192
4.2 Os conceitos de paratexto e metatexto e a configuração desses elementos nas traduções de obras shakespearianas	196
4.2.1 O paratexto: algumas observações	197
4.2.2 O metatexto: duas palavras	208
4.3 Traduções brasileiras de <i>Hamlet</i>	208
4.3.1 Tristão da Cunha	215
4.3.2 Oliveira Ribeiro Neto	223
4.3.3 Péricles Eugênio da Silva Ramos	232
4.3.4 Carlos Alberto Nunes	246
4.3.5 Anna Amélia Carneiro de Mendonça	255
4.3.6 Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	264
4.3.7 Geraldo de Carvalho Silos	273
4.3.8 Millôr Fernandes	282
4.4 Considerações finais	288
CAPÍTULO 5 - CONCLUSÃO	293
5.1 Futuras investigações	302

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

## CAPÍTULO 1

### INTRODUÇÃO

*About any one so great as Shakespeare, it is probable that we can never be right; and if we can never be right, it is better that we should from time to time change our way of being wrong.*

T. S. Eliot

*Then do thy office, Muse: I teach thee how  
To make him seem long hence as he shows  
now.*

Sonnet 101

Este trabalho tem por objetivo analisar o modelo teórico dos *Descriptive Translation Studies*, desenvolvido em meados dos anos 70 por um grupo de pesquisadores europeus voltados para as traduções literárias, e demonstrar a sua instrumentalidade para a realização de estudos de séries de traduções inseridas em um mesmo sistema receptor, através do exemplo das versões brasileiras da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare.

A motivação deste estudo foi a convicção de que, diante do crescimento da área de estudos da tradução, o momento é oportuno para: (i) efetuar-se uma revisão crítica das teorias e modelos mais recentes, de modo a permitir uma avaliação informada da solidez e aplicabilidade das múltiplas propostas apresentadas; (ii) construir-se histórias dessa disciplina, a partir de diferentes enfoques: nos tradutores, nos textos traduzidos, nas reflexões teóricas; e (iii) determinar, analisar e explicar a função da literatura traduzida no Brasil em épocas diversas, bem como alguns mecanismos de migração de produtos culturais. O estudo das traduções brasileiras contemporâneas de textos shakespearianos, mais especificamente de *Hamlet*, constitui, portanto, uma contribuição para a historiografia da tradução no Brasil<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Está previsto, para 1999, o lançamento de uma coletânea de artigos refletindo sobre os estudos historiográficos que estão sendo feitos na área de tradução no Brasil, organizada por John Milton e com prefácio de Lieven D'hulst. Os trabalhos serão publicados pela Humanitas, editora da Faculdade

Registro, ainda, objetivos (ou interesses) ancilares, como o fato de que a construção de hipóteses plausíveis a respeito das condições em que foram realizadas as traduções da poesia dramática de Shakespeare no Brasil – por quem foram feitas, com que finalidade, dirigidas a que público, quais as estratégias usadas, que tipo de contaminação estético-literária provocaram ou sofreram – possibilitará um maior entendimento do nosso polissistema literário<sup>2</sup> e da nossa cultura, assim como das interrelações que constroem a rede de influências que configuram e alimentam os modos de organização de ações comunicativas literárias, convencionalmente denominadas “literatura”.

### **1.1 O modelo descritivo e a sua instrumentalidade para a análise de traduções**

O modelo dos *Descriptive Translation Studies* (DTS) veio opor-se às abordagens normativas que têm caracterizado uma grande parte dos estudos sobre tradução e o discurso sobre a tradução<sup>3</sup>. Segundo os pressupostos das abordagens ditas tradicionais, as traduções não são percebidas como obras originais, na medida em que partem, supostamente, de um trabalho produzido por determinado ato intencional de um autor que, nessa perspectiva, parece deter o controle exclusivo da sua obra. Esse caráter de cópia, de reprodução, naturalmente desvaloriza as traduções, tornando-as pouco merecedoras de atenção. Como observa Theo Hermans na introdução à coletânea *The Manipulation of Literature* (1985), que lançou as bases do paradigma descritivista, uma tradução pode apenas servir como meio de acesso a uma obra original, mas geralmente não é considerada parte integrante do *corpus* de textos literários de uma determinada língua. Muito embora o conhecimento que a maioria das pessoas acredita possuir da literatura mundial provenha, em grande parte, de traduções das principais obras de autores do cânone, permanece a idéia de que obras literárias devem ser lidas

---

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, em inglês, para maior divulgação das pesquisas.

<sup>2</sup> Conceito formulado por Itamar Even-Zohar para explicar as relações entre diferentes tipos de texto: literatura popular, traduções, “alta” literatura, etc. De acordo com a sua teoria, baseada no formalismo russo e no estruturalismo checo, a literatura como um todo é um agregado de sistemas que se interrelacionam; em outras palavras, trata-se de um sistema de sistemas, ou polissistema. Esse conceito, apresentado mais detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho, contribuiu de modo significativo para a criação de um novo paradigma para o estudo da tradução literária. Para um estudo mais aprofundado, ver a coletânea de ensaios *Papers in Historical Poetics* (Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978).

<sup>3</sup> Como será apresentado na seção 2.1.1, no capítulo seguinte.

no original. Diante disso, o estudo da tradução acaba servindo apenas para ressaltar as qualidades excepcionais dos originais através da demonstração dos erros e impropriedades das versões para outras línguas, consideradas em sua condição de equivalência (pp. 7-15). Essa visão reflete não só uma forte ênfase no texto-fonte, necessariamente tomado como parâmetro absoluto, implicando uma concepção de tradução como *reprodução* do original, mas igualmente uma concepção de literatura baseada na unidade limitada do texto.

Já a abordagem dos DTS, centrada no texto-alvo, fundamenta-se na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais: a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas, estilísticas e formais tomadas durante o processo tradutório, a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções, são muito influenciadas pelo contexto sociocultural. Em outras palavras, o novo paradigma tenta não só explicar as estratégias textuais que determinam a forma final de uma tradução e o modo como esta funciona na literatura receptora, mas também entender as razões – de naturezas diversas – que levaram o tradutor a certas decisões e estratégias. Além disso, chama a atenção para as condições sociohistóricas que permeiam a atividade do tradutor, oferecendo, assim, uma idéia mais clara dos mecanismos que permitem às traduções funcionarem (ou não) na esfera sociocultural de recepção.

Este modelo, proposto como alternativa às abordagens de cunho prescritivo desenvolvidas até então, interage com a teoria dos polissistemas dos estudiosos israelenses Itamar Even-Zohar (1979 e 1990) e Gideon Toury (1980 e 1995), assumindo uma natureza sistêmica e funcional. No entanto, falta a este paradigma uma explicitação dos seus pressupostos epistemológicos, *sine qua non* de qualquer teoria. Procurei, então, formular tais pressupostos e ampliar o modelo, de caráter sistêmico, através da teoria dos papéis acionais de Siegfried Schmidt (1982). Uma análise dos principais postulados dos DTS e da teoria dos polissistemas encontra-se no segundo capítulo deste trabalho, bem como a proposta de ampliação através do modelo de Schmidt.

Esta moldura teórica introduz, ainda, a necessidade de historicizar a tradução, assim como o trabalho e os resultados dos cientistas vêm sendo historicizados (Schmidt, 1982: 108). Nesse contexto, historicização “não equivale a uma expressão de efeito do tipo ‘tudo é histórico’, mas refere-se ao argumento epistemológico de que

o processo de conhecimento de sistemas vivos sempre se dá no presente” (ibidem). Assim como o passado é concebido como uma construção plausível do presente, uma tradução atual de um texto produzido em época anterior é uma construção plausível do mesmo em outra língua e para outro público. Na medida em que esse público vir, no novo texto, uma representação legítima do primeiro, fica-lhe garantido o *status* de tradução. No âmbito dos DTS, não há distinção entre tradução, adaptação, imitação. Todo texto que for reconhecido como tradução terá esse estatuto. As definições essencialistas, substancialistas, ficam, então, substituídas pela seguinte colocação sociológica e pragmática: “uma tradução (literária) é aquela que é vista como uma tradução (literária) por uma determinada comunidade cultural, em um determinado momento” (Hermans, 1985: 13).

Apresentando grandes afinidades com a teoria da ação de Schmidt (1982), conforme exposto no capítulo 2, o modelo polissistêmico também percebe a literatura como um modo de organização de ações comunicativas literárias, ou como um sistema de atividades que focalizam os fenômenos literários, vistos como pertencentes a uma classe geral de fenômenos sociosemióticos. Tais fenômenos podem ser melhor estudados se percebidos como redes de relações, em vez de conglomerados de elementos distintos. O objetivo do pesquisador deixa de ser a classificação propriamente dita dos fenômenos, voltando-se para a detecção das leis que os governam (Even-Zohar, 1990: 1). Essa visão dinâmica da literatura – ou, a partir de uma inserção na moldura teórica mencionada acima, dos sistemas literários – tem, entre seus inspiradores, Niklas Luhmann, para quem esses sistemas não consistem em *objetos* (obras de arte), mas de *eventos* (comunicação) (Schmidt, 1996: 118). Dos formalistas russos, seus “padrinhos espirituais”, os proponentes da teoria dos polissistemas herdaram, portanto, a atribuição de um caráter relacional e sistêmico aos conjuntos de fenômenos literários. Ao proporem que o conceito de sincronia não deve ser associado à imobilidade, aproximam-se da idéia da “dissincronia na sincronia” de Gebhard Rusch (1996), a qual expõe o fato de que dois eventos ocorridos em períodos iguais não são, necessariamente, contemporâneos.

Em modelos sistêmicos incompatíveis com a idéia do sentido imanente ao texto, as transformações são fruto de um complexo movimento de auto-reprodução e multinteração. As relações sistêmicas, por sua vez, dão-se entre policentros, num movimento contrário ao dos modelos dicotômicos, onde um espaço cala o outro,

tornando-o “invisível”. As obras literárias relacionam-se entre si e estão inseridas numa série literária, a qual, por sua vez, relaciona-se a uma série social e cultural. Os elementos dessas séries se articulam, interagem, provocam e sofrem contaminações, refletindo relações de dependência, padrões de organização e relações reativas na esfera da política econômica, mecânica de mercado, sistemas de mídia e das técnicas de produção e distribuição que configuram uma extensa e intrincada rede (Rusch, 1996: 163). Um olhar atento sobre esse campo de estudo revelará complexas articulações de fenômenos literários com esferas extraliterárias, como, por exemplo, o sistema educacional e científico, outros fenômenos da mídia e o sistema político e jurídico. No caso da tradução, que se vem constituindo como uma área de grande interesse acadêmico, o campo de estudo é amplo e relativamente inexplorado; há muito a observar e analisar com respeito a essas articulações intra- e intersistêmicas, bem como às motivações que iniciam ou mantêm processos literários, que os organizam e os modificam. A sensibilidade de André Lefevere para tais articulações levou-o a defender a necessidade de se incorporar ao modelo polissistêmico a idéia de um mecanismo de controle, ao qual denominou “patronagem”, que regula o sistema literário – e, freqüentemente, o manipula – de dentro das estruturas socioeconômicas e ideológicas da sociedade (Hermans, 1985; Lefevere, 1985). Num espectro mais amplo, pode-se chegar até, como apontou Rusch com respeito aos fenômenos literários em geral, ao “campo das motivações, juízos de valor, interesses, objetivos e decisões, [...] do reconhecimento social, da orientação para o lucro e das qualidades hedonistas e emocionais relacionadas com processos literários” (1996: 164).

O estudo de caso escolhido para ilustrar a aplicabilidade do modelo descritivo consiste na análise de oito traduções publicadas do texto integral da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para o português do Brasil, a partir de um texto-fonte de língua inglesa, para procurar conhecer, entre outros fatores, as concepções de tradução que nortearam esses trabalhos, a história de sua recepção e a sua decorrente função cultural nas letras brasileiras.

Para construir uma historiografia de *Hamlet* no Brasil, não me pareceu suficiente contar apenas com os textos traduzidos propriamente ditos (utilizando apenas aqueles que se originaram de um texto-fonte em língua inglesa). Por essa razão, foram reunidos diversos paratextos (especialmente notas e prefácios às traduções publicadas, geralmente de autoria dos próprios tradutores) e metatextos (resenhas e comentários

feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais), além de depoimentos de editores, críticos e tradutores.

O conjunto desses discursos que formam o *corpus* de minha investigação será objeto de uma análise crítica voltada para os pressupostos, funções e contextos que permitem explicar as mudanças observadas nas traduções de *Hamlet* para o português do Brasil e tentar, desse modo, esclarecer os mecanismos existentes na produção de processos culturais, entre os quais se inclui a produção de traduções.

A análise do *corpus* acima descrito buscou explicitar, nesse sentido, os seguintes aspectos:

1. as concepções de tradução – tanto implícitas quanto explícitas – que serviram de base para os trabalhos selecionados para análise;
2. os objetivos, motivações e expectativas dos tradutores, segundo eles próprios;
3. as estratégias utilizadas, novamente de acordo com a visão dos próprios tradutores e a percepção de analistas e críticos;
4. a análise crítica<sup>4</sup> dessas traduções por parte de agentes que incluem outros tradutores, críticos, estudiosos e, na medida do possível, o público, especialmente no que diz respeito à avaliação da coerência dos tradutores em relação aos objetivos propostos, e à avaliação desses objetivos e dos resultados obtidos com relação às expectativas do público-alvo;
5. a possibilidade de uma função cultural das traduções de obras shakespearianas na literatura e na cultura brasileiras; e
6. as eventuais contribuições dos tradutores analisados para novas formas de se traduzir, de modo geral, e de se traduzir Shakespeare, de modo particular.

Os objetivos acima delineados decorrem de fatores já comprovados através de estudos anteriores ou de percepções compartilhadas por estudiosos de orientações similares. Entre os primeiros, destaca-se o papel da tradução como via de influência sobre a poética dominante numa dada literatura, num determinado período, e até mesmo de introdução de poéticas alternativas, como aconteceu com as primeiras traduções de textos shakespearianos para o francês e alemão (Lefevere, 1991: 139). Entre as percepções intersubjetivas, podemos citar a de que o estudo dos comentários

---

<sup>4</sup> Que corresponde à ação de pós-processamento no modelo de Schmidt (1982), explicado mais adiante.

sobre tradução pode contribuir para uma compreensão histórica da prática tradutória em geral.

A partir do exame do discurso sobre tradução dos diversos agentes pós-processadores, pude observar que ainda subsiste – e até mesmo predomina – a crença na possibilidade de “resgatar-se” o Shakespeare elisabetano. Aparentemente, é este o objetivo da maioria dos tradutores e o principal critério de avaliação dos comentaristas eventuais e críticos profissionais cujos respectivos discursos integram o *corpus* reunido. Ao longo deste trabalho, pretendo demonstrar que a intenção/ambição – ora explícita, ora implícita – de efetuar esse resgate é uma ilusão, diante da inescapável mediação do leitor/tradutor e da sua atividade *construtora* (e não *reconstrutora* ou *reprodutora*) de significados plausíveis<sup>5</sup>. Na medida em que tanto o leitor/tradutor quanto o espectador são *produtores* de sentido, o *resgate* de um sentido viabilizado, há 400 anos, por um dado ambiente literário e sociocultural revela-se impossível, como será argumentado no capítulo 2.

De acordo com uma concepção tradicional de tradução, que vê essa atividade como um simples transporte de significados de uma língua para outra, pode-se até acreditar que é exatamente este Shakespeare “elisabetano” que tem chegado – ou, pelo menos, que *deveria* ter chegado – às platéias e aos leitores de todo o mundo. Segundo essa perspectiva essencialista baseada na concepção de sentidos inerentes às palavras, tal objetivo só não é alcançado quando a tradução não é devidamente “fiel” ou bem feita, por incompetência do tradutor. Mas, mesmo entre os tradicionalistas, existem aqueles que se consideram menos ingênuos, e admitem que o transporte *total* de significados é impossível; conseqüentemente, não vêem outra alternativa a não ser contentar-se com traduções deficientes, que recuperam apenas *parte* do original, quando o ideal seria garantir o resgate do *todo*.

Na verdade, as duas posições são igualmente ingênuas, na medida em que acreditam que um texto *contém* um número determinado de idéias, e só aquelas, as quais são – ou deveriam ser – *resgatáveis* e *transportáveis*. A expectativa de que o Shakespeare da virada do século 17 possa manter-se intacto e disponível para os leitores e espectadores através dos séculos e das traduções parece tão equivocada, que

---

<sup>5</sup> O conceito de plausibilidade implica compatibilidade com pressupostos lingüísticos, culturais e políticos específicos.

é difícil aceitar que continue a predominar, como comprovam os comentários, críticas e resenhas de traduções nessa linha que proliferam até os dias de hoje. Esse fenômeno de recepção se deve, em grande parte, a uma epistemologia que pressupõe a separação entre sujeito da observação e objeto de investigação, e que inspirou o pensamento sobre tradução predominante até meados do nosso século.

A partir da década de 70 os estudos sobre a tradução passaram a englobar uma nova linha de pensamento, que vê a tradução como *reescritura* – conceito definido por John Frow (citado em Lefevere & Bassnett, 1990: 13) como o resultado de uma complexa articulação do sistema literário com outras práticas institucionalizadas e outras formações discursivas (religiosas, étnicas, científicas). A tradução consistiria, então, na reescritura de um texto original, um processo que implica uma certa ideologia e uma poética. Essa concepção de tradução tem o efeito de circunscrevê-la em épocas, sociedades e culturas determinadas, já prevenindo a desatualização de determinadas versões e o surgimento de outras, mais sintonizadas com as expectativas do público naquele momento e que, forçosamente, refletem a inserção do tradutor em um dado contexto sociohistórico, cultural e político. Os possíveis significados de um texto – e, por conseguinte, de um texto traduzido – são transitórios e de validade limitada, correspondendo a consensos intersubjetivos negociáveis.

Os padrões supostamente imutáveis de *equivalência* e *fidelidade* são questionados a partir de mudanças paradigmáticas que afetaram a plausibilidade de seus pressupostos. Conseqüentemente, a avaliação da *qualidade* das traduções também deixou de guiar-se por critérios absolutos e normalmente tão rigorosos que nenhum texto traduzido podia ser considerado satisfatório. Os novos modelos teóricos e epistemológicos passam a empregar termos como *adequação*, a partir do condicionamento por normas intersubjetivas que atuam na área da tradução em uma determinada cultura e época. De acordo com os pressupostos que regem estas reflexões, o critério para a aceitação ou rejeição de traduções deve ser a sua “plausibilidade” e/ou “aceitabilidade intersubjetiva” para os grupos sociais que reconhecem, em determinados textos, o caráter de representações legítimas e/ou válidas de textos inicialmente produzidos em outro idioma. Tais critérios, originalmente propostos por Siegfried Schmidt para a escrita de histórias da literatura, aplicam-se perfeitamente à tradução, quando vista a partir de molduras teóricas afins.

Ao longo desses quatro séculos, construíram-se as mais variadas versões de Shakespeare, como as de Jean-François Ducis, em 1770, que produziu textos integralmente em alexandrinos e expurgados dos “exageros” shakespearianos, próprios para o teatro clássico francês – ainda sob a forte influência dos mestres Corneille e Racine – e as de August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck, no início do século 19, que muito influenciaram o movimento romântico na Alemanha<sup>6</sup>. O crítico imbuído de uma visão atualizada de tradução, ao analisar o resultado do trabalho desses tradutores, não procura julgar a sua qualidade em termos absolutos, mas sim entender os fenômenos e variáveis estéticas, culturais e de poder que de algum modo contribuiriam para aqueles produtos finais.

A análise das traduções feitas e publicadas ao longo de 55 anos à luz de uma *episteme* construtivista parece indicar que, contrariamente ao explicitado no discurso da maioria dos leitores, críticos e tradutores, que ainda acreditam ser possível trazer o Shakespeare elisabetano para o Brasil contemporâneo, o que chega até nós é, na verdade, uma *construção* de Shakespeare no cenário literário e intelectual brasileiro e uma tentativa de inserção dessa imagem nos momentos culturais e estéticos supostamente vigentes em cada época. Se o Shakespeare brasileiro jamais será elisabetano, a responsabilidade – ou a “culpa”, como é freqüente apontar-se – não é dos tradutores e sim de uma série de fatores, de naturezas variadas. Além da questão epistemológica, já mencionada, há fatores, inclusive de ordem temporal, colocando uma distância de 400 anos entre nós e os súditos de Elisabete I e Jaime I. Afinal, não tivemos uma vivência de primeira mão de pestes, guerras entre dinastias, disputa de poder entre puritanos e religiosos menos ortodoxos. Nosso teatro não é à luz do dia nem a céu aberto, e hoje podemos ter acesso a textos teatrais em volumes impressos, que permitem escolher o próprio ritmo de leitura. Por outro lado, o nosso imaginário traz marcas da Revolução Francesa e das idéias iluministas, da ascensão e queda do III Reich e do marxismo-leninismo, das teorias psicanalíticas e feministas, da experiência do racismo, dos ideais nacionalistas. Não se pode esquecer, ainda, a

---

<sup>6</sup> Estudos de caso detalhados podem ser encontrados nos artigos “François Ducis’ *Hamlet*, *Tragédie imitée de l’anglais*”, de Romy Heylen, no seu livro *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets* (London/New York: Routledge, 1993:26-44), e “The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation”, de W. Habicht, na coletânea *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, organizada por Dirk Delabastita e Lieven D’huylst (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1993:45-53).

influência de reescrituras para outros meios, como o cinema e a televisão. Os tradutores de Shakespeare na década de 50, por exemplo, dificilmente ficaram imunes ao introspectivo *Hamlet* cinematográfico de Sir Lawrence Olivier, tão influenciado pela leitura edipiana de Freud, ou ao poderoso *Macbeth* de Orson Welles, ambos de 1948. Como aponta o crítico inglês Anthony Burgess,

*o Shakespeare do século XX é diferente daquele do século XIX; o Shakespeare da década de 1970 é diferente do Shakespeare da década de 1960. E assim será enquanto houver civilização; e cada novo aspecto de Shakespeare será tão verdadeiro quanto qualquer um outro* (1996: 88).

Uma visão de tradução compatível com modos atualizados de se compreender o mundo não postula a existência de traduções permanentes e definitivas, mas sim formulações transitórias de validade limitada, que refletem consensos intersubjetivos. Em última análise, trata-se, aqui, de um confronto entre concepções (tradicionais) de caráter imanentista e aquelas comprometidas com a transformação e a historicidade dos processos literários e sua inserção em complexos contextos sociais, como as desenvolvidas pelos construtivistas alemães a partir da década de 70 e pelos expoentes do *reader-response criticism*, mais ou menos na mesma época.

Entre os primeiros, destaca-se Siegfried Schmidt, com sua proposta de uma ciência da literatura empírica, que vê a literatura como sistema social específico, organizado em torno de papéis acionais, a saber, produção, mediação, recepção e pós-processamento (ou seja, análise crítica posterior) de textos literários (Schmidt, 1982). Para Schmidt, “um sistema literário só pode ser compreendido e explicado no contexto sistemático de (todos) os outros sistemas ativos da sociedade em certo ponto do desenvolvimento sociohistórico” (1996: 113). As ações e processos literários, por sua vez, obedecem a convenções especiais e provisórias, colocando em cheque noções cristalizadas como a natureza atemporal dos textos literários ou a “onipresença da experiência estética” (ibidem, p. 114), passível de ocorrer apenas no presente, não podendo ser repetida de modo idêntico.

Tanto o tradutor que pretende repetir em sua própria língua um texto estrangeiro, escrito por um outro autor num outro momento, acreditando poder anular seu contexto e suas circunstâncias, quanto o leitor ou crítico que têm tal expectativa – e até mesmo exigem que isso aconteça – estão fadados a ter o mesmo destino que Pierre Menard, o

desditoso reescritor de *Dom Quixote*, tão bem retratado no conto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del *Quijote*”<sup>7</sup>. Paradoxalmente, ao tentar identificar-se totalmente com Cervantes, produzindo alguns fragmentos verbalmente idênticos ao original, na ilusão de, assim, repetir na íntegra o “texto” daquele autor, Menard ilustra a impossibilidade dessa repetição total, porque suas palavras assumem um valor diferente quando relacionadas à leitura. Como aponta Heidrun Olinto,

*ao ser retirado de seu contexto funcional de origem e inserido numa situação diferente, o texto perde características antigas, mas, por outro lado, o novo ambiente sinaliza suplementos inusitados que reorganizam e intensificam a atitude do receptor. O leitor precisa reajustar o olhar: a moldura institucional alterada lhe impõe um papel diferente (1993: 9).*

Se considerarmos, então, a compreensão de um texto como algo construído sob condições que atuam naquele momento em nossos domínios cognitivos, como postula o pensamento construtivista alemão, não poderemos mais trabalhar com conceitos como, por exemplo, *o* significado, *as* obras de arte, *a* história, *a* realidade, mas, em vez disso, significados, obras de arte, histórias e realidades (Schmidt, 1996: 114). A impressão de objetividade é transmitida pela intersubjetividade, ocasionada por uma “socialização bastante homogênea dos grupos sociais que estão integrados por interesses, necessidades e intenções similares” (ibidem).

Dessa forma, a escolha da moldura teórica dos DTS para objeto desta análise deveu-se à minha identificação com os seus pressupostos explícitos e implícitos e à convicção da sua instrumentalidade para o estudo de séries de traduções nos mais diversos sistemas culturais receptores. Identifico no modelo descritivo pressupostos epistemológicos implícitos que desautorizam concepções objetivistas de realidade e, por conseqüência, uma visão imanentista de texto. Nessa perspectiva, a reescritura de um texto em outra língua implica um trabalho de construção de sentidos, e não de resgate, transporte ou reconstrução dos mesmos, na medida em que estes não estão localizados no chamado “original”. Assim como o historiador literário, que teve seu papel redefinido a partir de molduras epistemológicas construtivistas elaboradas por teóricos da literatura alemães desde o início da década de 80, o tradutor é um indivíduo socializado (ou seja, integrado num grupo social, aprendendo e internalizando as

---

<sup>7</sup> *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996.

normas sociais aceitas pelo grupo) “que desempenha operações cognitivas de acordo com as linhas diretrizes das convenções e estereótipos sociais que, na realidade, garantem a comunicação e a compreensão mútuas” (Schmidt, 1996: 115).

Se o texto, nesta perspectiva, deixou de ser entendido em função de uma identidade permanente, o tradutor desempenha igualmente um papel significativo na construção de tais identidades provisórias. Desse quadro epistemológico, que desautoriza a visão de interpretação como elaboração do sentido “correto” ou “verdadeiro” depositado no interior do texto literário ou de uma intenção autoral, naturalmente decorrem redefinições de vários conceitos-chave. Reformulam-se, por exemplo, não só conceitos gerais, como os de “literatura” e “tradução”, através de definições articuladas numa ótica pragmática que levam em conta a situação circunstanciada de produtores e receptores de texto, como também conceitos mais específicos, como os de “qualidade” e “fidelidade” da tradução. Nesse caso, serão consideradas “boas” traduções aquelas que soarem plausíveis para determinados grupos sociais em determinadas épocas, e “fiéis” aquelas que corresponderem às convenções e normas consensuais vigentes, sejam elas explicitadas ou tácitas. A afinidade entre as construções do tradutor e de cada leitor potencial será possibilitada por formas de conduta internalizadas e institucionalizadas intersubjetivamente no decorrer de histórias de socialização bastante similares.

### **1.2 *Hamlet* em português do Brasil: um estudo de caso**

O poeta e dramaturgo elisabetano William Shakespeare escreveu 154 sonetos, 4 poemas – sendo 2 narrativos – e 37 peças<sup>8</sup>, que lhe renderam um lugar de destaque entre os “clássicos” da literatura ocidental. Embora todo o conjunto de sua obra seja considerado admirável, é a sua dramaturgia que tem merecido especial atenção de críticos e exegetas amadores e profissionais. Suas peças têm sido constantemente relidas e reinterpretadas à luz das mais variadas teorias, como, por exemplo, o

---

<sup>8</sup> Este número vem sendo questionado, como será comentado posteriormente.

marxismo<sup>9</sup>, a psicanálise<sup>10</sup>, o pós-colonialismo<sup>11</sup>, o multiculturalismo, os estudos femininos e feministas<sup>12</sup>, a desconstrução e a nova história, em suas diferentes manifestações e correntes. O crítico americano Harold Bloom, em *The Western Canon*, fala na aceitação “quase universal” de Shakespeare, desde sua própria época e país até a “apoteose mundial” dos nossos dias (1994a: 392). Define o poeta como “a expressão máxima da originalidade e liberdade estéticas”, características que levaram Ralph Waldo Emerson a afirmar que “a literatura, a filosofia e o pensamento estão, hoje, *shakespearizados*” (p. 394)<sup>13</sup>. Um exemplo dessa *shakespearização* pode ser encontrado em Freud – que, para Bloom, é “Shakespeare prosificado: a visão freudiana da psicologia humana é derivada, de forma não inteiramente inconsciente, de sua leitura das peças” (ibidem, pp. 371-2).

Outro conhecido admirador de Shakespeare, o já mencionado Anthony Burgess, inicia o capítulo intitulado “William Shakespeare” de seu livro *A literatura inglesa* com o seguinte comentário:

*Este capítulo deveria começar e terminar com o título. Pois o que posso mais dizer sobre Shakespeare que já não tenha sido dito? Ele é o tema de inumeráveis livros, escritos em todas as línguas do mundo. Tem sido estudado exaustivamente. Cada verso de cada uma de suas peças já foi analisado, reanalisado, editado e reeditado; [...] o mundo já o julgou e o reconheceu como o maior dramaturgo, talvez o maior escritor de todos os tempos. Este capítulo não pode conter nada de novo (1996: 88).*

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, o estudo *Marxist Study of Shakespeare's Comedies*, de Elliott Krieger (Barnes & Noble, 1980).

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, o artigo de Jacques Lacan “Hamlet por Lacan” (tradução portuguesa de Eunice Martinho), em *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*, organizado por José Martinho (Lisboa: Assírio & Alvim, [s/d]); *Hamlet and Oedipus*, de Ernest Jones (New York/London: Norton, 1776 (1949)); e *Jung and Shakespeare: Hamlet, Othello and The Tempest* (B. Gardner, Chiron Monograph Series, vol. 7, 1992).

<sup>11</sup> Para algumas interpretações pós-colonialistas da obra de Shakespeare, ver Anais do XXVII SENAPULLI (Lindóia, 1995).

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, os artigos de Jacqueline Rose “Sexuality in the reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*”, em *Alternative Shakespeares*, organizado por John Drakakis (London/NY: Methuen, 1985) e “Hamlet – the ‘Mona Lisa’ of literature”, em *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*, organizado por David S. Kastan (New York: Macmillan, 1995:156-170), além de *Shakespeare and Feminist Criticism: An Annotated Bibliography and Commentary*, de P. Kolin (Garland Reference Library of the Humanities, vol. 1345, 1992), e *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, de Valerie Wayne (Cornell University Press, 1991).

<sup>13</sup> Tradução minha, assim como todas as demais citações extraídas de obras em idioma estrangeiro.

O papel central da obra de William Shakespeare no cânone ocidental, proclamado por tantos críticos, escritores e poetas ao longo desses quatrocentos anos<sup>14</sup>, consolidou-se efetivamente a partir do século 18. Foi então, junto com as primeiras manifestações do movimento romântico, no bojo de uma reação à tradição neoclássica francesa, que o Shakespeare “elisabetano” começou a ser traduzido, difundido e encenado, servindo de inspiração para obras nacionais em vários países e até mesmo contribuindo para profundas transformações em sistemas literários, como ocorreu na Alemanha. O papel da tradução na difusão da poesia dramática shakespeariana foi crucial, uma vez que, até o século 19, a língua inglesa não possuía o prestígio e o *status* que ostenta atualmente.

Para demonstrar a aplicabilidade dos pressupostos trazidos pelos teóricos descritivistas para o estudo de traduções, além de contribuir de maneira efetiva e prática para a historiografia da literatura traduzida no polissistema literário brasileiro, me propus a examinar traduções publicadas da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para o português do Brasil. A análise objetivou, além de explicitar os aspectos enumerados na seção anterior, conhecer certas variáveis responsáveis pela produção dessas traduções, a função cultural que supostamente desempenharam no sistema literário brasileiro e a atuação das editoras e de outros fatores co-presentes na formação e manutenção de políticas e práticas culturais.

Diante do vulto da obra shakespeariana, a seleção de determinados textos para constituir o *corpus* de minhas leituras justifica-se em função das hipóteses do trabalho. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, foi a escolhida para o estudo, tanto pela sua aparente permanência e atualidade quanto pelo fato de já ter sido objeto de oito traduções publicadas para o português do Brasil, não só em épocas distintas, mas também sob pressuposições contraditórias. Anthony Burgess vê, nessa tragédia, a síntese da agonia da época elisabetana, provocada “pelo conflito entre o pensamento medieval herdado e o novo ceticismo, a doença inerente ao mundo” (1996: 97). Enquanto, no caso, o acento é colocado sobre uma consciência agoniada e oscilante no limiar de um passado que se afasta e um novo presente que se esboça, os argumentos de Samuel Taylor Coleridge creditam o grande fascínio exercido pela peça

---

<sup>14</sup> Entre os grandes entusiastas de Shakespeare incluem-se John Dryden, Alexander Pope, Samuel Johnson, William Hazlitt, Charles Lamb, Samuel Coleridge, Thomas De Quincey, Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Victor Hugo e Jorge Luis Borges.

ao personagem título, definido como “o grande favorito em todos os países onde a literatura inglesa é apreciada” (Bloom, 1996: 38). O crítico Wilson Knight (1949) chega a atribuir a este personagem uma inteligência quase sobrenatural, que o distancia dos outros homens.

A trajetória de *Hamlet* no mundo inteiro, desde as mais remotas interpretações, parece despertar grande interesse, a julgar pela farta documentação produzida. Sabe-se que a peça já foi representada em pelo menos 24 países, sem contar a Grã-Bretanha,<sup>15</sup> sempre cedendo, em maior ou menor grau, a imposições do gosto, da índole ou da sensibilidade nacionais.

### 1.2.1 Uma breve história editorial da obra shakespeariana

Ao longo de sua história, a tragédia *Hamlet* foi traduzida – e certamente continuará a sê-lo – de modo diferente por tradutores diferentes, em culturas diferentes, em épocas diferentes. Segundo Susan Bassnett, a tradução de um texto teatral tem uma “vida útil” de vinte cinco anos, em média (1991: 111). O crítico Eugênio Gomes demonstra ter pensamento semelhante, ao recomendar que, no Brasil, refaçam-se as traduções periodicamente, como sucede em outros países (1961). Segundo ele, cada geração precisa prestar essa homenagem a Shakespeare. Este estudo dos *Hamlets* brasileiros propõe-se, então, a investigar a maneira como as últimas gerações têm conduzido esse projeto no Brasil e as variáveis que vêm influenciando na concretização dessa homenagem, além de propiciar um melhor entendimento de como a tradução é concebida, praticada e recebida no Brasil, particularmente a tradução de textos shakespearianos.

O motivo pelo qual esta análise incide apenas sobre traduções integrais publicadas de *Hamlet*, em detrimento daquelas destinadas a montagens teatrais, é que, de modo geral, o texto efetivamente usado nos palcos sofre uma série de mudanças não previstas pelo tradutor, efetuadas por solicitação do diretor ou dos atores (muitas vezes, durante os ensaios). Essas mudanças podem incluir desde substituições de itens lexicais até cortes ou condensações de versos, falas ou mesmo de cenas inteiras. Não se trata, aqui, de questionar o estatuto de *tradução* desses textos; mas como há que recortar e delimitar o *corpus* de um estudo, bem como estabelecer critérios coerentes

---

<sup>15</sup> Ver Gomes, E. “*Hamlet* através dos tempos”. *Correio da Manhã*, 7 de fevereiro de 1953.

com os objetivos do mesmo, optei por ater-me às versões publicadas, inclusive por virem acompanhadas dos paratextos que tanto interessavam à pesquisa. Embora considere que, em princípio, essas versões estão mais próximas do resultado final do trabalho do tradutor do que o texto usado no palco, estou consciente das inúmeras alterações introduzidas pelo editor, não importa a sua motivação. Fatores como política editorial e custo final, sem mencionar os de ordem mercadológica, como definição do público-alvo e política de distribuição, podem influenciar sobremaneira a versão publicada de uma tradução.

Cabe observar, ainda, que o fato de uma dada tradução ter sido publicada na íntegra não significa que se destine exclusivamente à leitura, ou que não seja um texto encenável. Como será comentado mais adiante, muitas editoras procuram vincular a publicação de uma nova tradução de peça shakespeariana à sua respectiva encenação nos palcos do país. O que ocorre, simplesmente, é que mesmo as traduções feitas por encomenda de algum diretor ou produtor costumam sofrer profundas alterações no momento da montagem, embora sejam publicadas na íntegra<sup>16</sup>.

A história editorial da obra de William Shakespeare também não foi simples. Aparentemente, a Inglaterra do final do século 16 e início do 17 não atribuía às peças teatrais o *status* de “literatura” no sentido canônico do termo, pelo menos até Ben Jonson produzir um Fólio de suas próprias peças, em 1616 (Wells, 1992: 17). Shakespeare, por sua vez, não parece ter-se empenhado em ver suas obras publicadas em versões fidedignas, embora a existência de edições autorizadas de seus dois poemas narrativos sugira que não lhe faltariam meios nem conhecimento para garantir o mesmo destino às suas peças. O resultado é que o legado dramático shakespeariano chegou até nós através de publicações baseadas em manuscritos de diversos tipos e origens, e cuja confiabilidade e qualidade de impressão variam de péssimas a relativamente boas. Como aponta Stanley Wells, no seu *Shakespeare: a bibliographical guide* (1992), o estudo dos textos shakespearianos nos últimos 250 anos é o resultado de tentativas de localizar e corrigir as imprecisões creditadas às práticas de impressão elisabetanas; de determinar, através do exame das primeiras

---

<sup>16</sup> Uma das poucas exceções conhecidas é o *Otelo* de Onestaldo de Pennafort, tradução realizada por solicitação da Companhia Tonia-Celi-Autran em 1955-6 em apenas três meses. Diante da exigüidade do prazo, Pennafort deixou de traduzir determinadas passagens já cortadas da montagem, fazendo com que a primeira edição do texto, publicada pela Civilização Brasileira, não as incluísse. A editora cuidou, na segunda edição, de reparar a omissão, restaurando a integridade da peça.

versões impressas, que tipos de manuscritos lhes deram origem; e de restaurar, com a maior fidedignidade possível, o texto supostamente produzido pelo autor.

No decorrer de sua carreira como dramaturgo, Shakespeare publicou apenas 18 de suas peças<sup>17</sup>. Essas publicações eram sob forma de *quartos*, termo que designa um determinado tamanho de papel dobrado duas vezes, de modo a produzir quatro folhas, com dois lados cada uma (ou seja, oito páginas). Desse total, 13 peças tiveram edições exclusivas, com textos relativamente “fiéis”, sendo por isso consideradas *good quartos* (“bons quartos”). O primeiro da série foi *Tito Andrônico*, em 1594, seguindo-se *Ricardo II* e *Ricardo III*, ambos em 1597; *Henrique IV, parte 1* e *Trabalhos de amor perdidos*, em 1598; *Romeu e Julieta*, em 1599; *Henrique IV, parte 2*, *O mercador de Veneza*, *Sonho de uma noite de verão* e *Muito barulho por nada*, em 1600; *Hamlet*, em 1604-5; *Rei Lear*, em 1608; e *Troilo e Cressida*, em 1609. Algumas peças, como *Ricardo II* e *Henrique IV, parte 1*, tiveram até quatro reedições.

Ao lado desses textos razoavelmente confiáveis, havia edições não autorizadas, publicadas por iniciativa de pessoas que visavam lucrar com o sucesso das peças. São os chamados *bad quartos*, considerados “corruptos”, com discrepâncias textuais comprovadas a partir da comparação com outros textos das mesmas obras. Nesse caso incluem-se *Henrique VI, parte 2* (1594), *Romeu e Julieta* (1597), *Henrique V* (1600), *As alegres comadres de Windsor* (1602), *Hamlet* (1603) e *Péricles* (1609) (Fox, 1988: 45; Wells, 1990: 17-8).

A primeira edição praticamente completa de suas peças foi publicada *in folio*, termo que designa um determinado tamanho de papel dobrado uma vez, de modo a produzir duas folhas, impressas dos dois lados (ou seja, quatro páginas). Organizado em 1623 pelos atores John Heminge e Henry Condell, amigos e herdeiros de Shakespeare, o primeiro Fólho, ou F1, continha 36 peças. A essa publicação seguiram-se, ainda no século 17, o F2, ou segundo Fólho, em 1632; o F3, ou terceiro Fólho, em 1663; e o F4, ou quarto Fólho, em 1685. O F2 é, na verdade, uma reedição do F1, onde efetuaram-se modernizações na pontuação e corrigiram-se nomes e rubricas. O F3 incorporou sete novas peças, inclusive *Péricles, príncipe de Tiro* – talvez a única das

---

<sup>17</sup> Segundo Evans & Evans (1978), confirmando o consenso crítico. Há fontes, no entanto, como a Enciclopédia Mirador, verbete “Shakespeare”, p. 10388 (baseado em textos de Samuel Coleridge, A.C. Bradley, Granville-Barker, Derek Traversi, L.C. Knights, Sidney Lee e Jan Kott, entre outros), que registram a publicação de 20 peças.

sete realmente escrita por Shakespeare, embora, aparentemente, com colaboradores, e por isso ausente do F1. Segundo o *Everyman's Companion to Shakespeare* (Evans & Evans, 1978) muitos estudiosos atribuem a Shakespeare apenas os três últimos atos da peça (p. 243). O F4 também se trata de uma reedição do F3, com algumas correções e novos erros; novamente inclui *Péricles* e seis outras peças consideradas apócrifas. De todas essas edições, apenas o primeiro Fólho parece ter sido acompanhado de perto por pessoas que conheceram Shakespeare e trabalharam com ele (ibidem, p. 295).

Posteriormente à série de fólhos do século 17, os editores do século 18 – quando Shakespeare já era considerado um “clássico” (Wells, 1990: 19) – passaram a ter novos objetivos, como elucidar e emendar o texto, fornecer um estudo da época de Shakespeare e tornar a sua obra mais acessível aos leitores, imprimindo-a em vários volumes, num formato menor do que o anteriormente utilizado. Foi assim que surgiram as edições críticas; a primeira, em seis volumes, com data de 1709, foi organizada por Nicholas Rowe, primeiro editor e biógrafo de Shakespeare. Trabalhando a partir do F4, hoje considerado corrupto, Rowe fez emendas pessoais, modernizou a pontuação e a ortografia e incluiu detalhes técnicos e as *dramatis personae*. A segunda, também em seis volumes, data de 1725, e foi organizada por Alexander Pope. Este poeta classicista, tradutor de Homero, foi responsável, segundo alguns, pela “reabilitação” de Shakespeare, cujo estilo dramático era desaprovado tanto pelo academicismo francês como pelos adeptos da estética augustana<sup>18</sup>. Aparentemente, foi com base nessa edição que Voltaire, em 1734, tornou Shakespeare conhecido na França – e, por consequência, na Europa.

Ao Shakespeare de Pope seguiram-se os de Lewis Theobald (1733), Thomas Hanmer (1743-4) e William Warburton (1747), até que, em 1765, foi publicada a edição concisa e precisa do dr. Samuel Johnson, com poucas emendas. Para muitos, seu grande mérito foi revelar, pela primeira vez, o sentido de inúmeras passagens intrincadas, corrompidas ou truncadas (Silos, 1984: xviii). Em oito volumes, trazia, ainda, um prefácio excepcionalmente influente, tido como um dos maiores ensaios de crítica inglesa de todos os tempos. Ainda que os críticos modernos possam objetar a

---

<sup>18</sup> O século 18, na Inglaterra, ficou conhecido como a Era de Augusto, ou augustana, numa analogia ao governo do imperador Augusto, que assegurou ao Império Romano grande poder, prosperidade e estabilidade. Nas artes inglesas, o espírito do período era “clássico”, predominando a razão (em detrimento da emoção), a forma (em detrimento do conteúdo) e as convenções sociais.

algumas colocações ali desenvolvidas, o texto é, até hoje, bastante citado. No Brasil, mereceu, em 1996, uma reedição em volume separado, pela Editora Iluminuras<sup>19</sup>.

Outros editores foram Edward Capell (1767-68), George Steevens (1773), que trabalhou com o dr. Johnson na edição de 10 volumes, e Edmond Malone (1790), que colaborou com Steevens durante algum tempo e foi responsável pelo primeiro estudo cronológico das obras de Shakespeare. É considerado o principal representante da *scholarship* inglesa.

No século 19 houve mais 13 edições críticas, incluindo as do *Variorum*<sup>20</sup> e a de Thomas Bowdler, o famoso *Family Shakespeare*, que expurgou das obras todas as passagens, palavras e expressões consideradas moralmente impróprias<sup>21</sup>. Além disso, novos métodos de impressão propiciaram o surgimento de facsímiles das primeiras edições de alguns quartos e fólhos.

As edições mais recentes, publicadas no século 20, revelam mudanças na teoria bibliográfica e o avanço dos estudos críticos e exegeticos. Um grande passo para a disseminação das obras do dramaturgo inglês foi dado com o surgimento das edições em brochura, mais baratas, como as das séries New Penguin, New Swan e American Signet<sup>22</sup>.

Desde o F1, as sucessivas – e, agora, simultâneas – edições da obra shakespeariana têm evidenciado a grande controvérsia sobre o número efetivo de peças de sua autoria. O cerne da polêmica são três peças que não obtêm unanimidade no cânone shakespeariano, a saber, *Dois nobres parentes*, *Henrique VIII* e *A história do rei Lear*. A primeira das três é, atualmente, considerada por muitos como apócrifa (Bloom, 1996: 11), sob a alegação de que a participação de Shakespeare foi mínima – ou mesmo nenhuma. No entanto, estudos mais recentes reconhecem-na como autêntica e escrita em colaboração com John Fletcher (Wells, 1997: 625).

---

<sup>19</sup> O volume inclui, ainda, um ensaio de Enid Abreu Dobránsky, “Dr. Johnson, ou uma revisitação da ética da leitura”, e o texto “Racine e Shakespeare”, de Stendhal (tradução, estudo e notas de E. A. Dobránsky).

<sup>20</sup> Denominação dada a uma edição de um autor (de modo geral, um “clássico”) com notas e comentários de diversos críticos ou mesmo de organizadores de edições anteriores.

<sup>21</sup> A iniciativa de Thomas Bowdler provocou o surgimento de um neologismo, o verbo “bowdlerizar”, para designar tentativas de se tornar um texto mais “decente”, juntamente com o substantivo derivado “bowdlerização”.

<sup>22</sup> Mais informações sobre as edições críticas poderão ser encontradas no capítulo 3.

A edição das obras completas do dramaturgo publicada pela Oxford (Wells & Taylor, 1988) inclui esta produção tardia (1613-14), possivelmente escrita em parceria com John Fletcher, assim como a editora Arden, no catálogo de 1996, em lançamento inédito. Embora fazendo a ressalva de que a peça foi amplamente ignorada durante séculos por causa de dúvidas quanto à sua autoria e a seu tema, o catálogo da coleção *The Arden Shakespeare* destaca-a como surpreendentemente relevante nos dias de hoje. A edição da Oxford traz, ainda, *Henrique VIII*, provavelmente também produto de uma parceria com Fletcher (Wells, 1997 e Bloom, 1996) – suposição reforçada pela presença de traços estilísticos deste autor detectada por estudiosos (Greer, 1988: 10)<sup>23</sup> – e *A história do rei Lear*, tratada como uma nova peça, distinta de *A tragédia do rei Lear*. A história desse desdobramento, segundo Stanley Wells, autor da Introdução Geral da *Oxford Compact Edition*, é que, em todas as peças de Shakespeare, à exceção de *Rei Lear*, as revisões consistem ou em alterações de frases, expressões e linhas, ou em cortes ou acréscimos, não afetando a essência da peça. No entanto, na tragédia mencionada, as diferenças entre os dois textos são “mais radicais”. Além de haver uma discrepância de 100 versos, presentes no primeiro Fólio e ausentes do primeiro Quarto (Q1), publicado em 1608, e de outros 300 versos, presentes no Q1 e ausentes do F1, bem como mais de 850 diferenças lexicais e nova discrepância na atribuição de falas e discursos, associados a personagens distintos dependendo da edição, parece que a “soma total dessas diferenças” provoca uma mudança substancial na apresentação e na interpretação da ação da peça. Segundo Wells, as diferenças mostram-se particularmente nítidas na ação militar dos dois últimos atos, o que o leva a acreditar que se trate de duas peças diferentes, e não simplesmente de variantes de um mesmo texto. A opção dos editores do *The Oxford Shakespeare* de 1988 foi, então, publicar as duas versões, a saber, a do Quarto, sob o título *The History of King Lear*, e a do Fólio, denominada *The Tragedy of King Lear* (ibidem, p. xxxvii). O mesmo *The Oxford Shakespeare* inclui, ainda, entre as obras do poeta, a peça *Cardenio*, que se perdeu, e que teria sido escrita em parceria com John Fletcher, de acordo com lançamento feito em 1653 no Registro de Publicações (Greer, 1988: 10).

---

<sup>23</sup> Para alguns estudiosos, a peça – originalmente intitulada *All is true* – pode ter tido um terceiro autor, talvez Francis Beaumont (Wells, 1997: 618).

No que se refere a gênero, as peças de Shakespeare são tradicionalmente agrupadas como tragédias, comédias e dramas históricos, a partir da classificação feita no Fólho de 1623 e adotada em muitas edições modernas em língua inglesa, inclusive escolares e didáticas, como a da Oxford University Press<sup>24</sup>. No entanto, há outras classificações. Segundo Harold Bloom, por exemplo, “as peças de Shakespeare costumam ser, hoje em dia, subdivididas nas seguintes categorias [...]: comédias [...], dramas históricos [...], tragédias [...] e romances [...], mas como este autor intencionalmente desafiou os cânones do drama clássico misturando comédia, tragédia e drama histórico, em alguns casos, a classificação torna-se discutível ou arbitrária” (1996: 11). Existem, ainda, as chamadas “peças-problema”, que incluem tanto tragédias quanto comédias, e/ou as “comédias escuras” (*dark comedies*).

O inequívoco interesse despertado pela vasta obra de William Shakespeare, surpreendentemente produzida no espaço de apenas vinte anos, aliado ao caráter de permanente atualidade que lhe é atribuído por muitos, propiciou o surgimento de uma verdadeira “indústria crítica”. Multiplicam-se as análises, ensaios e comentários, numa tentativa de explicar peças, tramas e personagens que parecem desafiar qualquer interpretação definitiva, mesmo para aqueles que adotam uma concepção imanentista de texto. A maioria dos escritos críticos são bastante elogiosos, até reverenciais; muitos têm um tom de panegírico, como o que permeia alguns comentários de Samuel Taylor Coleridge, no século 19, ou mesmo duas obras recentes de Harold Bloom, nosso contemporâneo: *The Western Canon* (1994) e *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998).

As vozes dissonantes são bem menos numerosas, mas incluem nomes tão famosos e prestigiados quanto Voltaire, no século 18, que inicialmente apreciava e defendia Shakespeare, mas depois mudou de opinião (entre outros motivos, pela inobservância, por parte do inglês, da regra clássica do decoro); Tolstói, no século 19 (e início do 20), que fazia sérias objeções à sua linguagem pouco natural e à falta de mensagem moral em suas peças; e Bernard Shaw, no século 20, que se sentia profundamente irritado com a mitificação do Bardo, a quem considerava desprovido de idéias e lamentavelmente burguês na sua postura diante de questões sociais (Laroque, 1993).

---

<sup>24</sup> Em Shakespeare, W. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969: 11.

O fato é que, seja para elogiar (a maioria) ou desvalorizar (a minoria), ou mesmo apenas para tentar explicar, críticos profissionais e amadores vêm-se debruçando sobre a vasta obra shakespeariana com grande avidez e entusiasmo, com visibilidade garantida pela indústria editorial e pela mídia<sup>25</sup>. Por outro lado, leitores e espectadores parecem (re)alimentar o interesse das editoras e companhias teatrais em, respectivamente, (re)lançar suas obras, seja em novas edições em língua inglesa ou em traduções, e (re)montar suas peças, inclusive as menos encenadas. Observa Otto Maria Carpeaux, relatando a visão do crítico suíço Martin Bodmer sobre a literatura universal, que as obras consideradas “clássicas”

*mudam de aspecto, pelos novos ambientes espirituais em que começam a agir. Donne foi uma influência sobre Yeats; mas desde que existe a poesia de Yeats, compreendemos a poesia de Donne de uma maneira que as épocas precedentes desconheciam (1965: 173).*

Este comentário, que inclui uma menção a “novos ambientes espirituais”, de certa forma antecipa o conceito de horizonte de expectativas adotado pelos teóricos da estética da recepção e denota uma percepção do papel do sujeito observador como instância de construção (ou, pelo menos, mediação) de sentido. Em relação a Shakespeare, essa idéia desloca a razão da sua celebrada “permanência” e “atualidade”, anteriormente centrada no texto em si, para o próprio resultado da interação texto-contexto, em sintonia com a visão adotada na minha pesquisa.

Uma vez explicitados os objetivos deste trabalho, quais sejam, analisar o modelo dos Descriptive Translation Studies e propor a sua ampliação a partir da teoria dos papéis acionais de Siegfried Schmidt; enfatizada a sua motivação historiográfica; e, finalmente, apresentados os critérios que me levaram a restringir o *corpus* no qual se baseará o estudo de caso às traduções brasileiras publicadas do texto integral de *Hamlet*, o capítulo seguinte apresenta e comenta os principais pressupostos dos DTS, juntamente com alguns problemas e lacunas identificados nessa moldura teórica.

---

<sup>25</sup> Somente de 1987 a 1994, mais de 25 mil títulos de bibliografia shakespeariana foram produzidos. Em 1997, esperavam-se quatro edições novas de sua obra (Cruz, 1997).



## CAPÍTULO 2

### PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*I am nothing if not critical.*

*Othello* (II.i.117)

*Bid me discourse, I will enchant thine ear.*

*Venus and Adonis*, Stanza 25

#### 2.1 Os *Descriptive Translation Studies*

Conforme exposto no capítulo anterior, este trabalho tem por objetivo analisar o modelo teórico dos *Descriptive Translation Studies* e demonstrar a sua instrumentalidade para a realização de estudos de séries de traduções inseridas em um mesmo sistema receptor, através do exemplo das versões brasileiras da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare. Desenvolvido em meados dos anos 70 por um grupo de teóricos e pesquisadores europeus voltados para o estudo das traduções literárias, o modelo dos DTS veio opor-se às abordagens normativas que têm caracterizado uma grande parte dos estudos sobre tradução e o discurso sobre a tradução, como mostraremos a seguir, de forma resumida.

##### 2.1.1 Antecedentes

Há mais de dois mil anos que estudiosos exploram o tema da tradução, mas, até pouco tempo, o imenso *corpus* disponível consistia, quase que exclusivamente, de estudos de orientação prática, cujos autores pertenciam às mais diversas áreas de interesse, tais como literatura e filosofia, não sendo, portanto, especialistas em tradução. Esses estudos enfocavam principalmente a prática tradutória, onde eram descritas impressões gerais e experiências pessoais, além de oferecer orientações sobre a melhor maneira de traduzir, como aponta Mounin (1975). Foi em 1540, com o *De la manière de bien traduire d'une langue en autre*, de Etienne Dolet, e em 1791, com o *Essay on the principles of translation*, de Alexander Fraser Tytler, que se delinearam os primeiros estudos sistemáticos sobre tradução. Contudo, ambos os

trabalhos, que refletem a poética tradutória dos séculos 16 e 18, respectivamente, tinham um caráter predominantemente prescritivo, como continuaram a ser as teorias que se desenvolveram desde então – como, por exemplo, a proposta por Eugene Nida (1964 e 1969), cuja influência se faz sentir até hoje. Em geral, essas abordagens discutem problemas tradutórios observados em tipos específicos de textos, ensinam como fazer uma tradução e oferecem uma taxonomia de normas e regras para todas as traduções. Por sua vez, a avaliação crítica das traduções baseia-se em rígidos critérios de equivalência que estipulam a necessidade de *fidelidade total* ao texto-fonte.

De acordo com as abordagens normativas, quaisquer traduções inovadoras, tanto as que resultam de motivações diferentes das esperadas quanto as que não obedecem aos padrões de equivalência vigentes, serão consideradas equivocadas. Em tal contexto, o papel dos estudos da tradução é fornecer diretrizes para a produção de traduções e fazer comentários de caráter avaliativo sobre os textos traduzidos (Hermans 1985: 12). No que diz respeito ao objeto de estudo, essas abordagens persistem no seu teor “essencialista”<sup>26</sup>, repetindo as mesmas perguntas teóricas formuladas desde o início dos estudos sobre a tradução, como, por exemplo: “Como definir tradução?”, “O que é uma boa tradução?” e “Traduzir é possível?”.

Além disso, durante muito tempo, as únicas traduções consideradas merecedoras de estudo eram justamente as de obras literárias, sendo que esse estudo restringia-se, de modo geral, a julgamentos valorativos do texto traduzido a partir de critérios subjetivos ou de conceitos como *qualidade, fidelidade e beleza*, aos quais faltava uma explicitação clara.

Com o desenvolvimento da lingüística, que surgiu no início do século mas cujo impacto efetivo se fez sentir na década de 50, houve um movimento no sentido de inserir o estudo das traduções no campo da nova disciplina. Surgiram, então, as tentativas de esquematizar e formalizar o processo tradutório através de modelos complexos – os quais até hoje têm um considerável número de adeptos entre os teóricos da área – motivadas, entre outros fatores, pelo aumento da produção de traduções, com a conseqüente profissionalização da atividade e a necessidade natural de preparar tradutores competentes (a disciplina Estudos da Tradução ainda não existia “oficialmente”). Pode-se citar, ainda, o grande incentivo então concedido às pesquisas

---

<sup>26</sup> O adjetivo “essencialista” refere-se a uma confessada preocupação em definir a essência da tradução.

em tradução automática, especialmente por parte dos órgãos de fomento. Segundo Hatim & Mason (1990), os primeiros modelos de tradução automática eram mais um reflexo das preocupações da lingüística na época (análise estrutural) do que uma tentativa de simular o trabalho do tradutor ou de reproduzir os processos cognitivos envolvidos (p. 23).

A grande preocupação dos estudos da tradução de base lingüística passou a ser a busca da formalização do processo tradutório. Entre as características desse tipo de estudo podemos citar:

- (i) ênfase na equivalência e nas garantias da mesma (equivalência como pré-condição e como o fim mesmo da atividade);
- (ii) foco inicialmente na *palavra* como unidade básica de tradução e, posteriormente, no *texto*, indicando uma complexificação do modelo;
- (iii) atitude positivista: os padrões eram vistos como absolutos e imutáveis;
- (iv) tendência a ver a tradução como *impossível* (desmentida, no entanto, pela sua própria existência: como questionar a possibilidade de algo que existe? (Mounin, 1975));
- (v) postura eminentemente prescritiva, normativa.

Essas características, do ponto de vista dos anos 90, podem parecer bastante negativas, mas os estudos tradutórios de base lingüística acarretaram algumas mudanças interessantes, a saber:

- (i) a preocupação com as *convenções* textuais;
- (ii) uma concepção mais pragmática da tradução, percebida como comunicação em um contexto sociocultural (Hatim & Mason, 1990 e Snell-Hornby, 1988);
- (iii) a mudança de uma visão estática, baseada na língua, para uma visão mais dinâmica, baseada no texto, com ênfase na contextualização e na função;
- (iv) a “virada funcional”<sup>27</sup>, isto é, a preocupação com a função da tradução, decorrente da convicção de que o tipo de tradução a ser produzido vai depender da finalidade da mesma;

---

<sup>27</sup> A expressão é usada, aqui, por analogia à “virada cultural”, ou “cultural turn”, cunhada pelo grupo dos DTS.

(v) a preocupação com a equivalência funcional e dinâmica (Nida, 1964 e 1969), em lugar da busca da equivalência absoluta.

Na opinião de alguns teóricos, no entanto, os estudos da tradução baseados na lingüística optaram por deixar (convenientemente) de lado a tradução literária, diante da dificuldade de construir modelos confiáveis. Segundo essa perspectiva, a tradução dita “literária” é considerada uma linguagem não-padrão, e como tal não passível de análise rigorosa ou explicação científica (Snell-Hornby, 1988: 23).

Para André Lefevere (1981), o relativo abandono das traduções literárias como objeto de análise em consequência da ênfase nos estudos tradutórios de base lingüística deveu-se à dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de se formalizar textos (ou seja, construir modelos dos mesmos) com alto grau de equivocidade. Tais textos passaram, então, a ser considerados “um caso à parte”, ou “especial”, do qual a teoria não conseguia dar conta. A afirmação de Lefevere, no entanto, pode soar perigosamente generalizante quando nos damos conta de que um dos teóricos da tradução mais identificados com as teorias de base lingüística (mais especificamente, fundadas nas idéias de Noam Chomsky) é Eugene Nida, cujo principal objeto de estudo são as traduções da Bíblia, texto reconhecidamente equívoco, alegórico e metafórico – aspectos comumente atribuídos às obras ditas “literárias”.

Tendo ou não o impacto negativo (ou desencorajador) sobre o estudo das traduções literárias relatado por Lefevere, as teorias de base lingüística predominaram na área da tradução a partir dos anos 60, com nomes como J. C. Catford (1965) e Peter Newmark (1981), além do próprio Nida (1964, 1969 e 1975). Outros estudiosos, no entanto, não se sentiam à vontade com esses modelos, por motivos que incluem as dificuldades inerentes à formalização e esquematização do processo tradutório, mesmo no caso de textos convencionalmente categorizados como “não literários”, e à impossibilidade de se alcançar a padronização necessária para a elaboração do estudo científico devido à singularidade da prática tradutória em cada uma das suas realizações. Diante disso, esses estudiosos foram buscar novos paradigmas<sup>28</sup> fora da lingüística.

---

<sup>28</sup> Thomas S. Kuhn, em seu livro *A estrutura das revoluções científicas* (1975), define paradigma como “um modelo consensual básico, que estabelece uma rede de compromissos a partir de generalizações simbólicas, modelos que orientam a pesquisa, valores e realizações exemplares” (Olinto, 1993: 8).

A partir de meados da década de 70, houve grandes mudanças na área de estudos da tradução. Em primeiro lugar, esta se tornou uma disciplina relativamente autônoma, levando, no mundo inteiro, à multiplicação das pesquisas na área e à produção de uma ampla literatura sobre o assunto, incluindo livros e periódicos. Além disso, muitas revistas científicas tradicionais na área de estudos de linguagem e de literatura passaram a publicar edições temáticas sobre tradução.<sup>29</sup> Em segundo lugar, mas não necessariamente em consequência dos fatores mencionados acima, tanto as teorias literárias, pragmáticas e comunicativas quanto a semiótica desenvolveram abordagens que permitiram ou contribuíram potencialmente para que os estudos da tradução passassem a operar não mais no nível da palavra ou do texto, mas sim da cultura e da história, e não mais com ênfase exclusiva no texto-fonte, mas trazendo o foco para o texto-meta e para o público-alvo da tradução.

### **2.1.2 Um novo paradigma para o estudo da tradução: apresentação e visão crítica**

Foi pensando na questão da pragmática e da contextualização que, em meados dos anos 70, um grupo de pesquisadores europeus procurou “estabelecer um novo paradigma para o estudo da tradução literária, com base numa teoria abrangente e pesquisa prática contínua” (Hermans, 1985: 10). Composto predominantemente por teóricos flamengos, como José Lambert (Universidade de Leuven), Lieven D’hulst (RUCA, Antuérpia) e André Lefevere, vinculado à Universidade do Texas em Austin e à de Warwick, o grupo inclui, ainda, Gideon Toury (Universidade de Tel Aviv), Kitty Van Leuven-Zwart (Universidade de Amsterdam), Susan Bassnett (Universidade de Warwick) e o já citado Theo Hermans, da University College London. Lefevere e Bassnett destacaram-se especialmente pela ênfase atribuída à função cultural das traduções, determinada a partir do exame das suas condições de recepção. Na descrição de Theo Hermans, “não se trata de uma ‘escola’, mas sim de um grupo de pessoas com interesses bastante variados” que compartilham alguns pressupostos básicos, embora estes não constituam, de forma alguma, uma questão de doutrina. Suas afinidades são, em síntese: uma visão da literatura como um sistema dinâmico e

---

<sup>29</sup> No Brasil, por exemplo, as revistas *Ilha do Desterro*, editada pela Universidade Federal de Santa Catarina, e *Trabalhos de Lingüística Aplicada*, publicação do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, já lançaram números temáticos sobre tradução.

complexo; a convicção de que deve haver uma interação permanente entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo e voltada para o texto-meta, além de funcional e sistêmica; e um interesse nas normas e coerções que governam a produção e a recepção de traduções, na relação entre a tradução e outros tipos de reescritura e no lugar e função da literatura traduzida tanto num determinado sistema literário quanto na interação entre literaturas (Hermans, 1985: 10-1).

Esses pesquisadores, em sua maioria egressos da área da literatura comparada, propuseram-se a retomar o estudo da tradução literária, agora sob uma perspectiva não normativa. Embora considerando que a lingüística pode ser muito útil para o tratamento/estudo de textos não-literários, acreditam que a orientação formalizadora da disciplina restringe seu campo de atuação, não lhe permitindo dar conta de estudos literários em geral e das traduções literárias em particular. O grupo também buscou transcender as fronteiras do sistema da *langue* saussuriana, ampliando o campo de trabalho da tradução de modo a incorporar a cultura, num movimento descrito como a “virada cultural”, que será examinado posteriormente.

Motivados, assim, por um espírito de reação não só ao predomínio da lingüística e às suas supostas limitações com respeito à análise de textos literários, mas também às abordagens tipicamente prescritivas que predominavam desde os primórdios dos estudos de tradução, esses estudiosos se propuseram a oferecer alternativas que lhes pareciam plausíveis. Em termos teóricos, há um deslocamento do foco das pesquisas, que deixam de se voltar para hipotéticas traduções ideais fundadas em juízos de valor e se concentram em questões analíticas daqueles textos que, mesmo “imperfeitos” ou sujeitos a críticas, funcionam como traduções numa determinada sociedade (Gentzler, 1993: 73).

A abordagem descritiva pressupõe o conceito de literatura como *sistema*, desenvolvido pelos formalistas russos. As idéias do Círculo Lingüístico de Moscou (1914-5) caracterizavam-se justamente pela recusa do historicismo vigente no século 19 e de interpretações extraliterárias das obras, rompendo, assim, com a análise concebida em termos de causalidade mecânica, que trazia para as investigações do literário o biografismo, o psicologismo, a história literária e a sociologia, em prol de uma preocupação exclusiva com o texto (Carvalho, 1986: 43 e 46). Para estudar a poética, os formalistas russos recorriam à teoria lingüística de Saussure, estabelecendo

a noção da linguagem poética como um sistema, ou seja, um conjunto de relações entre o todo e suas partes. Consideravam o texto um sistema fechado, do qual se deveria fazer uma análise interna, tendo como pressuposto subjacente o princípio da imanência da obra. Com essa concepção de arte (aí incluindo a literatura) acentuadamente esteticista e imanentista, pretendiam neutralizar a possibilidade de vê-la como fenômeno psíquico e social. No entanto, o modelo sistêmico adotado pelos descritivistas substitui a concepção imanentista pela consideração dos fatores extratextuais e da mediação do leitor na produção do sentido de um texto. O sentido, anteriormente visto como encoberto, à espera de um leitor-decifrador, adquire a característica da instabilidade, em virtude da condição móvel da ambiência circundante.

O novo paradigma proposto fundamenta-se, como observado no capítulo 1, na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas: a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório, e a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais observados em determinados momentos históricos. Esse modelo leva o estudioso a considerar os vários elementos que concorrem para a natureza de uma tradução, em análises que poderão focar uma grande variedade de traduções produzidas num certo período, o desenvolvimento histórico da tradução e suas funções culturais em uma determinada sociedade e a influência do mercado editorial na produção e disseminação de obras traduzidas. Os estudos descritivos analisam as traduções inseridas em numa situação comunicativa, na tentativa de determinar os vários fatores que contribuíram para criar produtos específicos. As tradicionais preocupações essencialistas dão lugar a uma visão funcionalista, na medida em que o novo paradigma tenta explicar as estratégias textuais que determinam a forma final de uma tradução e o modo como esta funciona na literatura receptora. Procura, ainda, entender as razões que levaram o tradutor a recorrer a certas decisões e estratégias, além de chamar a atenção para as condições sociohistóricas que permeiam a sua atividade, oferecendo, assim, uma idéia mais clara dos mecanismos que permitem às traduções funcionarem (ou não) na cultura de recepção. Para o estudioso, o que importa é determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta, e não mais verificar até que ponto o texto traduzido conseguiu refletir o chamado original. O interesse maior é pelo

contexto sociohistórico e cultural das obras traduzidas, levando ao estudo de séries de traduções e evitando julgamentos valorativos a partir de parâmetros absolutos e supostamente gerais. Uma abordagem descritiva dá conta, por exemplo, das circunstâncias que levam um tradutor a evitar, atendendo a anseios percebidos na sua cultura de origem, a mera reprodução da estética que nela prevalece, preferindo introduzir novos modelos poéticos inspirados na forma do texto-fonte. Esse novo (e ampliado) enfoque poderá contribuir para uma valorização das traduções, concebidas pela abordagem convencional, prescritiva, como meras “cópias”. A consequência do *status* secundário decorrente dessa postura é a desvalorização da tradução e dos tradutores em geral, facilmente comprovada através de infindáveis exemplos extraídos de textos orais e escritos das mais diversas áreas do conhecimento.

Pelo paradigma proposto, a teoria da tradução, até então encarregada de determinar métodos de tradução apropriados (Newmark, 1981: 19) e de desenvolver um sistema a partir do qual possa julgar o *produto*, passa a preocupar-se em desenvolver um modelo para ajudar a explicar o *processo* que determina a versão final. Para James Holmes (1975), a função da teoria é usar os resultados dos estudos descritivos, junto com a informação disponível em áreas e disciplinas correlatas, para desenvolver princípios e modelos que servirão para explicar e prever a atividade tradutória e as traduções propriamente ditas (p. 73). Segundo Theo Hermans (1985), seu papel é o de fornecer uma moldura sistemática para reunir dados, organizá-los e explicá-los (p. 12). A visão de Hermans da relação ideal entre teoria e prática é bastante semelhante à de Siegfried Schmidt, expoente da ciência da literatura empírica alemã<sup>30</sup>. Os DTS realizam estudos de caso com base na moldura teórica esboçada e o *feedback* da pesquisa prática tem o efeito de confirmar, modificar ou ampliar o aparato teórico. Essa é uma das características das abordagens empíricas, que adotam o método indutivo, como os DTS. Note-se que o adjetivo “empírico” deve ser percebido, aqui, como relacionado a “empiricidade”, ou seja, à aplicação da teoria e sua realimentação com os resultados obtidos, e não a “empirismo”, no sentido de localizar

---

<sup>30</sup> Ver *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. I. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig-Wiesbaden: Vieweg, 1980.

a origem do conhecimento humano unicamente na experiência sensível externa ou interna, conceito associado ao positivismo lógico<sup>31</sup>.

Este “novo paradigma” voltado para o estudo das traduções literárias, justificado a partir de uma suposta inadequação da lingüística para lidar com esse tipo de texto, reflete a postura de estudiosos da tradução egressos da área de estudos literários ou afins. Segundo alguns, se tudo o que sabemos sobre a prática da tradução pudesse constituir um corpo teórico científico formalizado, com certeza a ciência resultante, que poderia denominar-se Tradutologia, seria um subconjunto da Lingüística. No entanto, para que a Lingüística se constitua como ciência, seu objeto precisa ser unívoco, ou seja, a língua tem de ser homogênea, o que efetivamente não ocorre. O equívoco existe e constitui um desafio constante ao tradutor, diante de uma linguagem que gera ambigüidades e duplos sentidos, além de não ser capaz de neutralizar as variações de interpretação<sup>32</sup> e as mudanças de sentido trazidas pelo tempo ou pelo contexto.

Dessa forma, motivada e justificada por uma renovada preocupação com o estudo da tradução literária, configurou-se uma oposição entre modelos de base lingüística e a abordagem descritivista, que incorpora a dimensão cultural. No entanto, para alguns estudiosos, como Mona Baker, essa oposição chega a parecer dicotômica e até mesmo maniqueísta. Em seu texto “Lingüística e estudos culturais: paradigmas complementares ou divergentes nos estudos da tradução?” (1999), a pesquisadora inglesa alerta para a injustificada desvalorização da lingüística por parte dos descritivistas, os quais se referem às análises estruturais empreendidas por esta disciplina como “maçantes” e “sem vida”, voltadas para uma “comparação exaustiva entre originais e traduções”. Em contrapartida, anunciam com entusiasmo a ampliação do objeto de estudo promovida pela virada cultural, de modo a incluir questões ligadas a ideologia, transformações e poder na literatura e na sociedade. Segundo Baker, essas questões também podem ser tratadas no escopo da lingüística, cujos desenvolvimentos nos últimos anos incluem uma nova área conhecida como lingüística crítica. Seus

---

<sup>31</sup> Segundo Schmidt (1989), o postulado de empiricidade não se confunde com as exigências positivistas que consideram válidas apenas as afirmações puramente observacionais. Para o teórico alemão, empiricidade refere-se ao “modelo de realidade considerado válido por um grupo de cientistas em determinado momento” (p. 44).

<sup>32</sup> O termo “interpretação” está sendo empregado no sentido de “leitura”, “constituição de sentido”, e não no sentido hermenêutico tradicional, de elaboração do sentido “correto” do texto literário ou da intenção autoral.

pressupostos são de que todo o uso (lingüístico) codifica padrões ideológicos ou estruturas discursivas que têm o efeito de *mediar* representações do mundo através da linguagem. O objetivo da nova área é revelar atitudes e posicionamentos ideológicos imbricados no discurso através não só das ferramentas de análise lingüística mas também do conhecimento dos contextos históricos e sociais. Baker aponta que os lingüistas críticos se recusam a considerar linguagem e sociedade como entidades distintas. Assim como os estudiosos da tradução vinculados aos DTS e aos estudos culturais, seu objetivo final também é alcançar um melhor entendimento dos processos sociais e políticos.

A proposta de Baker é que, ao invés de adotar-se uma postura competitiva, opondo as contribuições da lingüística, de um lado, e dos estudos culturais, do outro, em relação à nova disciplina da tradução, se busque uma integração de ambos, visando uma complementação pragmática, embora não oportunista. Trata-se, portanto, de um alerta à radicalização e à falta de atualização a respeito dos novos desenvolvimentos de disciplinas agora já tradicionais, mas que não se estagnaram.

Outro questionamento que se pode fazer aos DTS, além da tendência a dispensar o instrumental e os resultados dos estudos lingüísticos, é a relativa despreocupação em explicitar seus fundamentos epistemológicos e em (re)definir conceitos importantes. Os descritivistas costumam dizer que seu interesse não é avaliar em que medida o tradutor apreendeu a “essência” de um texto, ou se o tradutor A apreendeu-a melhor que o tradutor B, “mas sim ‘Quais são as forças literárias que produziram as traduções A e B?’; ‘Qual é a posição das traduções A e B dentro de sua literatura?’ e ‘Qual é a relação entre as traduções A e B?’ ”. A meu ver, essa colocação, relatada por John Milton (1993: 150), omite um estágio importante na concepção do modelo, que indica a presença implícita de premissas decorrentes de uma nova postura epistemológica. O pesquisador inserido na moldura dos DTS deixou de preocupar-se em avaliar em que medida o tradutor apreendeu a “essência” do texto porque a sua concepção de mundo mudou – e, conseqüentemente, a de linguagem, de texto e de tradução – e não simplesmente porque passou a preferir uma outra perspectiva analítica, ou seja, *descritivo-explanatória* ao invés de *normativa*. Numa postura que parece não autorizar a crença na intenção autoral como doadora de sentido ao texto literário, a qual atravessou os séculos e teve seu apogeu no período iluminista, nem tampouco os postulados da Nova Crítica americana, que localiza o sentido na estrutura

textual, os DTS não podem se preocupar com algo que, teoricamente, não existe, ou seja, a “essência” do texto literário. Na busca de novas molduras teóricas que possam formalizar essa percepção, voltam-se para um modelo sistêmico que nega a idéia do sentido imanente ao texto e explica as transformações através de um complexo movimento de auto-reprodução, como explicitado por Gebhard Rusch (1996). Nesse tipo de modelo, trabalha-se com policentros, abandonando as dicotomias que fazem calar um dos dois elementos da relação, tornando-o invisível. As fronteiras, outrora nítidas, tornam-se porosas, possibilitando a contaminação e gerando uma mobilidade constante.

No entanto, esses pressupostos, subjacentes ao modelo sistêmico adotado, não são claramente explicitados nos escritos dos teóricos descritivistas. Even-Zohar, Toury, Lefevere, Hermans e outros membros do grupo que já foi chamado de “Manipulation school” mas que hoje rejeita esse rótulo<sup>33</sup>, de modo geral preferem tratar logo dos conceitos propriamente ditos – como polissistema e normas de tradução – a deter-se sobre as bases epistemológicas nas quais se fundam tais conceitos (e que os viabilizam). As necessárias redefinições de conceitos tradicionais, decorrentes de qualquer mudança de percepção, também não são apresentadas em seus textos; talvez por temer o risco de cair num indesejável substancialismo, os descritivistas muitas vezes deixam de redefinir noções como “literatura”, “texto”, “leitura” e até mesmo “cultura”. A meu ver, isso enfraquece o seu modelo, tornando-o mais próximo de uma *abordagem* (ou seja, uma maneira de lidar com determinada questão; uma *metodologia*<sup>34</sup>) do que propriamente de uma *teoria*, entendida como conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou de uma ciência; conjunto de conhecimentos não ingênuos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem a explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática (*Novo*

---

<sup>33</sup> A denominação “Manipulation school” advém da sua convicção de que, “do ponto de vista da literatura receptora, toda tradução implica um certo grau de manipulação do texto-fonte, com um determinado objetivo” (Hermans, 1985: 9). Além disso, o título da coletânea em cuja introdução encontra-se esta afirmação de Theo Hermans é, sugestivamente, *The manipulation of literature: studies in literary translation*.

<sup>34</sup> Entendendo-se *método* como: 1. caminho pelo qual se chega a um determinado resultado, ainda que esse caminho não tenha sido fixado de antemão de modo deliberado e refletido; 2. programa que regula previamente uma série de operações que se devem realizar; 4. modo de proceder, maneira de agir (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*).

*Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*). Já o construtivista Siegfried Schmidt emprega o termo *ciência* no sentido de *teoria*, entendendo-o como “ação social de acordo com determinadas regras e convenções com o objetivo de elaborar estratégias para solucionar problemas” (1989: 42). Para que uma dada ação científica seja uma contribuição no domínio social global, é necessário que forneça conhecimento empírico, possibilite transmissão intersubjetiva e possua relevância aplicativa em relação a necessidades sociais e individuais (ibidem, p. 43). “Teorização”, por sua vez, significa que “estratégias para solucionar problemas podem ser atribuídas, inequivocamente, a um determinado paradigma, e devem ser bem construídas do ponto de vista estrutural” (ibidem, p. 44).

Dirk Delabastita, professor e estudioso da tradução vinculado ao ramo belga dos DTS, faz, em seu texto “Shakespeare’s sonnets in translation: a target text-oriented approach” (1985), uma retrospectiva das reflexões que, de acordo com o seu ponto de vista, viabilizaram uma abordagem descritivista, voltada para o texto-alvo. Cita, inicialmente, comentários do historiador literário André Morize (*Problems and Methods of Literary History*, 1922) a respeito do fenômeno de *refração* sofrido pela obra literária: esta sofreria uma “deformação” ao passar de uma época a outra, ou de um ambiente (provavelmente, sociocultural) a outro. Morize, por sua vez, cita Paul Hazard (*Revue Universitaire*, 1914), para quem os tradutores desfiguram os textos que traduzem porque não há outra alternativa; as tão criticadas “liberdades” por eles tomadas são absolutamente necessárias. Delabastita ressalta a atualidade de ambas as reflexões, produzidas praticamente no início do século, cujo grande mérito é reconhecer que as traduções não são feitas num vácuo, tendo como única referência possível o texto-fonte. Ao sugerir que as escolhas ao longo do processo tradutório são norteadas pelas necessidades e preferências do tradutor, de seus leitores potenciais, dos editores e críticos, Hazard e Morize antecipam em quase 50 anos a percepção da natureza teleológica do processo tradutório que constitui um dos principais postulados da abordagem centrada no pólo receptor.

Outro acontecimento mencionado por Delabastita como fundamental para viabilizar essa abordagem a partir do texto-alvo, igualmente distanciado no tempo e igualmente atual, é a concepção de texto literário proposta pelos formalistas russos e estruturalistas checos. Com Yuri Tynianov, o texto literário passou a ser visto numa moldura estrutural em termos de *relações* e não mais de *essência*, e com Jan

Mukarovsky, perdeu seu *status* absoluto, adquirindo contornos de um signo semiótico funcionando dentro de um dado contexto comunicativo.

No entanto, os estudos literários e os de tradução continuavam, de modo geral, a desconsiderar tanto os novos pressupostos epistemológicos quanto as condições sociais e históricas da comunicação literária, apegando-se à concepção imanentista do texto na qualidade de entidade autônoma. Foi só em meados dos anos 70 que se aplicou aos estudos da tradução uma teoria fundada no modelo sistêmico desenvolvido no início do século; trata-se da teoria dos polissistemas, formulada por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, com uma proposta descritivo-explanatória, ou seja, de explicar a tradução como fato cultural, inserida em seu(s) contexto(s) imediato(s).

O conceito de tradução como refração, proposto por Morize e citado por Delabastita sem maiores questionamentos – o que nos permite supor que este último endosse a analogia – pressupõe, a partir da idéia da “deformação” da obra literária ao mudar de ambiente, a mesma concepção imanentista por ele criticada. Para observar-se uma refração, ou seja, uma modificação da forma, é preciso haver uma forma primeira, “original”; no caso da tradução, implica a crença na existência de um significado “correto”, cada vez mais difícil de ser alcançado, diante das constantes modificações e desvios (deformações) sofridos pelo texto.

Por mais precursora que tenha sido a reflexão de Morize, Delabastita poderia ter fundamentado a abordagem voltada para o texto-alvo em desenvolvimentos mais recentes da teoria ou da história literárias, ou mesmo elaborado sua própria teorização. A pressa em desenvolver e aplicar seu modelo sistêmico, não prescritivo e fundamentalmente empírico leva Delabastita e outros descritivistas a favorecerem uma excessiva multidisciplinaridade, adotando postulados gerados em outros campos do saber sem explicitar e/ou adequar sua *episteme* e conceitos com vistas a aplicá-los à proclamadamente nova disciplina dos estudos da tradução.

Outra questão a ser levantada quanto ao posicionamento do grupo dos Países Baixos e Israel diz respeito à imprecisão das (inter)relações entre os DTS e a teoria dos polissistemas. Não parece haver, na bibliografia básica de ambas as esferas teóricas, uma definição clara a esse respeito. Os termos “estudos descritivos”, “teoria dos polissistemas” e “virada cultural” são usados para se referir a membros desse grupo, que se autodefine como “a loosely-knit international group of scholars” (Hermans, 1985: 10), sem que se procure explicitar os pontos de aproximação e

afastamento entre suas respectivas reflexões. Enquanto Itamar Even-Zohar e Gideon Toury são prontamente identificados como os formuladores do modelo polissistêmico, o mesmo não acontece com André Lefevere, embora este tenha como premissa básica de suas idéias a concepção da literatura como um sistema e proponha a hipótese dos polissistemas, com sua ênfase no produto e não no processo tradutório, como uma forma de integrar a teoria da tradução à prática propriamente dita (Lefevere, 1981: 59). Na análise de Else Vieira (1996b), os teóricos de Tel-Aviv priorizam o referencial do pólo receptor, “concebendo a tradução como um sistema interagindo com vários outros sistemas semióticos deste pólo e como uma força modeladora de sua literatura” (p. 138). André Lefevere “compartilha, em parte, concepções análogas, todavia acrescentando a tal trajetória novas direções e introduzindo novas dimensões, como a de poder” (ibidem). Ele enfatiza o papel dos agentes de continuidade cultural na transformação de textos de autores e culturas estrangeiras, revelando um mecanismo de controle que denomina *patronagem* – ou seja, “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escritura, a leitura ou a reescritura da literatura” (Lefevere, 1985: 227). Sendo assim, como aponta Vieira, Lefevere adota a teoria dos polissistemas mas imprime-lhe uma orientação diferente, através da incorporação de fatores extrínsecos. Ao invés de subsistemas literários conflitantes, conforme postula Even-Zohar, “percebemos em Lefevere que a metaliteratura ou as refrações exercem um papel ancilar”, propiciando “o crescimento e a sobrevivência dos textos ou determinando seu ostracismo” (Vieira, 1996b: 143). Por outro lado, como o estudioso belga, pelo menos desde seu texto “Translating poetry: Seven strategies and a blueprint” (1975), estuda a tradução a partir de uma abordagem explicitamente descritiva e pertence ao mesmo círculo intelectual que Toury, José Lambert e outros, pode-se considerá-lo um pesquisador inserido na área dos DTS.

O termo *Descriptive Translation Studies* foi cunhado por James Holmes em 1972 para designar um ramo da disciplina Translation Studies.<sup>35</sup> Na medida em que esse paradigma também se propõe a entender o comportamento dos tradutores, que considera regido por normas, compartilha objetivos comuns com a teoria dos

---

<sup>35</sup> Ver artigo “The name and nature of Translation Studies” (*Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988), versão ampliada de uma comunicação apresentada na seção de Tradução do Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, realizado em Copenhague, de 21 a 26 de agosto de 1972.

polissistemas, ou seja, entender o comportamento dos sistemas culturais, dos quais a literatura traduzida é um importante subsistema. Nesse sentido, os DTS podem ser considerados como uma abordagem voltada para um dos subsistemas do polissistema literário. No entanto, na última década, o termo DTS passou a designar, de modo mais amplo, diversos tipos de pesquisas realizadas no universo dos textos traduzidos, particularmente aquelas que envolvem comparações textuais e estudos de *corpus*, muitas vezes sem o objetivo explícito de desenvolver uma teorização. Talvez seja essa uma das causas do seu reduzido prestígio em algumas esferas intelectuais e acadêmicas, como será discutido mais adiante.

Por fim, o termo “virada cultural” – por sinal, bastante amplo – refere-se mais a um “clima” do que a uma escola de pensamento ou a uma abordagem específica. No editorial que acompanhava o primeiro número da revista *Target*, em 1989 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins), Gideon Toury e José Lambert falaram da necessidade de contextualizar a tradução, isto é, examiná-la a partir de sua inserção num dado ambiente sociocultural, ao invés de encará-la como uma operação lingüística puramente formal. Essa colocação certamente contribuiu para a “virada cultural” preconizada por Mary Snell-Hornby (1988), colocada em prática nos artigos da coletânea *Translation, History and Culture*, organizada por Susan Bassnett e André Lefevere (1990) e viabilizada, em grande parte, pelo modelo polissistêmico e seu conceito de normas, que inseriu os estudos da tradução nos estudos da cultura e não na lingüística. Como aponta Vieira (1996a), a teoria dos polissistemas “é suficientemente abrangente para acomodar estudos descritivos da literatura tendo a cultura como unidade operacional” (p. 126) e, como objeto de estudo, “o texto imbricado na cadeia de signos tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo” (p. 146). Diante disso, é possível considerar todo o grupo de estudiosos dos Países Baixos e Tel-Aviv, bem como alguns colegas como Mary Snell-Hornby, em Viena, e Theo Hermans e Susan Bassnett, no Reino Unido, como elementos integrantes da “virada cultural”.

Embora não defenda uma rígida demarcação de fronteiras inter- e intradisciplinares, acredito que os estudos descritivos da tradução (no sentido estrito) só teriam a lucrar com uma clara explicitação dos seus pressupostos epistemológicos, uma (re)definição de seus conceitos principais e um posicionamento mais nítido com

respeito aos modelos que adotam, diante das implicações conceituais acarretadas por uma identificação maior com uma ou outra abordagem.

### 2.1.3 A Literatura Comparada em relação aos DTS: *a little more than kin, and less than kind*

Assim como os estudos comparatistas são concebidos por alguns como um ramo da história literária<sup>36</sup>, os estudos descritivos da tradução também podem ser vistos como um ramo da literatura comparada, como propõe Mary Snell-Hornby (1988), ou mesmo da história literária, dentro de um enfoque mais amplo. Muitos dos pesquisadores mais atuantes nessa área são, de fato, historiadores literários, como o belga José Lambert. No entanto, diferentemente dos estudos historiográficos da tradução, no âmbito dos DTS a perspectiva histórica vai servir de suporte a hipóteses variadas, que o pesquisador irá formular e tentar provar, não constituindo um fim em si mesmo. Como aponta James Holmes, em seu famoso artigo “The name and nature of Translation Studies” (1988), uma das possíveis metas dos estudos descritivos voltados para o produto (*product-oriented DTS*) pode ser “uma história geral das traduções – por mais ambicioso que pareça, no momento, tal objetivo” (p. 72). Embora Holmes não faça esta ressalva, acreditamos que esteja se referindo a uma história sistêmica, que deverá contribuir muito mais para a valorização e o prestígio da área do que uma história determinista, que verá a tradução como um reflexo do espaço social e que se concentrará na enumeração de dados e (supostos) “fatos”.

Formulada por estudiosos egressos da literatura comparada, é mais do que natural que a abordagem descritivista tenha muitas afinidades com os estudos desenvolvidos por esta disciplina. Snell-Hornby observa que ambas têm muito em comum, exceto que uma lida com traduções e a outra, com obras originais (1988: 25). Um ponto em comum diz respeito ao interesse pelo destino das obras fora do país de origem, ou seja, por sua “fortuna crítica”<sup>37</sup>, conforme denominação da literatura comparada. Tal interesse é bastante acentuado na vertente funcional dos DTS, a qual não se preocupa em analisar as traduções em si, mas em descrever suas funções na situação sociocultural receptora (Holmes, 1988: 72), e em examinar questões como a seleção

---

<sup>36</sup> Ver Jean-Marie Carré. “Prefácio”. Em: M.-F. Guyard (1951). *La littérature comparée*. Paris: PUF.

<sup>37</sup> O termo “fortuna” significa, no jargão da literatura comparada, a resposta ou sucesso de uma obra; o impacto que a literatura de um país exerce sobre a literatura de outro país (Carvalho, 1986: 83).

dos textos traduzidos por uma determinada cultura e a influência (e o papel) que tais traduções exerceram na literatura (e cultura) receptora. Também faz parte do campo de estudo dos descritivistas o modo como as traduções foram recebidas pelo público em geral e pela crítica, e as imagens que a cultura receptora forma dos autores e obras traduzidos.

As afinidades entre as duas disciplinas dizem respeito também a aspectos menos positivos. Assim como a literatura comparada é passível de incorrer num excesso de factualismo e de reincidir no determinismo que caracterizou seus primeiros enfoques, a pesquisa na linha dos DTS também apresenta riscos análogos.

A chamada escola francesa dos estudos comparados, identificada com o estudo de fontes e influências tratados como dados separados do todo da obra e com o estabelecimento de relações causais entre obras ou entre autores, gerou uma reação liderada por René Wellek<sup>38</sup>. Insurgindo-se contra o “determinismo causal” do comparatismo francês, que trata a questão de fontes e influências como dados separados do todo da obra e enfatiza as relações “causais” entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária (Carvalho, 1986: 14 e 36), Wellek preconiza uma análise centrada no texto e não em dados exteriores. Sua proposta é “substituir o que considera ‘passatempo de antiquário’ [...] ou ainda ‘mapeamento de redes de relações’ por uma modalidade de análise sinônima de crítica” (ibidem, p. 37).

Os estudos descritivos da tradução, por sua vez, também correm o risco de ter seu enfoque e metodologia de pesquisa associados ao positivismo literário, notadamente historicista, que prevaleceu no século 19, e ao “psicologismo” do início do século 20. Nesse caso, a obra literária é vista como um documento da história da cultura, das relações sociais ou da biografia do autor. Tanto o pesquisador que adotar esta abordagem quanto o crítico que for analisá-la não podem esquecer que os DTS pressupõem uma concepção sistêmica da literatura, onde predomina a auto-referencialidade e a auto-organização, incompatíveis com o condicionamento externo previsto numa visão determinista.

---

<sup>38</sup> Ver, de R. Wellek, “The name and nature of comparative literature”, em *Discriminations: further concepts of criticism* (New Haven: Yale University Press, 1970: 1-36) e “The crisis of comparative literature”, texto publicado originalmente nos anais do II Congresso da ICLA (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959, v. 1, pp. 149-60) e posteriormente republicado em *Concepts of criticism*, do próprio Wellek (New Haven: Yale University Press, 1963, pp. 282-95).

A tendência a incorrer num “descritivismo” puro e simples, desacompanhado de uma reflexão crítica, também é observada com certa freqüência tanto em algumas vertentes da literatura comparada quanto nos DTS. A literatura comparada já sofreu muitas críticas por dedicar-se pouco ao esforço de análise crítica dos dados levantados. Como observa Carvalhal (1986),

*a visão obliterada que se tem da literatura comparada como um estudo restrito a exaustivos levantamentos, verdadeiros exercícios de erudição que, muitas vezes, impressionam mais pelo esforço da pesquisa do que pela agilidade das interpretações resultantes, decorre, em geral, das propostas que conhecemos através de manuais que sobrecarregam o aparato da investigação sem suscitar as atitudes críticas (p. 27).*

O comentário acima poderia perfeitamente ser atribuído aos DTS, não fosse a explicitação da disciplina logo no início. Os estudos descritivos também são acusados de se furtarem a interpretar – seja por omissão ou deliberadamente – os dados que levantam. Talvez essa atitude algumas vezes pouco crítica se deva, em parte, às origens dos DTS, que surgiram como uma reação às abordagens normativas, de teor “essencialista”, conforme já mencionado. A preocupação de fugir ao prescritivismo e aos juízos de valor inerentes ao mesmo leva, algumas vezes, os descritivistas a buscarem uma postura “neutra”<sup>39</sup>, eximindo-se de elaborar reflexões críticas. Pode-se observar que, muitas vezes, os estudos descritivos da tradução não partem de uma hipótese ou de uma pergunta de pesquisa. Limitam-se a levantar dados e a fazer mapeamentos, sem estabelecer relações; o método indutivo torna-se um fim em si mesmo. Além disso, o adjetivo “descritivo”, demasiadamente amplo e vago, também não contribui para alertar o pesquisador sobre a necessidade de um rigor científico; como já observei, o termo chega a ser usado com certa freqüência para designar genericamente qualquer estudo de *corpus* e/ou comparação textual, mesmo aqueles que não se propõem a alcançar um certo grau de abstração ou teorização.

Segundo Heidrun Olinto (1993), enquanto espera-se do leitor amador o juízo cotidiano do senso comum, o leitor especializado tem outros compromissos, quais

---

<sup>39</sup> O termo está sendo empregado, aqui, com referência a uma postura deliberadamente não avaliativa, em que o observador se furta a comentar ou dar explicitamente sua opinião sobre o fato observado. Não se trata, nesse caso, de colocar em jogo a questão epistemológica de ser ou não possível a observação “neutra” de algum fenômeno, ou seja, que pressuponha um distanciamento entre sujeito (observador) e objeto (observado).

sejam, identificar objetos de estudo, “justificar seus objetivos, expor seus conceitos de literatura e ciência e explicitar os procedimentos usados para permitir a crítica das relações entre hipóteses, argumentos e soluções” (p. 8). No entanto, “sobretudo estudiosos que preferem identificar a sua tarefa básica como interpretação de obras individuais, tendem a ver o fenômeno literário como rebelde à teorização e à apreensão por categorias gerais” (p. 7). Observa Olinto que, atualmente, evitam-se termos como *ciência* e *teoria*, em favor de denominadores tais como *concepção*, *paradigma* ou simplesmente *abordagem* “que, nos manuais, subsumem freqüentemente de modo indiscriminado perspectivas teóricas, metodológicas e até epistemológicas” (p. 8).

Esse comentário me parece particularmente oportuno com relação aos muitos trabalhos de orientação descritivista que vêm sendo desenvolvidos, e também, em menor grau, à própria formulação teórica dos *Descriptive Translation Studies*. Contudo, enquanto parecem existir, na literatura comparada, duas tendências, que diferem principalmente pela preocupação em incorporar um caráter de análise crítica, no caso dos DTS a ausência de tal perspectiva crítica reflete mais um *risco* do que uma *tendência*. Não há, na bibliografia básica da disciplina, estudos que endossem ou encorajem uma observação acrítica; ocorre, no entanto, que alguns pesquisadores, talvez por falta de consciência dos pressupostos articulados na própria abordagem, acabam incorrendo num excesso de factualismo exterior, realizando “exaustivos levantamentos”, como aponta Carvalhal em relação à literatura comparada, sem complementá-los com uma reflexão mais analítica. Foi a insatisfação com a explicitação dos fundamentos teóricos e do papel do contexto que me levou a propor uma ampliação do modelo descritivo através da teoria da ação de Siegfried Schmidt (1982), como será desenvolvido mais adiante.

Após levantar alguns aspectos que julgo merecedores de maior reflexão por parte dos DTS, passo a apresentar, sob uma perspectiva crítica, as idéias de Itamar Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere sobre tradução, que representam o pensamento fundador da teoria dos polissistemas e dos estudos descritivos e funcionais.

## **2.1.4 A teoria dos polissistemas**

### **2.1.4.1 O modelo polissistêmico de Itamar Even-Zohar**

A teoria dos polissistemas foi esboçada por Even-Zohar nos anos de 1969 e 1970, vindo a sofrer reformulações e refinamentos em seus trabalhos posteriores.

Fundamenta-se na concepção sistêmica da literatura proposta pelos formalistas russos na década de 20<sup>40</sup>, e surgiu da necessidade sentida pelo teórico israelense de resolver certos problemas muito específicos relacionados à teoria de tradução e ao complexo desenvolvimento da literatura hebraica (Even-Zohar, 1990: 1).

Even-Zohar adotou o conceito de sistema de Tynianov, que abrange diferentes sistemas literários estruturados hierarquicamente e em permanente estado de transformação. Para o teórico russo, “o sistema não é uma cooperação fundada sobre a igualdade de todos os elementos, mas que supõe a vanguarda de um grupo de elementos (‘dominante’) e a deformação de outros”; conseqüentemente, a obra entra na literatura e adquire sua função literária graças a essa ‘dominante’ (1976: 113). A definição de *polissistema* na teoria de Even-Zohar refere-se a um agregado de sistemas constituído de todo tipo de textos literários, semiliterários e extraliterários existentes em uma dada cultura (Gentzler, 1993: 115). A substância da pesquisa de Even-Zohar reside na sua análise das complexas interrelações dos diversos sistemas, principalmente as observadas entre os sistemas mais importantes e os subsistemas mais insignificantes. Nesse *sistema de sistemas* heterogêneo, os diversos gêneros, tendências, “escolas” ou o equivalente, fruto de algum tipo de segmentação (não importando o critério usado), estão constantemente competindo entre si pela preferência dos leitores, assim como por prestígio e poder.

Um polissistema seria, então, uma rede fechada de relações na qual o valor de cada elemento é uma função das relações específicas das quais participa (Even-Zohar, 1990: 9). Mas como ele é, também, uma estrutura aberta composta de várias redes simultâneas de relações, a idéia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura fica bem ressaltada através do prefixo *poli-*. Como aponta Lefevere (1981), o termo *polissistema* denota que uma literatura jamais se configura como o conjunto monolítico que os livros-texto tendem a apresentar, mas sim como uma combinação de tendências diferentes, freqüentemente antagônicas, entre as quais predomina o conjunto de obras literárias que pertencem ao cânone de cada época (p. 55). A literatura é concebida como um fator que integra as atividades humanas em geral, e

---

<sup>40</sup> A influência do formalismo russo observa-se principalmente a partir das idéias da segunda fase do movimento, com especial destaque para as contribuições de Yuri Tynianov, que procurou dotar o modelo de perspectiva histórica e levar em conta as realidades sociais.

não como uma atividade social isolada, regulada por leis exclusivas.<sup>41</sup> Na avaliação de Mary Snell-Hornby, “literatura”, assim compreendida, deixa de ser estática e distante, como a concebem os canonistas, para tornar-se uma ambiência altamente cinética, cujos elementos estão em constante mutação (1988: 24).

Inspirando-se nas idéias pioneiras de Vitor Chklovski a respeito da estratificação dos vários sistemas no campo das artes, onde se inclui o sistema literário, Even-Zohar postula que a estratificação literária não opera apenas no nível dos textos propriamente ditos, nem estes são estratificados exclusivamente de acordo com os aspectos a eles inerentes. Ao contrário, as coerções impostas ao polissistema literário por seus vários co-sistemas semióticos (religiosos, políticos, socioeconômicos, etc.) contribuem para as relações hierárquicas que determinam essa estratificação. Os elementos do polissistema estão em contínua luta, na medida em que são hierarquicamente posicionados: alguns ocupam uma posição mais central do que outros, sendo considerados centrais ou periféricos, primários (inovadores) ou secundários (conservadores). Devido à desigualdade entre os vários estratos, uns se tornam canonizados e outros permanecem não-canonizados. Serão considerados *canonizados* aqueles modelos (normas) e produtos (textos, obras) aceitos como legítimos pelos grupos dominantes, e *não-canonizados* aqueles que sofrem rejeição ou caem no esquecimento<sup>42</sup>. Dessa forma, Even-Zohar atribui a formação dos cânones a relações de poder intra-sistêmicas, e não a características inerentes a atividades específicas. As relações entre centro e periferia são, portanto, definidas pela estratificação dinâmica de um sistema e das mudanças geradas pela luta permanente entre os estratos. Para o teórico israelense, são as tensões dinâmicas que mantêm uma cultura, por permitirem a evolução do sistema; a ausência de pólos antagônicos leva à estagnação do mesmo.

Even-Zohar propõe – e incentiva – a investigação das traduções na sua relação sistêmica com o polissistema literário circundante. Postula a existência do sistema de literatura traduzida nos polissistemas literários, sob o argumento de que nenhum observador de histórias literárias pode deixar de levar em conta “o impacto das

---

<sup>41</sup> A partir deste momento, o termo “literatura” será sempre usado no sentido de um sistema de atividades que focalizam os fenômenos literários, analisados no contexto de situações comunicativas em que desempenham funções reguladas por condições institucionais históricas (Olinto, 1996: 118 e 29).

<sup>42</sup> Como o próprio Even-Zohar (1990) observa, hipóteses semelhantes surgiram no campo da semiótica. Bakhtin e Yuri Lotman, por exemplo, formularam distinções entre estratos “oficiais” e “não-oficiais” numa dada cultura.

traduções e da sua função na sincronia e diacronia de uma dada literatura” (1978: 15). Em seu modelo, a literatura traduzida pode ter um papel inovador, quando provoca mudanças, ou conservador, quando se atém às normas dominantes, e ocupar uma posição central ou periférica. Ela ocupa uma posição central quando participa ativamente na formação do centro do seu respectivo polissistema. Nesses casos, integra o conjunto de forças inovadoras, podendo ser identificada com grandes acontecimentos na história literária à medida que estes ocorrem. Pode não haver uma distinção nítida entre obras “originais” e “traduzidas”, e freqüentemente são os autores consagrados (ou autores de vanguarda prestes a se consagrar) que produzem as traduções mais apreciadas ou “visíveis”.

A centralidade da literatura traduzida pode decorrer de três fatores: (i) um polissistema ainda não cristalizado, ou seja, uma literatura ainda “jovem”, em fase de desenvolvimento; (ii) uma literatura nacional “periférica” e/ou “fraca”, e (iii) momentos decisivos, crises ou vácuos em uma literatura, abrindo espaço para a infiltração de modelos estrangeiros. Nesses casos, a literatura traduzida contribui para o enriquecimento do polissistema nacional, no qual introduz novos modelos, uma nova linguagem poética, novas formas métricas, novas técnicas (1990: 45-6). Em seu artigo “Beyond the process: Literary translation in literature and literary theory”, Lefevere observa que, freqüentemente, um padrão métrico dominante em uma dada literatura foi introduzido não por um poeta canonizado, mas por um tradutor que pode já ter caído no anonimato – ou, quem sabe, jamais saiu dessa situação (1981: 58).

No caso brasileiro, um exemplo de (ii) é a importação de romances estrangeiros no século 19. Naquele momento, um grande interesse pela narrativa de ficção gerou um desequilíbrio entre a procura e a produção nacional, despertando enorme interesse pelo romance estrangeiro. Na avaliação de Amora (1955), houve uma “invasão” do romance estrangeiro, “freqüentemente em más traduções, o que infelizmente o grande público nem sempre percebe, e sua influência chega a contaminar nosso romance de processos técnicos, temas e concepções da vida estranhos à nossa mentalidade” (pp. 63-4). O autor ressalva, no entanto, que tal fato não significa que o romance estrangeiro tenha impedido a criação de um romance reconhecidamente “brasileiro”. Poucos anos depois de uma primeira safra de romances “de servil imitação” de Victor Hugo e Alexandre Dumas, entre outros, há uma reação com Joaquim Manuel de

Macedo e sua *A moreninha*, datado de 1844, que Amora chama de “um romance mais ‘nosso’ pelo tema e estilo” (ibidem).

Na teoria de Even-Zohar, a literatura traduzida também pode ocupar uma posição periférica, empregando modelos secundários. Nesses casos, praticamente não exerce influência sobre a literatura nacional, e costuma reproduzir a estética vigente, assumindo um papel conservador (1990: 46-7).

John Milton aponta que

*um exemplo interessante da tradução exercendo um papel conservador é a poesia brasileira no período posterior a 1922, quando a maioria das traduções conservou as formas parnasianas desatualizadas, enquanto os inovadores do movimento modernista procuraram raízes brasileiras* (1993: 149).

A posição ocupada pela literatura traduzida vai, naturalmente, afetar as normas tradutórias, as preferências literárias e a política editorial com respeito a material traduzido. Quando as obras traduzidas ocupam uma posição central, cria-se um clima propício à introdução de novos modelos poéticos baseados na forma do texto de partida, que disputam espaço com os modelos disponíveis na literatura do sistema-meta. Um exemplo significativo pode ser encontrado nas traduções de Homero feitas por Johann Heinrich Voss, que consagraram o hexâmetro como a métrica dominante no período clássico da literatura alemã (Lefevere, 1981: 58).

A visão funcionalista da literatura traduzida postulada por Even-Zohar não determina antecipadamente aquilo que uma tradução é ou deveria ser, ou em que medida deve corresponder a um original. Sua proposta é examinar essas questões do ponto de vista das condições que operam na literatura receptora. A importância de uma dada tradução é determinada exclusivamente pela posição que supostamente ocupou no processo de inovação ou preservação de um sistema literário na cultura de chegada. A idéia de “reprodução do original” desaparece para dar lugar a um novo *status* do texto traduzido; este passa a constituir uma nova categoria tipológica e a fazer parte integrante da cultura receptora. De acordo com essa abordagem, que insere as obras traduzidas num dado contexto sociocultural, o estudo de traduções deve abranger, também, a análise de *metatextos* e *paratextos* – como, por exemplo, prefácios, introduções, críticas e textos afins – que revelem as concepções vigentes

sobre o que é uma tradução bem feita ou sobre as normas tradutórias que estão operando numa dada literatura num dado momento (Heylen, 1993: 10).

A abordagem teórica funcional e relacional de Even-Zohar, com a sua consideração dos aspectos socioculturais, introduziu uma nova perspectiva nos estudos da tradução, onde predominavam as abordagens normativas fundamentadas em concepções de tradução essencialistas e anistóricas. Os estudiosos da área, até então preocupados em descrever traduções específicas, voltam seu interesse para o processo de produção de traduções como um todo e para o seu impacto nas transformações sofridas pelo sistema literário.

No entanto, após o entusiasmo inicial com a tão desejada e necessária mudança de paradigma propiciada pelas idéias de Even-Zohar, análises críticas apontam alguns problemas em seu modelo, mesmo com os constantes refinamentos. Heylen (1993), por exemplo, levanta duas questões. Em primeiro lugar, observa que, embora a evolução de um sistema seja previsível – cada sistema gera, necessariamente, seu próprio contra-sistema – nem sempre esta evolução tem uma natureza sistêmica. Em segundo, aponta que, embora a oposição “primário *versus* secundário” seja basicamente histórico-descritiva, acaba assumindo uma natureza avaliativa, visto que todos os textos são definidos a partir do ponto-de-vista do “centro” do polissistema (pp. 9-10). A nosso ver, no entanto, o segundo argumento não procede, pois Even-Zohar, ao mesmo tempo que rejeita julgamentos de valor e seleções elitistas – ou seja, que incluam apenas obras canonizadas – reconhece a existência de hierarquias culturais.

Um problema que identifico no modelo de Even-Zohar é o fato de trabalhar com conceitos dicotômicos como os de *centro* e *periferia*, hoje muito questionados. Embora o teórico ressalve que, com o polissistema, não se pode mais pensar em termos de um centro e de uma periferia em que, dentro do movimento centrífugo *versus* centrípeto, fenômenos do centro dirigem-se para a periferia e vice-versa, num processo unicamente diacrônico, o estrato central permanece associado à cultura oficial, que se manifesta na linguagem padrão, na literatura canonizada e nos padrões de comportamento da classe dominante. Dessa forma, o centro de um polissistema equivale ao mais prestigioso repertório canônico. A diferença entre a visão polissistêmica e a unissistêmica é que, na segunda, as periferias são concebidas como categoricamente extra-sistêmicas. Em refinamentos posteriores, seria interessante que

Even-Zohar problematizasse os conceitos de *centro* e *periferia* e introduzisse uma discussão sobre o espaço que tendências centrais e periféricas encontram em perspectivas pós-modernas e no multiculturalismo. Considero difícil continuar trabalhando com essas noções sem que sejam repensadas. Hoje, de um modo geral, teorias da diferença, que privilegiam um dos elementos da oposição, dão lugar a teorias da complexidade, em que o modelo alternativo do “*ou/ou*” se vê substituído pela fórmula do “*e+e+e*”, como propõem Luhmann e Schmidt em reflexões a partir da década de 80.

As críticas de Vieira já são de outra ordem; uma observação da autora é que a teoria dos polissistemas constitui “um instrumento útil à descrição do papel das traduções apenas quando ela for uma força inovadora, geralmente associada às grandes mudanças históricas e literárias” (1996a: 129-30). Já quando o sistema tradutório é secundário, marginal e dissociado de uma grande transição histórica, a teoria em questão parece menos capaz de produzir trabalhos igualmente interessantes e esclarecedores (ibidem). Até porque, para Vieira, talvez não se justifique realizar toda uma análise de conglomerados de sistemas a partir dos eixos sincrônico e diacrônico para chegar à conclusão de que a tradução exerceu, ou exerce, um papel secundário e conservador (ibid.).

Vieira não está sozinha nessa linha de argumentação, repetida com frequência, especialmente em círculos onde a preocupação historiográfica é menos preponderante. Implícitos neste raciocínio estão critérios definidos apriorística e subjetivamente a respeito do que torna um objeto de pesquisa efetivamente “relevante”, ou mesmo “promissor”, “interessante” ou “válido”. Como é possível ter todas as respostas num estágio inicial? Mesmo em culturas onde o sistema de literatura traduzida tende a ser periférico podem-se identificar traduções que tiveram grande impacto. Além disso, acredito que conceitos como “mudança” e “estabilidade” podem ser entendidos de maneira mais complexa, ou relativizada. Se, enquanto algumas formas literárias mantêm-se praticamente inalteradas, sem inovações, o sistema no qual estão inseridas sofre mudanças, esse fato deve interessar ao pesquisador; e se essas mesmas formas permanecem formalmente inalteradas, mas sua função muda, o fenômeno – ou o tipo de mudança ocorrida – também deve ser examinado.

Diante disso, creio poder argumentar que, além de não ser possível determinar *a priori* quais resultados de pesquisa se revelarão “relevantes”, a conclusão de que a

tradução exerceu um papel conservador, ou seja, que não trouxe mudanças, é uma contribuição efetiva, de um ponto de vista histórico, ou mesmo paradigmático. O caso de *Hamlet* é um exemplo: diante da força inovadora que as traduções da poesia dramática e lírica de Shakespeare representaram em muitas literaturas européias, a conclusão de que em algum outro sistema o impacto foi bem menor, ou a função foi outra, pode ser considerada extremamente relevante e esclarecedora, ao contrapor funções distintas de um mesmo texto em sistemas literários diferentes e procurar entendê-las e explicá-las, propiciando a revisão de conceitos e visões tradicionais (muitas vezes, implícitas) a esse respeito.

Vieira também aponta que o pressuposto do eixo diacrônico pode dificultar a aplicação da teoria de Even-Zohar à descrição de fenômenos mais recentes, diante da ausência do distanciamento histórico necessário para observar o efeito da literatura traduzida sobre o polissistema receptor. Concordo com a autora que os processos hermenêuticos pressupõem – ou mesmo necessitam – de um certo distanciamento, assim como o estudo de aspectos como efeito e impacto. Nesse caso, de fato, qualquer material de pesquisa contemporâneo se mostra inadequado à observação, já que não se pode avaliar os resultados a longo prazo, apenas os efeitos mais imediatos. Por outro lado, no entanto, acredito que o distanciamento histórico propicia interpretações *diferentes* de fenômenos aos quais nos referimos como os mesmos. E à medida que o fenômeno observado for se afastando dos observadores, mais diversas serão as interpretações, ou construções, diante da influência de fatores como concepções de pesquisa, técnicas de observação, pressupostos teóricos e pressões institucionais, entre outros. Além disso, considero tão relevante examinar efeitos e resultados de práticas tradutórias passadas quanto convenções, normas e regras que regem as escolhas feitas pelos tradutores num determinado momento, revelando aspectos da complexa intertextualidade da tradução. E para esse tipo de análise descritivo-explanatória do que, em suma, acontece na tradução, a proposta de Even-Zohar me parece extremamente útil e instrumental.

Aplicada ao estudo de caso enfocando as traduções de *Hamlet* feitas no Brasil e o seu contexto de produção – das condições que as propiciaram até as coerções sofridas – a abordagem de Even-Zohar mostra-se, ao mesmo tempo, útil e funcional. Além disso, vem avaliar uma postura não-avaliativa, que visa explicar, entender e desvelar tanto o produto quanto o processo tradutório sem emitir julgamentos de valor ou

efetuar comparações minuciosas com o texto-fonte, tomando-o como parâmetro único de relações de equivalência. Parte-se do princípio de que o que faz uma tradução “funcionar” na cultura receptora decorre de fatores nesta embutidos e não de um maior ou menor grau de fidelidade à letra do original ou à “mensagem” do autor (até porque essa mensagem não existe independentemente; construída pela leitura, é histórica e culturalmente circunstanciada).

Através de subseqüentes revisões, a proposta de Even-Zohar, que integra o estudo da literatura ao estudo das forças socioeconômicas em uma dimensão histórica, passa a incorporar fatores extraliterários de natureza político-ideológica na sua análise das interações entre as traduções examinadas e as estruturas de poder da cultura, como a patronagem. Esse termo, associado a André Lefevere, designa os elementos que detêm o poder financeiro e político para encomendar traduções e, através delas, impor a sua ideologia. De acordo com o modelo polissistêmico, o que faz uma dada tradução “funcionar” ou não num determinado período não é a sua qualidade intrínseca, na medida em que tal propriedade não existe, mas sim a sua adequação à poética e à ideologia predominantes – inspiradas e consolidadas pelas estruturas de poder.

Além da questão já apontada da pouca explicitação dos fundamentos epistemológicos, a grande lacuna observada no modelo de Even-Zohar quando se pretende realizar uma análise como esta, voltada para as traduções brasileiras de *Hamlet*, diz respeito às relações textuais e culturais. Embora tematizadas em sua teoria, estas não atingiram o grau de formalização da sua descrição do modelo dos papéis dos agentes de produção e mediação<sup>43</sup>. Essa mesma lacuna foi sentida por Vieira (1996a), que aponta a falta de espaço para a dimensão humana, na teoria dos polissistemas. Se esta é aplicada à descrição da tradução,

*um fenômeno semiótico, desconsidera-se o escritor, o tradutor e os leitores, ou seja, os produtores e receptores dos signos. Além do mais, ela não explicita o papel dos agentes envolvidos no processo de reescrita (editores, antologistas, historiógrafos literários, etc.)* (p. 130).

Tendo em vista a necessidade de encontrar um referencial teórico que seja instrumental na análise das traduções brasileiras de *Hamlet* – e que, necessariamente,

---

<sup>43</sup> Uma esquematização do processo literário segundo Even-Zohar pode ser encontrada em seu texto “The literary system”, em *Polysystem studies, Poetics Today* 11:1. 1990: 27-44.

dê conta da dimensão dos agentes envolvidos no processo de tradução/reescritura – pareceu-me oportuna a ampliação do modelo de Even-Zohar através da teoria dos papéis acionais de Schmidt, como será exposto mais adiante. Segundo Schmidt, as atividades comunicativas literárias podem ser tematizadas a partir de quatro papéis acionais básicos, quais sejam, produção, mediação, recepção e pós-processamento, que se articulam necessariamente com ações literárias. O tipo de ação realizada pelo tradutor/reescritor é a de pós-processamento, distinta das anteriores mas a elas relacionada num processo de permanente intercomunicação. A nova dimensão (e o papel acional correspondente) tem, ainda, o efeito de redistribuir as ações originalmente concentradas da dimensão da recepção. Sem uma ampliação do modelo, esta dimensão fica sobrecarregada, incluindo desde a interação texto/leitor (recepção no sentido estrito, na concepção de Schmidt) até a análise crítica (que se transfere para o pós-processamento).

#### **2.1.4.2 Gideon Toury e sua ênfase no pólo receptor**

As idéias de Even-Zohar a respeito da literatura como um polissistema foram expandidas por Gideon Toury, que as aplicou ao estudo das traduções literárias e introduziu o conceito de *normas de tradução*. Defendendo uma sistematicidade para os estudos descritivos da tradução – a qual, por sua vez, depende da elaboração de um método explícito, teoricamente bem fundamentado, que permita generalizações válidas e testáveis sobre tradução literária – procurou desenvolver uma “teoria geral da tradução” em seu livro *In Search of a Theory of Translation*, de 1980, um dos estudos mais citados e influentes dos últimos anos, posteriormente retomado na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond*, de 1995<sup>44</sup>. Nos artigos que compõem a publicação de 1980, voltada para o estudo da tradução literária no seu contexto de recepção, Toury analisa a natureza e o papel das normas nesse tipo de tradução e examina métodos possíveis para o seu estudo<sup>45</sup>.

Configuram-se, assim, dois conceitos importantes em sua teoria, a saber, o de *teleologia* e o de *norma*. Como o seu ponto de partida é o produto – chegando a definir

---

<sup>44</sup> Segundo Toury, o segundo livro não veio propriamente complementar o primeiro, e sim substituí-lo (1995: 3).

<sup>45</sup> Ver o capítulo intitulado “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” (pp. 51-62).

tradução como todo texto assim visto no sistema alvo – postula que cabe, primeiro, determinar a posição da tradução nos sistemas receptores, para depois examinar as relações entre o texto traduzido e o original. Sua proposta é apresentada como uma alternativa mais viável para as teorias de tradução clássicas – as quais, ao postularem para a tradução o caráter de cópia especular do original, assumem uma natureza inevitavelmente prescritiva.

A definição usada por Toury para a disciplina Estudos da Tradução foi proposta por James Holmes, em seu artigo “The name and nature of Translation Studies” (1988). Segundo o autor, trata-se de uma (nova) disciplina científica voltada para os problemas relacionados ao fenômeno da tradução como processo e como produto, e que deve ter os contornos de uma ciência empírica. Em sua concepção, os dois objetivos de um modelo empírico são descrever fenômenos específicos observados na nossa experiência (em seus contextos imediatos) e estabelecer princípios gerais para explicar e prever tais fenômenos<sup>46</sup>. Toury complementa essas idéias, apontando que não basta descrever e explicar exhaustivamente; é preciso que essas descrições e explicações possibilitem a formulação de uma série de leis coerentes que exponham as interrelações de todas as variáveis relevantes para a tradução – em outras palavras, que prevejam a ocorrência de um dado tipo de comportamento ou de realização concreta mediante determinadas condições (1995: 16).

A estrutura básica da disciplina Estudos da Tradução foi assim esboçada por Holmes (1988), com a observação de que todas as categorias e subcategorias são interrelacionáveis:

Estudos da Tradução								
“Puros”					Aplicados			
Teóricos		Descritivos <sup>47</sup>						
Gerais	Parciais	Voltados para o produto	Voltados para o processo	Voltados para a função	Formação de tradutores	Ferramentas para a tradução	Política de tradução	Crítica de tradução

<sup>46</sup> Definição, por sua vez, baseada em Carl Hempel (*Fundamentals of Concept Formation in Empirical Sciences*. Chicago: Chicago University Press, 1952).

<sup>47</sup> *Descriptive Translation Studies*, ou DTS.

Toury parte, então, da teoria dos polissistemas formulada por Even-Zohar e da definição e do “organograma” da disciplina Estudos da Tradução propostos por Holmes para desenvolver seus estudos descritivo-explanatórios, por natureza empíricos e indutivos. Considera os estudos de campo e de caso absolutamente necessários, visto ser a teoria um construto tentativo, que depende do sucesso de sua aplicação para se sustentar. Hipoteticamente, o processo é bidirecional: os estudos de caso seguem a orientação do aparato teórico, e seus resultados confirmam e/ou modificam o modelo (Hermans, 1985: 12), num padrão recursivo que constitui um dos principais fundamentos dos estudos descritivos. Toury observa que nem todo estudo com base em um *corpus* deve ter o objetivo de reformular a teoria, mas as conclusões de estudos bem conduzidos necessariamente afetam as teorias subjacentes, contribuindo para comprovar ou refutar hipóteses gerais e para modificá-las em determinados aspectos (1995: 15).

Toury enfatiza, nos DTS, a interdependência das três abordagens – com ênfase na função, no processo e no produto – refletindo a complexidade dos fenômenos tradutórios. A sua formulação como subcategorias, ou ramos, se dá por motivos meramente metodológicos. Em princípio, a função é vista como o primeiro elemento da seqüência: a *função* potencial de uma tradução no sistema determina sua realização lingüístico-textual, ou seja, o *produto*, o qual, por sua vez, governa tanto as estratégias através das quais o texto-alvo é gerado a partir de um texto-fonte quanto as relações que os mantêm integrados, ou seja, o *processo*. Observe-se que, em seu modelo, o conceito de função é usado no sentido semiótico, ou seja, como o valor atribuído a um dado elemento do sistema em virtude da rede de relações nas quais está imbricado (ibidem, p. 12). Desse modo, diferencia-se da idéia de “finalidade”, “propósito”, privilegiada pela *Skopostheorie* de Hans Vermeer (1986), que entende o conceito de “função” de forma diferente dos DTS.

Devido à perspectiva semiótica que perpassa o modelo, a função tem prioridade lógica em relação às realizações textuais. Parte-se do princípio de que as traduções destinam-se a preencher determinados espaços no contexto cultural onde surgem; conseqüentemente, a manutenção ou a eliminação de determinadas características do texto-fonte devem-se não à sua importância inerente, mas à sua pertinência para o pólo receptor, ou seja, se tais características forem uma condição necessária para que a tradução ocupe a posição que lhe foi reservada no sistema-alvo. No entanto, também

cabe aos DTS investigar os casos em que há um “desvio de função”, ou seja, em que a tradução de uma obra literária, inicialmente destinada a funcionar como um texto igualmente literário no sistema receptor, é por este rejeitada, ou relegada a uma posição que não havia sido prevista. Pode-se, então, contrastar a função que a tradução efetivamente desempenha com a que supostamente teria, e buscar uma explicação para o fato. Foi isso que ocorreu, por exemplo, com o *Hamlet* brasileiro de Geraldo Silos, publicado em 1984. O objetivo do tradutor era divulgar mais amplamente a peça entre o público brasileiro e reproduzir, em linguagem corrente e popular, o que Shakespeare *realmente* escreveu para a platéia elisabetana.<sup>48</sup> No entanto, a posição que seu *Hamlet* veio a ocupar, na época, e ocupa ainda hoje, difere bastante da prevista. Rejeitada por críticos, leitores e tradutores, a tradução não foi considerada uma representação legítima (ou seja, aceita intersubjetivamente) da tragédia shakespeariana, nem tampouco uma peça literária em português do Brasil com méritos próprios<sup>49</sup>.

Toury define *norma* – conceito central em sua teoria – como “a tradução de valores gerais e idéias compartilhadas por uma dada comunidade com relação ao que é certo e errado, adequado e inadequado, em instruções de desempenho aplicáveis a situações específicas, desde que não sejam (ainda) formuladas como leis” (1980: 51)<sup>50</sup>. Trata-se, em outras palavras, de coerções comportamentais internalizadas que incorporam os valores compartilhados por uma comunidade e governam as decisões tradutórias que não são ditadas pelos dois sistemas lingüísticos envolvidos. A partir desse conceito, o texto literário é (re)definido como “qualquer enunciado lingüístico escrito que observa um determinado conjunto de normas pertinentes a uma determinada cultura e que, conseqüentemente, ocupa um lugar no sistema literário da mesma” (ibidem, p. 74).

Observadas em todos os estágios do processo tradutório, as normas não são absolutas, mas sim sociohistóricas, podendo ser usadas para caracterizar o “horizonte

---

<sup>48</sup> Conforme artigo publicado pelo *Jornal do Brasil*, Caderno B/, em 26/11/84, p. 2 (grifo meu). O tradutor chegou a afirmar que, “se o tradutor não reproduzir o que o espectador elisabetano escutava, o texto perde a poesia, a graça e o sentido” (1986: 9).

<sup>49</sup> Numa seção de seu livro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Toury faz uma distinção entre os dois sentidos da expressão “tradução literária”: (i) a tradução de textos considerados “literários” pela cultura de origem, muitas vezes sem preocupações formais, e (ii) a tradução de um texto de forma a merecer o *status* de “obra literária” na cultura receptora (de acordo com os critérios e modelos vigentes na mesma).

<sup>50</sup> Definição formulada no âmbito da sociologia.

de expectativas” do tradutor e da sua cultura. São adquiridas durante a história de socialização dos indivíduos<sup>51</sup> e normalmente implicam sanções – reais ou potenciais, negativas ou positivas. Segundo Hermans (1995), são as normas que possibilitam o estudo da tradução como um fenômeno histórico e cultural (p. 216). Dentro da comunidade, as normas também servem como critérios para avaliar instâncias de comportamento (Toury 1995: 55).

Toury propõe sua divisão em três categorias:

1. Norma **inicial** - governa a decisão básica do tradutor de fazer uma tradução *adequada* (adotando as normas e as relações textuais do polissistema original) ou *aceitável* (adotando as normas lingüísticas e literárias do polissistema meta). Os dois pólos – aceitabilidade e adequação – não são excludentes; o tradutor pode optar por uma solução intermediária, recorrendo a uma combinação de normas. Considero o *Hamlet* brasileiro de Tristão da Cunha um exemplo dessa estratégia híbrida<sup>52</sup>. A tradução foi feita em prosa, o que a tornou aceitável para a época (1933)<sup>53</sup>, mas em português seiscentista, estratégia voltada para a sua adequação.

2. Normas **preliminares** - aplicam-se a questões como a escolha do texto a traduzir e da estratégia (tradutória) global a ser utilizada no contexto de um polissistema específico. Como os conceitos de tradução sofreram mudanças, para estabelecer o contexto cultural que emoldura o processo tradutório analisado é preciso obter certas informações, tais como: qual é a “política” tradutória da cultura-meta? No período em pauta, havia uma distinção entre tradução, imitação e adaptação? Aceitavam-se ou permitiam-se traduções indiretas (a partir de um texto-fonte que já era, por sua vez, uma tradução)? Caso afirmativo, quais as línguas mediadoras mais aceitas? (No Brasil, por exemplo, algumas traduções do drama shakespeariano foram feitas a partir de uma tradução anterior para o francês, língua de grande prestígio no século 19.)

3. Normas **operacionais** - dizem respeito a decisões tomadas durante o processo tradutório, e subdividem-se, por sua vez, em duas categorias:

---

<sup>51</sup> Processo pelo qual um indivíduo é integrado num grupo social, aprendendo e internalizando as normas sociais aceitas pelo grupo, as capacidades e habilidades necessárias para observá-las, e os valores e convicções que constituem a cultura do grupo (Fuchs et al., 1973, apud Schmidt, 1982: 13).

<sup>52</sup> Como será analisado no capítulo 4.

<sup>53</sup> No início da década de 30 a influência do movimento modernista, que buscava raízes brasileiras, ainda se fazia sentir, e o verso parnasiano era visto como uma forma desatualizada.

(a) **matriciais** - determinam a matriz do texto traduzido, ou seja, os acréscimos e omissões feitos;

(b) **textuais** - revelam preferências lingüísticas e estilísticas.

Segundo o modelo de Toury, no que diz respeito à norma inicial, a atitude do tradutor perante o texto-fonte é influenciada pela posição do texto no polissistema literário da cultura-fonte. Quanto às normas operacionais, todas as decisões são influenciadas pela posição – central ou periférica – ocupada pela literatura traduzida no polissistema da cultura-meta (Gentzler, 1993: 130-1). A norma inicial tem precedência sobre as normas matriciais e textuais visto que, se for consistente, influencia quase todas as decisões operacionais.

Para o teórico israelense, as normas de tradução podem ser estudadas tanto a partir do próprio texto traduzido quanto de comentários ou formulações extratextuais, semiteóricas ou críticas feitas por tradutores, editores, críticos e outros, comentários esses que classificamos, no início deste trabalho, como *paratextos* (prefácios e notas que acompanham uma tradução) e *metatextos* (comentários, resenhas e críticas publicadas em revistas, jornais, livros e obras de referência em geral). Não é fácil, no entanto, explicar as normas de tradução, principalmente devido a duas características inerentes ao próprio conceito, a saber, a especificidade sociocultural das normas, as quais são criadas dentro do sistema, e a sua instabilidade.

A partir da análise dos textos traduzidos, vistos como produtos onde aparecem o resultados de uma ação regida por normas, é possível, segundo Toury, reconstruir as próprias normas. Esse conceito, portanto, pode ser visto como uma categoria de análise do fenômeno tradutório. As normas reformuladas ou reconstruídas podem ser denominadas normas *práticas*, em oposição a normas *teóricas*, que seriam pronunciamentos prescritivos ou formulações pré-sistemáticas (Heylen 1993: 12). Pode-se, também, acompanhar as mudanças de normas através, por exemplo, da comparação de um único texto-fonte com diversas traduções que dele se originaram, como será feito no capítulo 4, a partir das versões publicadas de *Hamlet* em português do Brasil.

As traduções desempenham um papel ativo no contato e na comunicação entre diferentes culturas. Como cada cultura recebe um texto estrangeiro de um modo diferente, as normas de tradução de Toury são extremamente importantes para um modelo descritivo, que vê a tradução como uma forma de negociação e

intercomunicação cultural, visto que essas normas revelam as convenções que orientam a prática tradutória de um determinado grupo.

Um outro conceito importante no modelo de Toury é o de *coerção*. Esse modelo postula que a tradução, na sua dimensão sociocultural, está sujeita a coerções de diversos tipos e graus de intensidade, que transcendem o nível do texto-fonte, as diferenças sistêmicas entre as línguas e as tradições textuais envolvidas, ou mesmo as possibilidades e limitações do aparelho cognitivo do tradutor como um mediador necessário (1995: 54). Observa que tradutores trabalhando sob condições diferentes (por exemplo, traduzindo tipos de texto diferentes, e/ou para públicos diferentes) freqüentemente adotam estratégias diferentes, produzindo resultados finais marcadamente distintos, os quais atribui, em parte, à existência das coerções. No que se refere à força de atuação destas, identifica uma escala delimitada por dois extremos: de um lado, as *regras* (vistas como gerais e, de certo modo, absolutas), e de outro, as *idiosincrasias*. Separando os dois pólos encontra-se um vasto terreno ocupado por fatores intersubjetivos denominados *normas*. Os dois outros tipos de coerção também podem ser redefinidos em termos de normas: as regras seriam normas (mais) objetivas e as idiosincrasias, normas (mais) subjetivas (ou menos intersubjetivas) (ibidem).

É interessante ver que Toury chega a abordar a questão da cognição, de certa forma deixada de lado por outros teóricos, ainda menos preocupados com questões epistemológicas. Embora compartilhe de alguns conceitos que circulam entre os construtivistas alemães – como, por exemplo, *intersubjetividade* e *história de socialização*, além, naturalmente, de *sistema* – não adota a visão do sujeito observador (e, naturalmente, do tradutor) como um “sistema vivo de cognição” que informa as reflexões construtivistas. Essa idéia, baseada em teorias cognitivas desenvolvidas na área da neurobiologia pelos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1979), insere-se num quadro epistemológico que define a realidade social e psicológica como uma construção cognitiva. Segundo os princípios básicos desse construtivismo radical, “o nosso conhecimento não reproduz uma realidade essencial, mas constrói algo que aceitamos *como* realidade” (Olinto, 1993: 20). Toury, no entanto, ao afirmar que a própria cognição é influenciada, e até mesmo modificada, por fatores socioculturais, inverte a relação. De qualquer forma, trata-se de um posicionamento importante, sugerindo os fundamentos ontológicos de sua teoria.

A existência de normas tem, por sua vez, o efeito de redefinir um conceito-chave nos estudos da tradução que é o de *equivalência*. Este conceito, tradicionalmente anistórico e, de modo geral, prescritivo, é revisto no modelo de Toury. Ao contrário de muitas abordagens contemporâneas, que procuram desfazer-se desta noção (cf. Hönig & Kussmaul, 1982 e Snell-Hornby, 1988), o teórico israelense a mantém, embora introduzindo uma alteração essencial: acrescenta-lhe uma dimensão de historicidade. Ao invés de referir-se a uma única relação entre texto de partida e texto de chegada, denotando um tipo recorrente de invariante, o conceito de equivalência passará a designar *qualquer* relação que tenha caracterizado a tradução em dadas circunstâncias. Em outras palavras, assume um caráter *funcional* e *relacional*, denotando aquele conjunto de relações que aparentemente caracterizavam desempenhos tradutórios como *apropriados* ou *não apropriados* (Toury 1995: 61). A concretização do postulado de equivalência vai depender da posição ocupada pela tradução – como atividade e como produto – na cultura receptora.

Mesmo diante de uma apresentação resumida do modelo de Toury, creio ser possível perceber a sua instrumentalidade para a análise dos vários *Hamlets* brasileiros. Aliás, lançando mão da mesma recursividade prevista pela teoria, confesso não saber se o estudo foi inspirado pelas possibilidades oferecidas pelas reflexões de Toury ou se foi viabilizado por elas. A visão da tradução como fato cultural<sup>54</sup> e como atividade governada por normas (e sujeita a coerções); a importância do contexto<sup>55</sup>; a reformulação do conceito de equivalência, que deixa de ser um fim em si mesmo para tornar-se uma consequência (fruto da confiança que o leitor da tradução tem no tradutor); e a ênfase no pólo receptor, não como único campo de estudo, mas como o *locus* de onde a observação se origina<sup>56</sup>, são alguns pressupostos que abrem possibilidades interessantes no âmbito de um estudo descritivo de oito versões brasileiras de uma das mais “visíveis” tragédias shakespearianas a partir de um texto-fonte em língua inglesa ao longo de 55 anos. Como sugere Toury, para se distinguir

---

<sup>54</sup> Na medida em que não se limita a ser produto da cultura, mas tem um papel na evolução da mesma.

<sup>55</sup> Para se entender o processo tradutório é preciso efetuar-se uma análise dos textos traduzidos a partir do contexto lingüístico-cultural em que os mesmos se encontram.

<sup>56</sup> A análise parte da tradução propriamente dita, para então tentar “mapear” o texto-meta naquele que lhe deu origem, de modo a ver quais são as relações entre os dois e fazer especulações sobre o processo tradutório. O objetivo de um estudo descritivo é analisar as interdependências – vistas como condicionadas pela cultura – de função, processo e produto, nessa seqüência, já que a tradução é uma atividade teleológica.

regularidades é preciso estudar não apenas textos isolados, mas traduções múltiplas de um mesmo texto-fonte ocorridas na mesma cultura receptora em diferentes épocas (Gentzler, 1993: 130).

Embora dê conta, de maneira bastante satisfatória, do fenômeno tradutório visto como culturalmente contextualizado, o modelo de Toury apresenta alguns problemas e lacunas.

O primeiro problema da teoria de Toury é a sua preocupação em servir para *todo* tipo de estudo, em *todos* os níveis (Toury, 1995: 11), um projeto certamente ambicioso. Em *Descriptive Translation Studies and Beyond*, o teórico aponta que seu modelo não se restringe a traduções ditas literárias, podendo ser aplicado a textos pragmáticos. A título de ilustração, reproduz a análise de duas versões em inglês de uma advertência para que os passageiros de um trem só usem o freio de emergência em caso de extrema necessidade. Compara a versão afixada em trens britânicos com a encontrada em trens alemães, onde aparece ao lado de mensagens análogas em três outras línguas (pp. 89-95). Refuta, inclusive, a afirmação de Mary Snell-Hornby de que sua abordagem tem muito em comum com os estudos convencionais na área de literatura comparada (Snell-Hornby, 1988: 24-5). Afirma Toury que, a esta altura, já não deveria haver dúvidas de que o tipo de abordagem voltada para o pólo receptor que defende desde meados dos anos 70 é diferente da que se faz no âmbito daquela disciplina, e também não precisa limitar-se necessariamente ao campo da tradução literária. A esfera de ação ampliada indica uma nova direção do paradigma proposto há mais de 20 anos e anunciado, no texto “Translation Studies and a new paradigm”, que abria a coletânea *The manipulation of literature*, organizada por Theo Hermans em 1985, como uma nova abordagem ao estudo da tradução *literária*.

Mesmo assim, o objetivo de levar à formulação de uma teoria geral da tradução parece desmedido, e de certa forma incompatível com a postura descritivo-explanatória de seu modelo. Essa teoria geral, evidentemente não prescritiva, decorreria de um processo evolutivo que se originaria do estabelecimento de regularidades de comportamento e do controle máximo dos parâmetros de função, processo e produto, e levaria à formulação de leis coerentes que expressariam as relações inerentes entre todas as variáveis relevantes na tradução. Obter-se-iam, então, teorias parciais, com grandes áreas de superposição, para, gradualmente, desenvolver-se uma teoria geral da tradução. Minhas reservas quanto a essa proposta dizem respeito

ao aparente contra-senso observado no fato de reconhecer-se o caráter sistêmico da esfera do literário (da qual a literatura traduzida é um subsistema), o que implica a existência de transformações intra- e intersistêmicas que lhe dão um caráter de mobilidade constante, e, ao mesmo tempo, buscar-se estabelecer uma teoria *geral* da tradução, mesmo baseada em princípios relacionais e funcionais. A plasticidade do modelo sistêmico dificulta a previsão de regularidades dessa amplitude cuja especificidade transcenda a própria dinâmica do modelo. O problema, a meu ver, não é a incapacidade da teoria de dar conta de tal objetivo, mas sim a incoerência da própria formulação deste.

Toury também se propõe a buscar universais do comportamento tradutório, objetivo que relaciono ao citado acima, qual seja, o estabelecimento de uma teoria geral. Mais uma vez, não me parece que o conceito de “universais” de comportamento – possivelmente constantes antropológicas – seja compatível com o modelo sistêmico, caracterizado por uma permanente mobilidade. Essa mobilidade, que dá ao modelo uma feição provisória, não deve permitir que os tipos de comportamento, fenômeno ou relação tradutória se cristalizem de modo suficientemente amplo, simétrico e “universal” para constituir constantes apreendidas a partir da teoria. Dificilmente determinadas transformações, ou contaminações que introduzam estratégias altamente inovadoras, se encaixarão numa teoria que busca o “conceito total de tradução subjacente a um *corpus*” e “generalizações testáveis sobre a tradução literária como um todo”.

Else Vieira (1996a) também considera problemática a procura de universais do comportamento tradutório defendida por Toury, por achar que as decorrentes generalizações sobre a tradução só fazem sentido “se adotarmos a visão da tradução como comportamento e a visão da literatura e da cultura como normas. Caso contrário, uma teoria geral faria desaparecerem inevitavelmente as especificidades culturais” e impediria “a detecção da afirmação cultural através da diferença, o que traria problemas para a descrição da tradução nas culturas periféricas” (p. 135).

Embora compartilhe da opinião de Vieira quanto à tentativa de Toury de formular uma teoria geral da tradução, minhas objeções são de natureza distinta. Para a autora, tal teoria não seria aconselhável em vista das conseqüências, enquanto que, a meu ver, ela não pode ser produzida no âmbito de um modelo sistêmico. Também não vejo a literatura e a cultura como “normas”, mas vejo a tradução como um tipo de

comportamento, no sentido de “ação”. Trata-se de uma ação comunicativa, assim como as literárias, organizadas em conjuntos denominados “literatura(s)”. De qualquer forma, esta ambição generalizante não prejudica a eficácia do modelo, podendo apenas enfraquecê-lo enquanto teoria solidamente construída.

Um segundo problema que vejo no modelo de Toury é a definição de tradução como aquele texto que é visto e aceito como tal por uma dada comunidade cultural, em uma determinada época, ou seja, que “funciona” como tradução (no sentido de ter tal *status*) na cultura meta. Essa formulação, proposta como alternativa para definições essencialistas, acaba se mostrando tautológica, como o próprio Theo Hermans reconhece (1985: 13), e circular. Afinal, para uma comunidade de leitores aceitar um texto como sendo uma tradução, precisa ter uma idéia pré-estabelecida das características que levam um texto a ser considerado como tal. É natural que os interessados se perguntem sobre como é possível “reconhecer” um texto como sendo uma tradução, ou sobre quais as convenções que regem a leitura de um texto traduzido. Não será preciso ter uma idéia abstrata de “tradução” – expressa sob forma de convenções consensuais – para reconhecer ou não um texto como tal, ou mesmo para refletir intra- e interculturalmente sobre a questão? Diante disso, me parece mais interessante uma definição como a implícita em reflexões de Anthony Pym (1993): seriam vistos como “traduções” aqueles textos aceitos como substitutos ou representantes de textos pré-existentes, produzidos num outro idioma. Pym acrescenta, portanto, a idéia de “substituição”, de “representação”, fugindo, ao mesmo tempo, de formulações substancialistas e da circularidade observada na definição de Toury.

Finalmente, um terceiro problema que identifiquei no modelo de Toury diz respeito aos conceitos de *adequação* e *aceitabilidade*, originalmente postulados por Even-Zohar (1978). Tais conceitos, que concernem às duas direções da escolha bipolar que se apresenta ao tradutor, não são facilmente assimiláveis, tendo gerado equívocos de compreensão e questionamentos. Um dos equívocos mais comuns diz respeito à interpretação dos próprios termos usados, os quais algumas vezes são entendidos no seu sentido convencional, dicionarizado, e não naquele empregado pelos teóricos israelenses. Como já mencionado, Even-Zohar e Toury concebem adequação e aceitabilidade como estratégias desenvolvidas pelo tradutor, ajudado por elementos contextuais; no primeiro caso, observam-se as normas do polissistema literário de

origem, e no segundo, as do polissistema literário receptor. Enquanto a observância das normas do texto e do polissistema de partida determina a “adequação” da tradução, podendo gerar uma certa incompatibilidade do texto traduzido com as normas lingüísticas e/ou literárias do polissistema de chegada, a adesão às normas deste último determina a “aceitabilidade” (e a posição) das traduções no mesmo. Em outras palavras, as traduções aceitáveis decorrem de um comportamento normativo (do ponto de vista do sistema receptor), enquanto as adequadas observam padrões não-normativos. Para Toury, as traduções em geral, e particularmente as literárias, sempre envolvem um encontro – quando não um confronto – entre os conjuntos de normas situados em cada um dos dois pólos, gerando combinações de ambos. A essa combinação referi-me como “hibridismo” anteriormente, mas sem qualquer conotação negativa (como se tal hibridismo fosse condenável). Um outro equívoco relativamente comum é entender – e aplicar – a oposição entre os dois pólos de uma forma que poderíamos chamar de “mecânica”. Como o teórico israelense repetidamente adverte em seminários e comunicações pessoais, não se pode aplicar esses conceitos por exclusão, ou seja, como resultado da ausência da estratégia oposta. Em outras palavras, uma tradução não se torna necessariamente “aceitável” apenas porque não pode ser considerada “adequada”, diante da inexistência de traços das relações textuais e normas do texto-fonte. Nesse caso, cabe ao pesquisador verificar se o afastamento do pólo da adequação que identificou representa um comportamento padrão ou comum do sistema receptor, tanto em termos gerais quanto de literatura traduzida, ou mesmo de um subgrupo desta (por exemplo, tradução teatral, e, dentro desta categoria, tradução da poesia dramática shakespeariana). Para que se cumpra tal objetivo, toda análise deve ser apropriadamente contextualizada, como Toury preocupa-se em esclarecer em seu último livro.

Por fim, existem aqueles que entendem os dois pólos do eixo que baliza a norma inicial como determinados pela posição histórica do texto-fonte, quando o teórico israelense adverte que devem ser definidos a partir de uma moldura textual ou discursiva. Dessa forma, em princípio, o *Hamlet* arcaizante de Tristão da Cunha, que tentou reproduzir o português seiscentista, deve ser visto como “adequado” por aproximar-se da linguagem do texto-fonte (inglês elisabetano), muito embora esta mesma linguagem fosse, na sua época, contemporânea e até inovadora. O que conta, no modelo, é a posição que o texto ocupava nos pólos de partida e de chegada na

década de 30 e não a posição original quando da sua produção por Shakespeare. É preciso, também, levar em conta aspectos como o que se esperava de uma tradução de um texto do dramaturgo inglês no Brasil nos anos 30, ou como era a recepção (de maneira geral) dos textos shakespearianos na Inglaterra, nessa mesma época. Certamente não seria, em nenhum dos dois pólos, a versão popular da época elisabetana, pois há muito *Hamlet* tornara-se um clássico. No entanto, nem sempre a interpretação de analistas não familiarizados com o modelo descritivista é esta. Para alguns, a estratégia arcaizante parece, por si só, um desvio das normas do texto-fonte, já que este nada tinha de arcaico no momento de sua produção original. Considero tais divergências na aplicação dos conceitos uma falha do modelo, que precisaria ser mais bem explicitado no que tange a este aspecto.

Quanto aos questionamentos, um dos pontos que me parecem mais vulneráveis nos dois conceitos em pauta diz respeito à implicação de que as estratégias de tradução operam ao longo de um único eixo, como já apontaram Palma Zlateva (1990) e Theo Hermans (1995)<sup>57</sup>. Parece difícil compatibilizar o pensamento de Toury de que as traduções sempre envolvem um encontro entre os conjuntos de normas situados em cada um dos dois pólos, gerando combinações de ambos, e a concepção de um eixo bidimensional onde uma tradução [+ adequada] será, necessariamente, [- aceitável], em proporções rigorosamente inversas. E como observa Zlateva, um texto traduzido situado no ponto intermediário do eixo teria um nível zero de adequação e de aceitabilidade, o que é inconcebível. Parece necessário, portanto, refinar esse aspecto no modelo de Toury.

Após levantar alguns dos problemas que observo no paradigma polissistêmico, passo a apresentar as lacunas igualmente identificadas, como mencionei no início da seção. Tais lacunas correspondem a áreas/situações/relações não tratadas ou previstas no modelo, a começar pelos próprios fundamentos epistemológicos, apenas sugeridos e não explicitados. Numa teoria altamente formalizada como a de Toury, seria lícito esperar um maior aprofundamento nesse aspecto. Os conceitos-chave também poderiam ser mais bem explicitados, ou mesmo reformulados, sempre que necessário.

---

<sup>57</sup> Ver “Translation: Text and Pre-Text. ‘Adequacy’ and ‘Acceptability’ in Crosscultural Communication”, de Zlateva, em Susan Bassnett & André Lefevere (orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 29-37, e “Toury’s Empiricism Version One: Review of Gideon Toury’s *In Search of a Theory of Translation*”, de Hermans, em *The Translator*. Vol. 1, nº. 2 (1995), pp. 215-223.

Em seu livro de 1995, o teórico diz que literatura é antes de mais nada uma “instituição cultural” (p. 170), mas não se aprofunda na questão. A noção de “cultura” também não recebe a devida atenção (ou reflexão). Sherry Simon, em seu livro *Gender in translation*, sugere que este conceito é, de certa forma, banalizado entre os autores da chamada “virada cultural”, na medida em que estes pressupõem um campo cultural unificado, identificável pelos tradutores (1996: 137). Na verdade, seria interessante especificar não só o que é cultura – ou melhor, um sistema cultural – para o paradigma polissistêmico mas também as suas relações (e conseqüente impacto) intra- e intersistêmicas. Acredito, no entanto, que os problemas e lacunas apontados podem ser contornados, de modo a não comprometer a aplicação do modelo.

### **2.1.5 André Lefevere e seu conceito de patronagem**

O belga André Lefevere também partiu do formalismo russo, do estruturalismo checo e da teoria dos sistemas, mas acabou seguindo um percurso diferente, na medida em que foi abastecer-se em fontes como Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault e Siegfried Schmidt, além da sociologia da literatura e da história cultural<sup>58</sup>. Lefevere compartilha das idéias de Even-Zohar e Toury, que priorizam o referencial do pólo receptor, “concebendo a tradução como um sistema interagindo com vários outros sistemas semióticos deste pólo e como uma força modeladora de sua literatura” (Vieira, 1996b: 138), mas acrescenta-lhes novas dimensões, das quais a mais destacada é a de poder. Ele enfatiza o papel dos “agentes de continuidade cultural, do contexto receptor na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, bem como o da tradução na criação de cânones literários” (ibidem). Em outras palavras, explicita não só a dimensão da chamada “patronagem”, ou estruturas de poder, como também a relação de interdependência e influência recíproca entre as traduções e as culturas receptoras.

---

<sup>58</sup> Suas idéias estão formuladas nos livros que escreveu (*Translation, rewriting, manipulation: textures of power and the power of texts*. London: Pinter, 1990; *Translating literature: practice and theory in a Comparative Literature context*. New York: MLA, 1992; *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London/New York: Routledge, 1992), editou (*Translation/History/Culture: a sourcebook*. London/New York: Routledge, 1992; *Anais do Colóquio sobre Literatura e Tradução*. Leuven: Universidade Católica de Leuven, 1976) e co-editou (*Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990), bem como em inúmeros capítulos de antologias e artigos em periódicos especializados.

As primeiras publicações de Lefevere datam do final dos anos 70, quando a pesquisa na área de tradução voltava-se para duas direções, podendo-se constituir como “científica”, focalizada em questões lingüísticas, na qual se rejeitavam soluções obtidas fora do âmbito da lógica e especulações subjetivas, e “literária”, que em princípio procurava fugir a maiores formalizações, embora muitas vezes acabasse enfatizando modelos estruturais, devido à releitura dos formalistas russos pelos franceses nos anos 60. O *corpus* analisado por cada uma das duas tendências era limitado, de modo a valorizar a metodologia adotada, e os avanços respectivos eram vistos com ceticismo: os lingüistas faziam pouco de qualquer análise literária não-científica, e os tradutores literários tinham reação equivalente quando se tratava de uma análise lingüística de cunho científico. Lefevere rejeita as duas abordagens, às quais denomina, respectivamente, neo-positivista e hermenêutica, e as sintetiza da seguinte forma: a abordagem neo-positivista, adotada por estruturalistas, gramáticos e semioticistas, reduz o estudo da literatura a uma linguagem desenvolvida para as ciências físicas, fundamenta suas verdades em fatos concretos e defende ideais científicos monistas e reducionistas. Por sua vez, a abordagem hermenêutica, usada inicial e basicamente por tradutores ou pensadores que buscam atingir sozinho idéias e verdades universais, tende a ser não-científica, e fundamenta suas idéias numa epistemologia superada e que vem sendo desautorizada por descobertas de outras disciplinas. Vistas e/ou aplicadas isoladamente, não contribuem para o crescimento da área, mas também não precisam ser mutuamente exclusivas. A proposta de Lefevere é que o novo paradigma, então denominado *Translation Studies*, mude o foco teórico da investigação, distanciando-se das abordagens de tradução tanto como “teoria” quanto como “ciência” e baseando sua pesquisa num conceito evolucionário de metaciência, como alternativa para uma ênfase exclusivamente neo-positivista ou exclusivamente hermenêutica (Gentzler, 1993: 74-5).

Lefevere e seu grupo iniciaram seus estudos com uma convocação para que fossem suspensas todas as tentativas de definir uma teoria da tradução, buscando primeiro uma compreensão maior dos procedimentos tradutórios, ou seja, de como esta atividade se processa (ibidem, p. 76). Gentzler assim analisa as idéias de Lefevere e seus companheiros:

*Ao invés de falar a respeito de teorias anteriores sobre literatura e lingüística e aplicá-las à tradução, Lefevere e alguns colegas flamengos e*

*holandeses inverteram a ordem do pensamento, sugerindo que os estudos se voltassem primeiro para o que é específico em relação à tradução e depois aplicar esse conhecimento à teoria lingüística e literária (ibid., p. 77).*

Em outras palavras, o novo paradigma assume seu caráter eminentemente indutivo, voltado para estudos empíricos. Com isso, o objeto de estudo – até então, visto como algo fixo no mundo real, passível de ser investigado cientificamente – passou a ser o próprio texto traduzido, que é, por definição, uma mediação sujeita a manipulação teórica e a normas artísticas predominantes (Lefevere, 1978b).

A intervenção desse grupo de estudiosos, com seu foco de pesquisa redirecionado, levantou uma série de problemas para a teoria literária, inclusive

*a importância da praxis dentro da teoria, a interdependência cultural dos sistemas literários e a natureza intertextual não apenas da tradução em geral, como de todos os textos. A atividade tradutória pode ser marginal, mas os problemas teóricos levantados por seus praticantes são cruciais para qualquer teoria literária integrada (Gentzler, 1993: 77).*

Os formalistas russos, “padrinhos espirituais” dos descritivistas, postulavam, em sua primeira fase, a separação entre forma e conteúdo e a importância dos elementos lingüísticos; sua grande preocupação era isolar os elementos literários de um texto, na tentativa de definir a literariedade. Valorizavam aspectos como forma, auto-referencialidade e justaposição técnica, além de avaliar as traduções conforme a capacidade do texto-meta de incorporar, através de transferência do texto-fonte, essas mesmas características<sup>59</sup>. Os formuladores da abordagem dos *Translation Studies*, enquanto descartaram a idéia de literariedade associada à organização textual ou formulação lingüística, incorporaram a segunda dimensão, estudando o efeito diacrônico dos textos traduzidos nas tradições literárias tanto da cultura fonte quanto da cultura meta (ibidem, p. 79). A questão da ideologia também foi considerada, na medida em que se estudavam as mudanças observadas não só nas tradições artísticas, mas também nas normas sociais e nas motivações psicológicas individuais (ibid., p. 89).

---

<sup>59</sup> Em outras palavras, havia uma ênfase na configuração verbal da linguagem literária, entendida como autônoma e não como meio para traduzir conteúdos (em oposição à linguagem cotidiana).

Paralelamente, os estudiosos flamengos também rejeitaram a busca do significado do texto (ou da mensagem original), bem como da estratégia de facilitação do mesmo, contrapondo-se à posição de Nida e seus seguidores. Em lugar da estratégia facilitatória, propunham a de estranhamento, ou *ostranenie*<sup>60</sup>, recomendando que o texto traduzido mantivesse elementos estranhos que provocassem o efeito de frustração de expectativas. Não podemos deixar de notar a nítida afinidade entre as estratégias opostas de estranhamento e facilitação mencionadas e as de estrangeirização e domesticação descritas por Venuti (1995), inspiradas nas propostas do romântico alemão Friedrich Schleiermacher, embora empregadas a partir de motivações diferentes. Enquanto o efeito de *ostranenie* é mais uma opção estética (embora não necessariamente, podendo, em tese, contrariar hábitos e normas sociais), a estrangeirização de Venuti é uma opção ideológica e política, visando a uma postura de resistência à estratégia da fluência – a qual, por sua vez, gera um efeito de transparência, que encobre a presença (e a interpretação) do tradutor. Conseqüentemente, cria a ilusão de que a tradução “é” o texto estrangeiro, refletindo a “intenção” do autor<sup>61</sup>.

Estas idéias predominaram na primeira fase do trabalho de Lefevere. Em sua fase mais recente (de meados da década de 80 até final de 1995, pouco antes de seu falecimento), o estudioso preocupa-se em descrever a articulação do texto com o co-sistema de reescrituras associado às estruturas de poder e os agentes de continuidade em uma cultura. Com isso, introduz mais um elemento de extrema importância, que é o político. Suas idéias com respeito à interação da tradução com a cultura e suas

---

<sup>60</sup> Conceito introduzido pelos formalistas russos.

<sup>61</sup> Na conferência “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (“On the Different Methods of Translating”), publicada em 1813, Schleiermacher afirma, em tradução do alemão para o inglês de André Lefevere: “What of the genuine translator, who wants to bring those two completely separated persons, his author and his reader, truly together, and who would like to bring the latter to as correct and complete an understanding of the original as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue? What roads are open to him? In my opinion there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him”. (Em A. Lefevere (org.) *Translation/History/Culture*. London/NY: Routledge, 1992). Em suma, ou o tradutor faz do autor do texto-fonte (TF) um estrangeiro para os leitores do texto traduzido (TT), transferindo as formas estrangeiras para a língua-meta (LM) (ou melhor, implantando-as nesta última), ou o tradutor aproxima o autor dos leitores da tradução, fazendo-o falar com se fosse um compatriota, usando as estruturas – e, muitas vezes, as referências culturais – da LM. A partir desses dois métodos, Lawrence Venuti desenvolveu os conceitos de, respectivamente, *foreignizing translation* (tradução estrangeirizadora) e *domesticating translation* (tradução domesticadora) (ver, principalmente, *The Translator’s Invisibility*. London/NY: Routledge, 1995).

estruturas de poder são fundamentais para se entender o papel das editoras e das instituições que, através de incentivo e patrocínio, interferem nas decisões editoriais e na implementação de políticas culturais.

Entre os pressupostos de sua reflexão, destacam-se o conceito de tradução como reescritura – o resultado de uma complexa articulação do sistema literário com outras práticas institucionalizadas e outras formações discursivas (religiosas, étnicas, científicas) (Lefevere, 1990: 13) – e a expansão do construto teórico de sistema, que passa a designar “um conjunto de elementos interrelacionados que por acaso compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema” (1985: 223-4)<sup>62</sup>. Lefevere adota a visão de sistema da segunda fase do formalismo russo, onde teóricos como Tynianov adicionaram uma dimensão diacrônica ou evolutiva ao estudo lingüístico, analisando os textos tanto sincrônica quanto diacronicamente, buscando entender como estes se relacionavam como uma determinada tradição literária. Tynianov acentua especificamente o caráter relacional e sistêmico dos fenômenos literários e a sua integração com séries literárias e contextos literários variados. A obra literária insere-se, portanto, numa série literária, que por sua vez insere-se numa série social, à qual se vinculam, igualmente, outros sistemas, tais como o da física e o jurídico. Para o teórico belga, o sistema literário e o social influenciam-se reciprocamente e operam sob um mecanismo de controle constituído por dois elementos, sendo um *interno* e o outro *externo* ao sistema literário. O elemento interno trabalha de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo segundo elemento, e é representado por intérpretes, críticos, revisores, professores de literatura e tradutores – enfim, por reescritores, na concepção de Lefevere, que considera a tradução um dos tipos de reescritura. A ação do mecanismo de controle interno (ou seja, dos reescritores) pode ser no sentido tanto de reprimir certas obras que contrariam as concepções de literatura (poética) e de mundo (ideologia) predominantes numa dada sociedade, num dado momento, quanto de adaptar as obras literárias de modo a fazê-las corresponder à poética e à ideologia da sua época (Lefevere, 1985: 226). É possível encontrar muitos exemplos da atuação desse fator de controle na tradução de obras shakespearianas para o português do Brasil. Incluem-se no primeiro caso os tradutores, editores e críticos que rejeitam as obscenidades do

---

<sup>62</sup> Tradução de Else Vieira (Vieira, 1996: 143).

texto shakespeariano, considerando-as de mau gosto, ou ainda aqueles que condenam a tradução em versos por julgá-la artificial, “impostada”. No segundo, podemos apontar tradutores que, como Margarida Rauen (1993)<sup>63</sup>, defendem o emprego da prosa e de linguagem bastante coloquial, de modo a criar uma empatia imediata com as platéias de hoje.

O segundo elemento de controle percebido por Lefevere, que opera basicamente fora do sistema literário, é a já mencionada patronagem, termo que designa “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escritura, a leitura e a reescritura da literatura” (Lefevere, 1985: 227). O interesse mais direto da patronagem é a ideologia, deixando a poética por conta dos reescritores aos quais delega autoridade. A estrutura de poder consiste de três elementos, que interagem de várias formas: o componente ideológico (papel de qualquer tipo de censura, por exemplo), o econômico (papel do mecenato, ou dos reis no período elisabetano-jaimesco) e o de prestígio, ou *status* (a aceitação da patronagem é sinal de integração a uma elite, por exemplo) (ibidem). A patronagem pode ser exercida por pessoas isoladamente, coletividades, editores e a mídia, que normalmente atuam através de instituições que regulam a escrita e a disseminação da literatura: academias, órgãos de censura, suplementos de crítica e o sistema educacional.

Ao lado da patronagem e da poética, Lefevere relaciona outros tipos de coerções, relacionadas ao “universo de discurso” (ou seja, os conhecimentos, objetos e costumes de uma dada época, aos quais os escritores costumam aludir em seus textos), à língua na qual o texto é reescrito e, para os tradutores, o chamado texto “original”, *locus* onde a ideologia, a poética, o universo do discurso e a língua se misturam e se confrontam.

Dessa forma, durante os anos 80, Lefevere compartilha dos pressupostos de seus colegas israelenses e flamengos, visto que toma como base o modelo sistêmico de inspiração formalista, assume a “virada cultural” e preconiza – e adota – uma abordagem descritiva em oposição aos estudos de natureza prescritiva e inspiração essencialista que predominaram durante tanto tempo. Ao mesmo tempo, busca subsídios para suas reflexões em fontes como os já mencionados Wittgenstein, Foucault e Schmidt, além de Niklas Luhmann, e introduz e explicita o conceito de

---

<sup>63</sup> Autora de uma versão brasileira de *Júlio César* encenada em Curitiba, em 1995.

patronagem, que vem enriquecer a proposta de contextualização sociocultural das traduções apresentada por Toury.

A tradução, para Lefevere, é a principal forma de reescritura, pois está sujeita a todo tipo de coerção. Além disso, há o efeito cumulativo, porque a maioria das traduções vem acompanhada de paratextos e é comentada em metatextos – o que representa, na verdade, várias reescrituras de um mesmo texto, embora em modalidades diferentes (1985: 234-5). Como aponta Vieira, o estudioso fornece um abrangente relato do papel das traduções, talvez o mais completo até o momento, em seu texto “Translation: Its genealogy in the West” (1990):

*Dentre os seus papéis, a tradução preenche uma necessidade, pois o público terá acesso ao texto; permite a expansão de uma língua; confere autoridade a uma língua; introduz novos recursos na literatura receptora; pode constituir uma ameaça à identidade de uma cultura; pode ser usada como meio de subversão de autoridade; pode exercer um papel importante na luta entre ideologias rivais ou poéticas rivais; pode conferir uma certa imunidade na medida em que os ataques à poética dominante podem passar como traduções; pode conferir a autoridade inerente a uma língua de autoridade a um texto originalmente escrito em outra língua que não a tem; por um efeito cumulativo, a tradução estabelece um cânone translingüístico e transcultural (Vieira, 1996b: 146).*

Nos anos 90, Lefevere continua a refletir sobre a patronagem, desvelando cuidadosamente seus mecanismos de funcionamento e possíveis impactos sobre os sistemas literários – e, conseqüentemente, sobre os sistemas sociais que os abrigam. Para ele, o leitor de hoje é exposto à literatura como esta foi/é reescrita por leitores profissionais, em resumos, antologias, histórias literárias, etc., de acordo com diferentes injunções de ordem poética e político-ideológica. Lefevere mostra-se cada vez mais cético quanto à possibilidade de se mapearem os processos mentais envolvidos na leitura e procura enfatizar as condições sociais e formais dessa atividade. Ao conceber a tradução como um tipo de reescritura, ao lado de antologias, resenhas, histórias literárias, etc., o teórico aproxima-se do modelo de papéis acionais de Schmidt (1982), para quem tais reescrituras são ações de pós-processamento. Trata-se, portanto, de uma diferença notável entre Lefevere e muitos de seus colegas, para quem a tradução é um tipo de produção de texto que não só precede como se distingue de outras ações consideradas reescrituras pelo teórico belga. Lefevere, no entanto, não recorre a Schmidt para emprestar à sua reflexão uma formalização já existente.

Além de lamentar esse fato, que acaba enfraquecendo o paradigma descritivo – cada vez mais identificado como “abordagem”, como já mencionado, e menos com uma “teoria”, no sentido estrito – aponto como problemática nas reflexões de Lefevere, assim como nas de Toury, a ausência de uma explicitação maior dos fundamentos ontológicos e epistemológicos. Uma objeção análoga foi levantada por Vieira, para quem Lefevere poderia ter “elaborado mais o papel do leitor nas suas análises das condições de produção de significados” (1996b: 148).

### **2.1.6 Ampliando o modelo descritivo através da teoria da ação comunicativa de Siegfried Schmidt**

A grande contribuição do modelo polissistêmico de Even-Zohar foi refletir sobre o papel da tradução nos sistemas literários e sobre a relação entre a literatura traduzida e o sistema receptor. Embora, em sua primeira fase, não tenha levado em conta os fatores extraliterários, entre os quais incluem-se os editores, os tradutores e os leitores, o teórico foi ampliando seu modelo de modo a considerar fatores como patronagem, condições sociais, aspectos econômicos e manipulação institucional, e estabelecer uma correlação entre estes e o modo como as traduções são escolhidas e funcionam num dado sistema literário (Gentzler, 1993: 123). Gideon Toury enfatiza a origem da análise no pólo receptor e desenvolve o conceito de norma tradutória, dando-lhe um caráter sociohistórico. Lefevere, por sua vez, articula a literatura, o sistema de reescrituras e os agentes de continuidade de uma cultura, sendo o primeiro a trazer para o novo paradigma descritivo fatores extraliterários como a patronagem ou as estruturas de poder. Os três teóricos, em maior ou menor grau, adotam o modelo sistêmico da segunda fase do formalismo russo, redefinindo-o como um polissistema; consideram a cultura como unidade tradutória; propõem uma abordagem descritiva, empírica, indutiva e funcional aos estudos da tradução, em lugar das tradicionais análises prescritivas e formulações essencialistas; e embora não dispensem a noção de equivalência, consideram-na uma consequência, e não mais o objetivo da tradução. No entanto, faltam a essas reflexões fundamentos epistemológicos explícitos, bem como uma elaboração maior do sistema de reescritura, do qual a tradução faz parte como uma das modalidades possíveis, embora talvez a mais importante. Como já mencionei, vejo na teoria da ação comunicativa de Siegfried Schmidt um caminho de

ampliação do modelo descritivo, já que esta oferece possibilidades de preenchimento das lacunas observadas sem apresentar pressupostos conflitantes.

Segundo concepções muito em voga no século 19 e em grande parte do 20 – as quais começaram a perder força a partir dos anos 70, com o pensamento de teóricos como Michel Foucault, Wolfgang Iser e Stanley Fish<sup>64</sup> – a literatura reflete o real apreendido por um indivíduo-autor que a expressa em sua totalidade através de um discurso verdadeiro, do qual ele afiança a autenticidade. A obra é vista como documento de uma verdade autônoma e atemporal, enquanto ao intérprete-leitor cabe decifrar, ou resgatar, os sentidos nela contidos. O que está pressuposto nessa relação é um sentido independente da obra literária e uma atitude contemplativa com respeito ao mesmo. Mas, como observa Olinto (1993), “desde o advento da arte moderna, o papel da literatura como portadora do sentido encoberto e alocado no próprio texto perdeu plausibilidade à medida que ela resiste à tradução em sentido referencial” (p. 15). Surgiram novas propostas para representar o processo de constituição de sentido, como as formuladas pela estética da recepção e pela *reader-response theory*, dando ao leitor um papel ativo e inserindo a obra literária numa relação comunicativa. Os modelos de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, desenvolvidos nos anos 70, enfatizam a provisoriedade que caracteriza os diversos fatores implicados no processo de recepção e questionam a existência de sentidos inerentes ao texto. Enquanto o primeiro objetiva uma descrição do processo de leitura e a elaboração de uma teoria geral do efeito de textos literários, tematizando “a díade dialética texto/leitor e sua articulação interativa” (ibidem, p. 17), o segundo avança na direção de uma contextualização histórica concreta, levando em conta o contexto social e a historicidade dos leitores. Introduce o conceito de “horizonte de expectativa”, que se refere ao ambiente de compreensão em que se dá a relação texto-leitor e ao conjunto de normas sociais, literárias, etc., que informam a leitura. O conceito de texto é ampliado, passando a integrar as instâncias texto/leitor. Como diz Jauss, o leitor não está isolado no espaço social. As teorias recepcionais têm o efeito de desestabilizar as fronteiras do sistema literário, na medida em que questionam categorias de unidade e estrutura textuais.

---

<sup>64</sup> Ver, de Michel Foucault, “What is an author?” (1980); de Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? - The Authority of Interpretive Communities* (1980); e, de Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978).

Outras alternativas às teorias hermenêuticas são oferecidas no âmbito de molduras teóricas que privilegiam o modelo sistêmico, e vêem a literatura como um sistema complexo. O projeto teórico da ciência da literatura empírica de Siegfried Schmidt e seu grupo de pesquisa, iniciado nos anos 70 e desenvolvido durante a década de 80, é uma dessas alternativas. A literatura, concebida como sistema social específico, organizado em torno de papéis acionais, é considerada um fenômeno complexo a ser analisado no contexto de uma situação comunicativa em que desempenha funções reguladas por condições institucionais históricas. Diferentemente das teorias da recepção e do efeito, que consideram o leitor inscrito no texto, a de Schmidt tematiza o leitor empírico histórico e enfatiza pesquisas empíricas dos processos de compreensão do leitor e das ações sociais, investigando as atividades dos indivíduos que, de diversos modos, lidam com fenômenos tidos por literários.

Uma diferença importante entre o projeto de Schmidt e os estudos recepcionais reside nos seus pressupostos epistemológicos. Inserido na moldura do construtivismo radical, que se funda em teorias cognitivas desenvolvidas especialmente pelos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1979) – para quem os processos perceptivos resultam de processos cerebrais, e não sensoriais – Schmidt vê a realidade como uma construção, e não como algo dado e pré-existente a ser reproduzido por processos de conhecimento. A relação com a esfera exterior é feita através de órgãos sensoriais, que transmitem impulsos elétricos ao cérebro, e nesse processo de tradução de eventos externos em linguagem constroem-se modelos de realidade. Como aponta Olinto (1993),

*o mundo em que vivemos é uma construção conceitual como resultado de experiências produzidas por interações paralelas em esferas socioculturais consensuais que traduzem experiências, necessidades e interesses biológicos e sociais comuns internalizados no decorrer da história de socialização dos indivíduos (p. 20).*

Nas palavras de Schmidt, as hipóteses mais importantes da teoria de sistemas autopoiéticos de Maturana dizem respeito à sua natureza autoprodutiva, autônoma, estruturalmente determinada, auto-referencial e operacionalmente fechada, bem como ao seu estado de permanente interação com o mundo exterior e outros sistemas vivos (Schmidt, 1989: 56). Os sistemas vivos dotados de sistemas nervosos complexos possuem a capacidade de observar outros sistemas, seu mundo exterior e a si próprios;

eles desenvolvem autoconsciência pela auto-observação. Portanto, do ponto de vista epistemológico, é preciso distinguir claramente entre sistema e observador, entre categorias do sistema e categorias do observador. O campo cognitivo de um sistema autopoietico corresponde ao campo de todas as descrições e representações que o mesmo pode realizar. Schmidt conclui, então, que cognição é um fenômeno “que depende do sujeito, dado que todos os estados cognitivos do sujeito são determinados pelo modo de realização da autogeração de um sistema e não pelas condições do seu mundo exterior” (ibidem). Assim, percepção e conhecimento não reproduzem uma realidade objetiva, mas elaboram ou constroem algo que aceitamos cognitivamente como realidade e que orienta nossa conduta e ação. Redefinem-se, portanto, os conceitos de *cognição*, que deixa de corresponder à estruturação categorial ou à apreensão de um mundo exterior objetivo e passa a referir-se ao processo global de vida, e *realidade*, agora entendida como campo de descrições/representações e não como conjunto de coisas objetivas (ibid., pp. 56-7).

Os indivíduos, portanto, produzem o seu ambiente por meio de processos cognitivos e interativos, tornando o conhecimento dependente do sujeito cognitivo. Tais construções, no entanto, não são idiossincráticas, visto que, no decorrer das histórias de socialização pessoais, são internalizados modelos consensuais do mundo (sob forma de tradições e convenções), experimentados e aceitos como realidade pelas respectivas comunidades socioculturais. Os princípios consensuais da construção da realidade são mediados principalmente pela linguagem e internalizados pelo sujeito. A comunicação, por sua vez, é vista como resultado da construção de campos interativos comuns e do desenvolvimento de esferas consensuais. No modelo de Maturana, adaptado por Schmidt,

*a função básica da língua como sistema de orientação não é a transmissão de informação ou a descrição de um mundo exterior independente, sobre o qual podemos falar, mas a produção de um campo consensual de conduta entre sistemas verbalmente interativos no processo de desenvolvimento de um campo cooperativo de interação* (Maturana, 1982<sup>65</sup> apud Schmidt, 1989: 58).

---

<sup>65</sup> *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.

Dessa forma, o papel da linguagem é orientar o indivíduo em seu campo cognitivo consensualmente construído, constituindo-se, portanto, como sistema de ação. O conceito de significação, redefinido, passa a designar uma relação contextual entre pressupostos cognitivos e ações (ou seja, uma operação de parceiros de comunicação em situações consensuais) (Olinto, 1993: 20).

A ênfase no papel ativo do leitor na construção do sentido dos textos, através de uma operação cognitiva, em oposição ao papel tradicional de decifrador passivo, também é compartilhada por teóricos americanos como Stanley Fish, marcando a passagem de concepções substancialistas para concepções construtivistas, que questionam dicotomias tradicionais como sujeito/objeto. Os teóricos da recepção ocupam uma posição de certa forma intermediária, visto situarem a construção do sentido no entre-lugar do encontro interativo das letras na página e do leitor (Iser, 1978)<sup>66</sup>.

Para Schmidt, uma ciência da literatura concebida na perspectiva construtivista como teoria da ação investiga as atividades dos indivíduos que, de diversos modos, lidam com fenômenos tidos como literários. O teórico alemão adapta a teoria sistêmica social de Niklas Luhmann, desenvolvida no âmbito da sociologia, e que permite lidar com complexidades crescentes e em constante transformação. Segundo Luhmann, referência importante dos teóricos que desenvolveram o modelo polissistêmico para os estudos da tradução, sistemas sociais podem ser identificados como sistemas de construção de sentido. Seu modelo prevê a inclusão da esfera do não-literário (a ambiência social) na esfera do literário (o sistema literatura), compondo uma unidade relacional auto-reguladora com fronteiras porosas e interpenetráveis. Como aponta Olinto, essa perspectiva permite compreender os vínculos entre os dois elos como interativos e processuais (1996: 34).

Schmidt aprecia particularmente, na teoria de Luhmann, a substituição do teorema da exclusão, traduzido pela expressão “isto *ou* aquilo”, pela fórmula de complementaridade do “isto *e* aquilo”, que permite a construção de modelos de sociedade e de literatura que lidam com o pluralismo de estruturas dinâmicas, levando em conta a condição complementar das duas esferas, ao invés de enfatizar a exclusão

---

<sup>66</sup> Iser, W. *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

de um dos componentes do par dicotômico. Conseqüentemente, o sentido (assim como a identidade) é provisório, e o equilíbrio sistêmico, flutuante.

A ênfase de Schmidt sobre a “vida literária” e não sobre a configuração do texto supõe uma investigação das ações dos indivíduos que lidam com fenômenos identificados como literários. Sua teoria propõe a tematização das atividades comunicativas literárias que constituem a “literatura” a partir de quatro papéis acionais básicos, a saber, produção, mediação, recepção e pós-processamento. Tais papéis articulam-se com ações literárias, numa relação que caracteriza o sistema social literário como auto-referencial e auto-organizativo. Schmidt atribui o dinamismo do sistema à interação de seus componentes internos e não à influência da ambiência, o que explica a sua relativa independência do contexto (Olinto, 1993: 23).

A dinâmica e o desenvolvimento do sistema literário podem se processar de três formas: (i) pela interação com outros sistemas sociais; (ii) pela diferenciação interna, através da formação de subsistemas parciais; (iii) pela reflexão sobre condições constitutivas do sistema, de sua estrutura e de seus limites (manifestada, por exemplo, em propostas estéticas e poéticas).

A ciência da literatura empírica de Schmidt trabalha com conceitos tradicionais redefinidos. *Literatura* é concebida como “um sistema social de ações que focalizam fenômenos que, por sujeitos atuantes, são considerados literários de acordo com as suas normas e expectativas” (as chamadas ações literárias) (Schmidt, 1996: 113). O *sujeito* – uma instância empírica de construção de sentido – é sempre um indivíduo socializado e que “desempenha operações cognitivas de acordo com as linhas diretrizes das convenções e estereótipos sociais que, na realidade, garantem a comunicação e a compreensão mútuas” (ibidem, p. 115). A *comunicação* “não é uma troca de ‘porções de sentido’ ou fragmentos de informação autônomos e pré-fabricados, mas uma construção paralela de comunicados no domínio cognitivo dos sujeitos” (ibidem). Um *comunicado*, por sua vez, é um texto ao qual foi atribuído um sentido por um sujeito cognitivo que, naturalmente, conhece os instrumentos convencionais de produção de sentido formulados como estruturas textuais (ibid.) A *literariedade* não é uma característica dos textos, mas uma disposição de processamento dos participantes para ações cognitivas e comunicativas (1982: 5). *Ações* são vistas como manifestações socialmente fixas e concretas, devendo, portanto, ocorrer em situações, ou “espaços da ação”, que podem compreender outros

agentes simultaneamente presentes e outras ações co-ocorrentes. São determinadas por “sistemas de valores, normas e sistemas de normas (como, por exemplo, tradições), a mídia e o sistema simbólico [...] que são consensuais ou mesmo institucionalizados nos grupos sociais e internalizados nos sistemas cognitivos de indivíduos através dos processos de socialização” (1996: 122). As concatenações de ações literárias são denominadas processos literários. Por sua vez, o conjunto desses processos em uma sociedade forma o sistema literário (ibidem, p. 113).

O texto literário, por estar articulado com atores e suas condições socioculturais de ação, não é visto como um objeto autônomo ou atemporal, ou mesmo como “possuindo” significado e “sendo” literário. Seu significado é construído pelos sujeitos, que percebem e tratam textos como fenômenos literários em seu domínio cognitivo através da aplicação de normas lingüísticas e convenções internalizadas no processo de socialização nos seus respectivos grupos sociais (ibid.).

Os agentes podem desempenhar quatro papéis, segundo o esquema de Schmidt: produtor, mediador (agente que torna o texto disponível para um público maior), receptor (leitor ou ouvinte) e pós-processador (agente que responde ao texto criando um novo texto, como faz o crítico ou o tradutor) (Schmidt, 1982: 8). Todos os papéis envolvem formas de ação social em contextos situacionais, realizadas por um agente capaz e motivado, que deseja atender a uma necessidade própria e que age dentro do seu sistema de pré-condições, desenvolvido durante a sua história de socialização, e de acordo com uma estratégia. Em seu estudo *Foundation for the empirical study of literature: The components of a basic theory* (1982), Schmidt apresenta a sua teoria e explicita, para cada um dos quatro tipos de ação, os seus procedimentos heurísticos básicos, as estratégias, a estrutura lógica da teoria formulada, o domínio intencionado de aplicação da mesma e a terminologia específica, com as respectivas definições.<sup>67</sup> Vejamos no que se constituem as ações (literárias) relacionadas a cada papel.

- (i) *Produção* - consiste na combinação de elementos textuais de acordo com regras específicas, de modo a resultar num objeto verbal acústico ou grafemático

---

<sup>67</sup> Estipula os seguintes conceitos teóricos, acompanhados de suas definições: produtor/mediador/receptor/pós-processador de textos literários; sistema literário de pré-condições de produção/mediação/recepção/pós-processamento; situação literária de produção/mediação/recepção/pós-processamento; estratégia literária de produção/mediação/recepção/pós-processamento; ação de produção/mediação/recepção/pós-processamento literário(a); e resultado da ação de produção/mediação/recepção/pós-processamento literário(a) (1982: 115, 127, 147 e 158).

(“texto”) considerado pelo produtor como capaz de transformar-se num “comunicado” mediante uma ação de recepção (Schmidt, 1982: 118). Em muitos tipos de comunicação oral, o produtor pode permanecer anônimo e deixar a apresentação do texto a cargo de um mediador, tal como um locutor de rádio ou apresentador de televisão. Outras vezes, a produção é feita coletivamente, através de vários agentes encarregados de redigir relatórios científicos ou textos publicitários. Pode ocorrer, também, de o resultado da produção não se destinar diretamente à recepção; este é o caso, por exemplo, de *softwares* para processamento de texto, produzidos com o objetivo de continuamente mediar outros textos (ibidem, p. 109).

- (ii) *Mediação* - todo tipo de ação através da qual um texto pré-existente é tornado disponível para diversos receptores (ou pós-processadores) numa situação mediadora na qual a recepção seja possível. A mediação pode ser direta ou indireta. Por mediação *direta* entende-se aquela feita por indivíduos ou grupos, aos quais o autor do texto pode pertencer. Integram esta categoria os seguintes exemplos de ação: o autor lê um texto seu, pré-existente, para uma platéia; o autor envia cópias de um texto seu para conhecidos; um manuscrito é copiado a mão, como se fazia na Idade Média. Por mediação *indireta* entendem-se todas as ações realizadas através da participação dos meios de comunicação de massa ou de instituições voltadas para a reprodução, o marketing e a distribuição de textos. O marketing dos textos costuma ser feito por uma série de instituições, muitas vezes agindo conjuntamente: editores, rádio, televisão e agências publicitárias. A ação de mediação indireta geralmente compreende quatro unidades operacionais, que podem ser ilustradas através das seguintes atividades editoriais: (a) atividades que levam à aceitação de um texto para publicação (leitura e seleção dos manuscritos oferecidos, contato com o autor, inclusive para solicitar modificações no texto, discussões com o conselho editorial visando a inclusão da obra numa determinada coleção da editora, revisão do texto, etc.); (b) atividades que resultam na produção do texto publicado – que, naturalmente, ainda não é um comunicado (escolher a fonte, imprimir, fazer a revisão das provas, paginar, encadernar, etc.); (c) atividades de distribuição, que visam a levar o produto final aos receptores (enviar pelo correio cópias de cortesia, atender às encomendas de livrarias, etc.). A

distribuição também pode ser feita através da mídia, como no caso em que um filme baseado numa peça ou romance é exibido no cinema ou na televisão; (d) atividades de marketing, que visam a tornar o texto conhecido do público e disponível para ele, geralmente através de peças publicitárias (assim como na atividade precedente, pode-se recorrer à mídia). Essas unidades operacionais são interconectadas e influenciam-se mutuamente. O papel de mediador pode ser desempenhado tanto por um indivíduo ou grupo, quanto por instituições mediadoras, como as mencionadas acima. Nesse caso, os mediadores agem de acordo com as condições sociais, econômicas e políticas que prevalecem em suas instituições, e podem permanecer desconhecidos para eventuais receptores. Schmidt observa, entretanto, que a recepção pode ser bastante afetada por fatores como a imagem de uma editora ou de um determinado apresentador (como acontece com atores associados a papéis de “vilões”, por exemplo). Enfatiza, ainda, a influência da história de socialização dos mediadores em sua ação, já que estes não são agentes neutros, meros instrumentos de transmissão. Têm suas próprias normas, valores e expectativas, sem as quais não poderiam operar. Isso explica, por exemplo, o fato de textos que alcançaram enorme repercussão terem sido, num momento anterior, rejeitados por outra editora (ibid., pp. 124-7).

(iii) *Recepção* - ação através da qual um “texto” se torna um “comunicado”, ou seja, passa a ter um sentido coerente construído pelo receptor. Na sua apresentação do modelo, Schmidt opta por restringir-se à recepção de textos escritos, que são os veículos mais comuns de comunicação literária. Como este tipo de ação, diferentemente dos dois anteriores, tem sido objeto de intensas pesquisas nos últimos anos, o teórico apresenta as principais tendências de pesquisa, que organiza em três categorias: modelos de orientação, voltados para a formulação, em bases intuitivas, de taxonomias dos fatores que afetam a recepção textual; modelos de simulação, entre os quais inclui os produzidos no âmbito da inteligência artificial; e modelos cognitivos, desenvolvidos com base na psicologia, que buscam entender como os seres humanos impõem estruturas aos textos que lêem (ibid., pp. 134-5). A teoria da recepção literária de Schmidt mostra como se processa a recepção, analisando cada uma de suas etapas. A primeira delas é a percepção do texto pelo receptor numa dada situação. A

percepção permite que o agente atribua ao texto uma estrutura grafemática que poderá divergir da original devido a erros, omissões ou alterações. A etapa seguinte consta da identificação dos elementos percebidos na estrutura observada como elementos do repertório de uma linguagem natural organizados conforme um dado padrão. Nessa fase, podem surgir estruturas sintaticamente ambíguas, sendo necessário desambiguizá-las. Além disso, como muitos elementos podem ser expressões com sentidos diferentes, segundo os dicionários, também cabe proceder-se a desambiguações semânticas. Por fim, o receptor configurará uma estrutura de sentido coerente (pelo menos para ele), desde que as relações observadas entre os elementos textuais e que o conhecimento apresentado no texto sejam compatíveis com padrões de conhecimento de mundo armazenados na memória do agente em questão.

Schmidt analisa os processos ativos através dos quais os receptores constroem hipóteses a respeito do sentido global de um texto, como os de inferência, reconhecimento tipológico, padrões globais (enquadres, esquemas, planos, etc.) e macroestruturação. Segundo Schmidt, esses processos indicam que a coerência é fundamentalmente relacional: os receptores constroem um *mundo textual* no qual esta propriedade é sempre vista em relação a outros fatores, tais como funções comunicativas e expectativas dos receptores, e a outros segmentos do discurso. Um mundo textual coerente poderia conter alguns aspectos incoerentes, embora, em condições normais, a falta de coerência seja tão perturbadora que os receptores tentarão suprimi-la ou resolvê-la. Algumas vezes, a incoerência é até proposital, constituindo um recurso dos produtores para motivar de maneira especial o processo de recepção. Na concepção de Schmidt, a recepção é efetuada através de constantes consultas dos receptores aos seus sistemas de pré-condições ou à estrutura de suas memórias de modo a gerar expectativas acerca do que acontecerá em um texto. À medida que a comunicação vai sendo efetuada, essas expectativas – que podem ser de natureza variada – são confirmadas ou revistas. Embora estas sejam, muitas vezes, incorretas, mostram-se indispensáveis para restringir e guiar os processos de busca, visto que os repertórios de elementos que podem ser usados em textos ou mundos textuais são demasiadamente vastos (ibid., pp. 136-7). Schmidt ressalta que a recepção não é um processo passivo e sim ativo e

constitutivo, no qual o *input* é adaptado conforme o conhecimento de mundo, as expectativas e as necessidades do agente.

(iv) *Pós-processamento* - ação através da qual o agente produz um novo texto relacionado a um comunicado. O pós-processador age sobre o resultado da recepção (o comunicado) e não sobre o texto na página (o objeto grafemático). Uma grande vantagem do conceito de pós-processamento para designar uma nova categoria de ações, que passa a compreender ações geralmente consideradas de produção ou recepção, é que o tradicional foco no texto transfere-se para os processos de tratamento deste na “vida literária”. Além disso, aponta para um programa de pesquisa empírica (*ibid.*, pp. 154-5).

O termo pós-processamento foi criado por Götz Wienold (1971 e 1972)<sup>68</sup> para designar ações que ocorrem na vida literária propriamente dita. Tradicionalmente, a criação de um texto novo, a transposição de um texto pré-existente para um novo meio e/ou a sua tradução para uma outra língua eram identificadas como uma ação de produção. A compreensão de um texto e o estabelecimento de seu significado através de paráfrase, comentário e interpretação eram associadas à recepção. É evidente que um participante não se limita a desempenhar um papel único, e que há fatores tanto de produção quanto de recepção no pós-processamento, mas as fronteiras foram bem mais delineadas, evidenciando uma reorganização das ações. Wienold atribuiu ao conceito de pós-processamento um sentido bastante amplo, que subsumia todas as atividades dos participantes de um sistema de comunicação que fossem direcionadas a um veículo de comunicação dentro daquele sistema. Conseqüentemente, a definição de “texto” extrapolou os limites do exclusivamente lingüístico, passando a incluir fotografias, filmes, encenações teatrais e sinais de trânsito. Além disso, Wienold considerava pós-processamento todo tipo de ação induzida por um texto, mesmo que não resultasse em um novo produto. Schmidt adaptou o conceito, restringindo seu alcance às ações das quais efetivamente resulta um novo texto. Salienta, no entanto, que este produto não precisa ser necessariamente lingüístico, como no

---

<sup>68</sup> Wienold, G. (1972). *Semiotik der Literatur*. Frankfurt: Athenäum e Wienold, G. & Rieser, H. (1979). “Vorüberlegungen zur Rolle des Konzepts der Textverarbeitung beim Aufbau einer empirischen Sprachtheorie”, em *Text processing*, org. de U. Burkhardt & K. Hölker. Berlin: de Gruyter, pp. 20-48.

caso da escolha de figurinos, música e iluminação para uma montagem teatral. Tais ações são motivadas pelo texto literário e funcionam como interpretações (no sentido de “leituras”) a serem passadas a uma platéia através de meios acústicos ou visuais.

Uma condição *sine qua non* para o pós-processamento é o conhecimento do texto de origem. Também devem merecer ênfase especial as hipóteses formuladas pelos agentes com relação ao público-alvo dos textos que resultarão das suas respectivas ações de pós-processamento. Outro aspecto a observar é que esta modalidade de ação não se realiza com o objetivo da mera fruição do texto literário; há uma série de fatores sociais em jogo, que devem ser empiricamente explorados. O conceito de reescritura de André Lefevere, que se aplica a traduções, bem como a resumos (inclusive para publicação em antologias), paráfrases e adaptações para outros meios, corresponde, portanto, a ações de pós-processamento no modelo de Schmidt.

A área de aplicação de uma teoria de pós-processamento literário é o conjunto de processos acionais (e seus contextos) através dos quais os participantes da comunicação literária expressam suas idéias sobre um comunicado que consideram literário.

Schmidt faz a distinção entre pós-processadores profissionais, que agem no contexto de uma instituição (seja um museu, editora, jornal, universidade), e os não-profissionais. Muitas vezes, os textos produzidos por pós-processadores têm o efeito de alçar os respectivos textos de origem a “cânones” literários estabelecidos.

O teórico alemão utiliza a seguinte tipologia de ações de pós-processamento: verbalização, condensação, descrição metatextual, avaliação, explicação, justificação (ibid., pp. 156-7). Propõe a expansão do modelo através da atividade de interpretação literária, circunscrita à ação de pós-processadores profissionais realizada na esfera dos estudos literários. Produz, então, uma tipologia de enunciados interpretativos, com base nas funções que os agentes/intérpretes pretendem ver desempenhadas, que inclui três categorias: enunciados descritivos, explanatórios e avaliativos (ibid., p. 162). Nessas atividades, os intérpretes literários estão dando suas opiniões a respeito do sentido do texto literário, do seu valor estético, do seu contexto dentro da

literatura (quer na época da produção original, quer na atual) e da sua relevância social num dado momento (ibid., p. 163). Parece estar implícito, na formulação de Schmidt, o estabelecimento de uma relação de cumplicidade e até mesmo de dependência entre os intérpretes e o público: os primeiros acreditam que o segundo precisa de suas opiniões; este, por sua vez, recorre aos intérpretes para “entender” e aproveitar melhor o texto, em seus múltiplos aspectos.

Claro está que estas quatro esferas encontram-se interligadas e que suas fronteiras, assim como as do próprio sistema descrito por Schmidt, são porosas e interpenetráveis. Para o agente produtor, por exemplo, o “texto” sempre será “comunicado”, na medida em que a construção de sentido teve início no momento de produção. Ações de recepção, por sua vez, podem até ser entendidas como ações de produção no sentido lato, visto que o leitor “produz” um texto, ao construir seu significado. No entanto, os diferentes papéis acionais propostos por Schmidt, quando considerados no seu sentido estrito, situam-se em esferas distintas, o que impede a sua sobreposição; a recursividade do modelo – que autoriza a interligação e a intercomunicação entre as esferas – não prevê a simultaneidade de papéis. O entendimento dos diversos papéis acionais no seu sentido lato – concebendo-os como passíveis de co-ocorrência – pode conduzir a uma generalização tal que neutralize as características distintivas dos mesmos e obscureça as diferenças estabelecidas pelo modelo, cujos méritos, a meu ver, incluem o de explicitar tais questões e contribuir para refinar o conceito de reescritura proposto por André Lefevere. Quando entendidos no seu sentido estrito, os diferentes papéis assumem contornos mais definidos; dessa forma, a mediação, embora possa envolver recepção em algum momento, diz respeito especificamente à disponibilização de um texto pré-existente para ações subsequentes de recepção ou pós-processamento. Por sua vez, a diferença básica entre as ações de pós-processamento e as de produção e recepção – freqüentemente (con)fundidas, na medida em que o agente “produz” um texto através da leitura – é que as primeiras são fruto de uma análise crítica de um outro texto. Nesse caso, a leitura e conseqüente construção de sentido do texto de origem, que implicam ações de produção e recepção, constituem etapas necessárias para o objetivo final, que é o de produzir enunciados “descritivos, explanatórios e avaliativos”, como citado acima.

As diversas ações descritas podem ser exercidas em sucessão por um mesmo agente, embora não simultaneamente, conforme apontado. Muitas vezes, agentes mediadores realizam uma ação de recepção antes da de mediação, como no caso em que um editor lê manuscritos de autores. Um agente produtor que analisa seu trabalho, produzindo paratextos e/ou metatextos, ou que o traduz para outro idioma, está agindo como um pós-processador. Como exemplo do segundo caso podemos citar o escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro – que, ao verter para o inglês dois de seus romances, *Viva o Povo Brasileiro* e *Sargento Getúlio*, desempenhou um duplo papel, embora em momentos diferentes. Da mesma forma, agentes de pós-processamento, como tradutores e críticos, podem agir como mediadores e até como produtores. Os tradutores de textos shakespearianos, por exemplo, frequentemente tomam a iniciativa de selecionar um texto para tradução e de propor o projeto – ou mesmo o trabalho já terminado – a uma editora, para fins de publicação. A ação de mediação, nesses casos, pode tanto preceder quanto suceder a de tradução.

Considero a teoria de Schmidt, sucintamente exposta, particularmente interessante para estudar o fenômeno tradutório dentro de uma perspectiva sistêmica e funcional. As lacunas apontadas nos modelos de Even-Zohar, Toury e Lefevere podem ser preenchidas através dos fundamentos epistemológicos desta teoria, que concebe o sujeito leitor como um sistema vivo de cognição, e a leitura como uma atividade cognitiva baseada num sistema de pré-condições que possibilita a construção de modelos consensuais. Em *Foundation for the empirical study of literature*, Schmidt (re)define cuidadosamente todos os conceitos que emprega, como se pode esperar de uma teoria no sentido estrito do termo. Além disso, ao introduzir a dimensão do pós-processamento, torna mais nítidas as características do fenômeno tradutório e suas relações com o sistema literário e o sistema social, oferecendo um campo de estudo mais restrito e menos heterogêneo. Nos modelos tradicionais, a tradução é considerada uma ação de *produção*, e os paratextos e metatextos decorrentes, resultados de ações de *recepção*<sup>69</sup>. No modelo de Schmidt, a recepção refere-se apenas aos processos de

---

<sup>69</sup> Pode-se até argumentar que a tradução é vista como *reprodução*, mais do que produção, mas na moldura teórica de Siegfried Schmidt, o termo está sendo empregado referencialmente, contraposto a *recepção*, sem a intenção explícita de verbalizar diferentes concepções de tradução (tradução como reprodução, como transferência de significados, como substituição de material textual, etc.).

leitura e de construção de sentido, ficando a análise crítica (ou recepção crítica, como costuma ser denominada) na esfera do pós-processamento. Como aponta Olinto (1993), o exame das articulações dos componentes deste campo revela variadas influências e dependências, tais como políticas, econômicas, de mercado, de técnicas de produção e distribuição, que evidenciam “a rede interna dos fenômenos literários mas também as múltiplas formas de relações com esferas extraliterárias (por exemplo, o sistema político e jurídico, o sistema educacional e científico, as manifestações artísticas não-literárias)” (p. 35). Questões relacionadas com as motivações e forças que iniciam, mantêm, organizam e modificam processos literários, e que produzem textos literários e os transformam em objetos desejáveis, oferecem perspectivas sobre as necessidades culturais, sociais, materiais e ideais, sobre a esfera das motivações gerais e específicas, dos critérios de valor, interesses, objetivos, sobre o reconhecimento social e a identidade pessoal, e sobre qualidades hedonistas e emotivas relacionadas com processos literários (Rusch, 1996: 164).

Enquanto as ações de recepção incluem todos os processos envolvidos na atribuição de sentido a um texto (ou seja, a sua transformação em comunicado coerente), as de pós-processamento incluem todas as operações realizadas após a conclusão da ação de recepção, a fim de criar um texto que tenha uma relação de pós-processamento ao texto de origem (Schmidt, 1982: 146-7). A participação das editoras e de outras instituições responsáveis pela disseminação dos textos é analisada enquanto ação de mediação, e para esta análise Schmidt propõe o modelo de política editorial voltada para vendas de P. Meyer-Dohmen e W. Strauss (1971) e o de seleção de idéias de produtos, de Kotler, reproduzidos em anexo. O papel da patronagem, analisado por Lefevere, pode ser visto como um papel de mediação.

A possibilidade de ampliação do modelo descritivista através da teoria da ação de Schmidt é reforçada pelas afinidades entre ambos. O projeto teórico de Schmidt, além de mostrar a necessidade de empirizar e historicizar o conjunto do fenômeno literatura, enfatiza a abertura para espaços interculturais, intergeográficos e interdisciplinares (Olinto, 1993: 36), aspirações compartilhadas pelos teóricos dos DTS. Outra afinidade é a perspectiva pragmática observada em seus estudos. Enquanto a ciência da literatura empírica de Schmidt postula que uma definição do fenômeno literário será necessariamente acoplada a perguntas como: “Que tipo de texto é considerado literário?”, “Por quem?”, “Quando?” e “Por quê?”, uma preocupação dos DTS é

precisar quem traduziu o quê, por (e para) quê, e como. Além disso, o padrão recursivo que caracteriza a relação teoria/prática neste modelo também é observado na teoria de Schmidt, segundo a qual um participante não precisa se limitar a um único papel, e aponta a presença de fatores de produção e recepção em todos os fenômenos de pós-processamento (Schmidt, 1982: 154). Pode-se prever, inclusive, que um texto resultante dessa modalidade de ação seja encarado como obra literária e suscite, em tal condição, uma nova ação de pós-processamento<sup>70</sup>.

Os tradutores e os exegetas de textos shakespearianos serão, no modelo ampliado que adotarei na minha análise, pós-processadores. Schmidt observa que, se várias pessoas falam de *Hamlet*, o referente, em princípio, pode ser tanto o texto físico (objeto grafemático) – e, nesse, caso todas estarão falando da mesma entidade – quanto o comunicado (texto dotado de sentido) – e, nesse caso, cada pessoa estará falando de experiências recepcionais diferentes. Sendo assim, um intérprete que comente a peça enquanto comunicado deverá primeiro especificar a natureza e o conteúdo de sua própria experiência. Caso contrário, não será possível conhecer a justificativa empírica das afirmações feitas, diante da inviabilidade de separar o processo de compreensão do conhecimento prévio (esquemas) do agente do processo (ibidem, p. 165). Podemos estender essa observação à tradução: de acordo com uma concepção não-immanentista, a base da tradução não é a obra “original” – ou seja, o *Hamlet* (ou uma de suas versões autorizadas) de William Shakespeare, em inglês – e, sim, a representação mental desta obra para o tradutor. É evidente (ainda conforme a concepção de texto e de leitura que informa este trabalho) que tais representações serão diferentes da obra original, porque o tradutor, no papel de receptor, tentou superar obstáculos, resolver problemas, suprimir a polivalência, eliminar discrepâncias, sem mencionar que a sua história de socialização não será parecida com a dos receptores da época elisabetana, quatro séculos atrás. Conseqüentemente, o receptor do texto traduzido, resultante da ação de pós-processamento, não compartilhará a experiência pretendida pelo produtor original.

---

<sup>70</sup> Schmidt ilustra essa possibilidade citando o caso de um poema escrito por John Keats sobre a sua própria experiência lendo a tradução que Chapman fez de Homero. Uma análise crítica do poema de Keats seria o resultado do pós-processamento de um resultado de pós-processamento (a tradução feita por Chapman) do texto de Homero. Outro exemplo pode ser encontrado em alguns capítulos deste trabalho, onde faço uma análise (pós-processamento) de textos resultantes de atividades de análise crítica (pós-processamento) de traduções (atividade de pós-processamento). Trata-se, portanto, de três níveis de pós-processamento.

Para Schmidt, os comunicados textuais têm identidades provisórias, que variam conforme a época e os parceiros do diálogo. Se concordarmos que o texto de origem da tradução é o comunicado, e não o objeto grafemático, torna-se clara a impossibilidade de resgatar o Shakespeare elisabetano para os leitores de qualquer tradução. Essa ambição é alimentada por aqueles agentes – quer receptores, quer pós-processadores – que buscam o sentido textual a partir da intenção autoral. Já dentro da perspectiva que endossamos, o leitor, ao invés de reconstruir ou resgatar sentidos, assume o papel de construtor dos mesmos. Sua interpretação (entendida como construção) é articulada com estratégias de leitura em função dos seus conhecimentos anteriores, os quais provavelmente são análogos aos de outros indivíduos com histórias de socialização similares<sup>71</sup>. São esses compromissos intersubjetivos que garantem a plausibilidade de uma tradução, aceita por eventuais mediadores, receptores e pós-processadores como um substituto legítimo para um texto pré-existente produzido em outro idioma.

Após apresentar o paradigma descritivo nas versões de Itamar Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere, e propor a ampliação do modelo através da teoria dos papéis acionais concebida no âmbito da ciência da literatura empírica de Siegfried Schmidt, vou-me deter, nos capítulos seguintes, no exame da literatura existente (produzida por agentes de pós-processamento) a respeito das traduções de obras shakespearianas para o português do Brasil e na análise do *corpus* delineado na Introdução.

---

<sup>71</sup> Conseqüentemente, suas estratégias de tradução também serão fruto de uma construção, ou seja, uma tradução voltada para o texto de partida reflete a visão que o tradutor tem deste texto.

## ANEXO 1

## FIGURA 1:

Market model of sales-oriented publishers' policies (P. Meyer-Dohmen & W. Strauss, 1971: 410, em Schmidt, 1982: 129).

## ANEXO 2

FIGURA 2: Selection of product ideas (Kotler, em Schmidt, 1982: 130).

## CAPÍTULO 3

### SHAKESPEARE NO BRASIL

*How many ages hence  
Shall this our lofty scene be acted over,  
In states unborn and accents yet unknown!  
Julius Caesar (3.i.112-4).*

*So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.  
Sonnet 18*

#### 3.1 Fontes de consulta

Um estudo abrangente sobre a história, a recepção e o pós-processamento dos textos<sup>72</sup> e das montagens de obras de William Shakespeare no Brasil (em inglês e em traduções brasileiras) poderá recorrer a três referências básicas: *Shakespeare no Brasil*, de Eugênio Gomes (1961), *William Shakespeare no Brasil: Bibliografia*, de Celuta Moreira Gomes (1961) e *William Shakespeare: edição do IV Centenário*, coletânea organizada por Barboza Mello e Olympio Monat (1964). Além dessas publicações, em volumes completos, há também artigos esparsos de interesse histórico, como “Shakespeare in Brazil”, de Barbara Heliodora<sup>73</sup>, publicado em 1967 na *Shakespeare Survey*. Trata-se de um ensaio onde a crítica e tradutora constrói uma história das encenações de textos shakespearianos em nosso país, juntamente com a das respectivas traduções. Igualmente interessantes são os artigos “Shakespeare representado no Brasil”, de Sérgio Cardoso (1965)<sup>74</sup>; “Shakespeare já fala português

---

<sup>72</sup> O termo “texto” estará sendo usado, daqui por diante, no sentido de “comunicado” e não de “objeto grafemático”.

<sup>73</sup> Pseudônimo de Heliodora Carneiro de Mendonça, que em seus primeiros artigos assinava-se Barbara Heliodora Carneiro de Mendonça. Posteriormente, passou a usar apenas o pseudônimo, razão pela qual todas as referências (bibliográficas e outras) feitas a esta autora neste trabalho adotam tal forma.

<sup>74</sup> Em *O Estado de S. Paulo*, 18 abr., Suplemento Literário.

com sotaque brasileiro”, de Macksen Luiz (1980)<sup>75</sup>; “Shakespeare no Brasil”, de Nogueira Moutinho (s/d)<sup>76</sup>; e “Algumas traduções brasileiras de Shakespeare”, de Homero Senna (1964)<sup>77</sup>.

Há, também, dissertações de Mestrado que abordam aspectos das traduções das obras shakespearianas para o português, dentre as quais destacamos duas, que tratam especificamente das traduções de *Hamlet*, comentadas mais adiante.

A seguir, serão examinadas as três obras mencionadas no início desta seção, com ênfase particular no seu conteúdo, organização e utilidade para os estudiosos das traduções shakespearianas.

### **3.1.1 Shakespeare no Brasil**

Esta coletânea, fruto de anos de crítica e profundo estudo da obra de William Shakespeare e de suas influências na literatura brasileira, é uma referência fundamental para os interessados em literatura, arte dramática e tradução. Seu autor, Eugênio Gomes, exerceu as múltiplas atividades de crítico literário, poeta, cronista, tradutor, divulgador da literatura inglesa e burocrata federal, e é considerado um dos fundadores dos estudos comparatistas no Brasil (Alves, 1995: 57 e 104). Em seu livro de memórias, José Silveira, médico conceituado na Bahia, refere-se ao autor como “grande poeta, primoroso escritor e crítico literário conhecido, admirado e respeitado em todo o país” (apud Alves, 1995: 17-8). Nascido em Ipirá, no sertão baiano, em 1897, Eugênio Gomes fez carreira em Salvador e no Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Todos os seus avanços na literatura, no inglês e no francês vieram dos seus esforços de autodidata, visto que interrompera sua educação formal ainda no terceiro ano de ginásio. O convívio com intelectuais do Recôncavo baiano propiciou-lhe a amizade com o poeta Arthur de Salles<sup>78</sup>, que o ajudou a aprofundar-se no estudo de Shakespeare e da língua e literatura inglesas (ibid., pp. 11-6). Seus 40 anos de atuação nos periódicos do país como crítico e ensaísta resultaram em mais de quatrocentos artigos, dos quais grande parte foram publicados em seus 16 livros. A obra de Eugênio

---

<sup>75</sup> Em *Jornal do Brasil*, 1 mar.

<sup>76</sup> Em *Folha de S. Paulo*.

<sup>77</sup> Em *Correio da Manhã*, 25 abr.

<sup>78</sup> Tradutor de *Macbeth* (Rio de Janeiro/São Paulo: W. M. Jackson, Inc., 1960).

Gomes pode ser classificada em publicações de divulgação da literatura inglesa, estudos de literatura comparada e estudos de literatura brasileira.

Colaborou, ainda, em obras coletivas, como *A literatura no Brasil* (Rio de Janeiro: Sul Americana, 1956), organizada por Afranio Coutinho, para a qual escreveu alguns verbetes, e foi responsável pela organização, seleção e estudos para antologias e edições, como *Vieira: sermões* (Rio de Janeiro: Agir, 1957) e *Castro Alves: Obra completa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1960). Além disso, elaborou introduções para diversos livros, inclusive de autores estrangeiros traduzidos.

Como crítico literário e ensaísta, desde jovem Gomes teve a preocupação de incluir em seus estudos procedimentos da literatura comparada, efetuando “o mapeamento das redes de relações, percebendo a ‘influência’ dos modelos estrangeiros nos autores brasileiros ou buscando verificar a ressonância da cultura européia e sua correlação com a literatura brasileira” (Alves, 1995: 102). Em fins de 1930, Gomes voltou-se para a divulgação da literatura inglesa, campo que começava a florescer no panorama editorial do Brasil. Com isso, conseguiu ocupar espaço nas revistas cariocas, noticiando resenhas de livros publicados na Inglaterra ou livros ingleses traduzidos no Brasil (ibidem, pp. 30 e 41).

“Letras e Artes”, suplemento literário do jornal *A Manhã* lançado em 1945, foi a porta de entrada para a crítica contínua de Eugênio Gomes, através de artigos quinzenais. Num momento em que “a tradição encontrava espaço aberto para consolidação e acomodação com o moderno” (ibid., p. 37), os editores e colaboradores do suplemento voltaram-se para o passado numa tentativa de buscar “o equilíbrio entre afirmação e negação, liberdade e autoridade, nihilismo e futurismo, que são as tensões próprias da vanguarda” (Demarchi, 1991: 23).

O redimensionamento dos estudos literários, abrindo-se para as novas abordagens críticas, juntamente com a entrada em cena dos novos intelectuais, favoreceu uma ampla modificação de comportamento perto dos anos 50. A produção crítica, mesmo em jornais, ganhou profundidade, caminhando os estudiosos para a especialização e a objetividade (Bolle, 1979). Segundo Afranio Coutinho, “a crítica atinge uma fase de autoconsciência, de domínio metodológico e técnico, de profissionalismo, de repúdio ao autodidatismo, ao amadorismo”, em contraposição ao “superado impressionismo jornalístico”, que mantinha a crítica no plano do “comentário irresponsável, da divagação, do subjetivismo” (1964: 309).

O momento foi marcado por uma revalorização estética da linguagem literária, levando, conseqüentemente, a uma nova concepção de crítica, fundada na análise da obra em si mesma e de seus elementos intrínsecos, em detrimento de perspectivas deterministas exteriores. A partir de 1948, acompanhando as novas tendências, Gomes afasta-se cada vez mais da fórmula convencional e toma o caminho da crítica imanente, apropriando-se de alguns conhecimentos da Nova Crítica e investindo pelos caminhos da crítica estética e formal. Em sua *Introdução à literatura brasileira*, Afrânio Coutinho situa Gomes entre os críticos (mais) representativos da tendência renovadora que se levantou principalmente “contra a orientação historicista, sociológica ou psicológica, de cunho determinista, a que se devem os trabalhos da crítica brasileira anterior” (ibidem, p. 308).

Na década de 50, período de maior produção intelectual de Gomes (e também de maior prestígio), sua crítica ocupou um espaço localizado por Alves no “intervalo entre duas gerações de críticos: de um lado, a crítica impressionista e, de outro, a geração dos anos 60, dos formalistas” (1995: 58). Tentou manter-se à margem dos núcleos de ideologias socialista e marxista, bem como de quaisquer agremiações ou grupos. Via-se, inclusive, como um intelectual isolado e independente (p. 59); dessa forma, na avaliação de Alves, a incorporação dos novos métodos não provocou a abdicação dos antigos. Gomes, na realidade, não deixou de lado a perspectiva historicista, inspirada nos estudos de Gustave Lanson (1857-1934), um dos principais responsáveis pela tendência positivista no estudo da literatura no meio acadêmico francês. Passou a empregá-la simultaneamente com a Nova Crítica, com a estilística espanhola, com a crítica genético-filológica. Em *Aspectos do romance brasileiro*<sup>79</sup>, o crítico, nas palavras de Alves, “exercita sua interpretação partindo do exame do projeto estético do autor em cotejo com a sua práxis na obra. A atitude estética dos escritores é depreendida de seus próprios textos metalingüísticos ou de crítica” (1995: 74).

Após divulgar a literatura estrangeira durante anos, o olhar de Eugênio Gomes se volta para a brasileira. Seus estudos sobre Machado de Assis projetaram-no como um dos ensaístas mais sérios e eruditos sobre o homem e a obra machadiana, destacando-se a sua ousadia por tê-lo tirado do limbo no momento mais aguerrido do modernismo

---

<sup>79</sup> Bahia: Progresso/Universidade da Bahia, 1958.

(palavras do então Ministro da Educação Ernesto Simões Filho, ao empossar Gomes no cargo de Diretor da Biblioteca Nacional, em 1951, sob a presidência de Getúlio Vargas)<sup>80</sup>.

Numa época em que o pós-modernismo ainda não havia introduzido uma nova epistemologia anti-imanentista, nem o pós-estruturalismo conceitos como o da intertextualidade, Eugênio Gomes questionou o paradigma hierárquico da literatura européia sobre a do seu país, numa atitude precursora de tornar positivas as trocas literárias identificadas pelos estudos comparatistas e não recriminar ou desqualificar as diferenças instaladas nos textos dos escritores brasileiros. “A idéia de reelaboração das obras européias pelos autores brasileiros levou o crítico, no decorrer da década de 50, a substituir, nos seus ensaios, o conceito negativo de *influência* pelo de *empréstimo* ou de *inovação* (Alves, 1995: 104-5).

Eugênio Gomes foi um grande divulgador da literatura inglesa, apesar de ter feito, também, incursões em outras literaturas, como a italiana, a espanhola e a portuguesa. No final dos anos 50, entretanto, o crítico baiano parece dar-se conta de que o seu esforço de divulgação dos autores ingleses era uma via de mão única; “rastreado as impressões sobre o Brasil deixadas desde Shakespeare até os escritores contemporâneos, Gomes protesta contra o imaginário inglês e tenta retificá-lo” (ibidem, p. 111), ressentindo-se da imagem de “bárbaro” e de “diferente” criada pelo outro, principalmente na Europa.

Como tradutor, procurava manter-se o mais próximo possível ao sentido que acreditava estar no texto, fugindo de ousadias, com receio de cair no “canto de sereia” das *belles infidèles*. Durante os anos 20 e 30, em que, aparentemente, havia poucas traduções, Gomes selecionou e traduziu poemas, trechos e fragmentos de autores recentes (principalmente ingleses, do período entre 1900 a 1914). Sua concepção de tradução tendia, na época, a ser “a captação dos conteúdos do texto original, deixando de lado os estratos fônicos e os tropos, pois fundava-se na idéia da intraduzibilidade da poesia”. Traduzir “significava transpor o texto de partida em uma linguagem aderida, colada ao máximo ao sentido original, privilegiando-se assim o conteúdo, as idéias, em detrimento da forma” (ibid., p. 114).

---

<sup>80</sup> Em Alves (1995).

Gomes via a tradução como uma tarefa árdua, difícil e “que mostrava ao tradutor a impossibilidade de transpor a inteira significação de um poema para uma segunda língua” (ibid.). A sua maneira de se referir às suas traduções e ao processo tradutório sugerem a crença de que toda tradução implica a perda de algo substantivo. Para avaliar a sua convicção de que é impossível traduzir poesia, citava uma imagem do poeta alemão Heine, segundo o qual esta tarefa assemelha-se à de empalhar os raios da lua (1937: 220)<sup>81</sup>. Apesar das reservas à tradução de poesia, Gomes verteu para o português um bom número de poemas ingleses (publicados em seus artigos críticos) entre 1930 e 1940, com destaque especial para W. B. Yeats e Rupert Brooke. A propósito de Rupert Brooke, diz que a riqueza de sua poesia “consiste quase toda na simplicidade, quer das emoções, quer da linguagem, e, em se procurando traduzi-la, todo o esforço para apreender a sua graça brejeira e ingênua resultará baldado” (Alves, 1995: 115). A intraduzibilidade da poesia advém, portanto, da necessária perda da riqueza da linguagem do poeta, problema que não identificava na tradução de prosa. Diz, ainda: “Quem conhece as dificuldades de adaptação de um soneto inglês às nossas regras, não ignora que é impossível a translação integral de cada verso, mesmo deprezando-se as rimas” (Gomes, 1950)<sup>82</sup>.

A estratégia tradutória de Gomes, depreendida a partir do exame de suas traduções, dos seus paratextos e de metatextos de sua autoria ou de outros críticos e estudiosos, como Alves, enfatizava o recurso a paráfrases, “privilegiando o conteúdo que podia ser transcrito através da prosa” (ibidem). Quando empregava o verso, “preferia uma tradução literal em versos brancos ou metros diversos, mas nunca obedecendo à forma do texto de partida” (ibid.). Observe-se que essa estratégia ia de encontro à preconizada por tradutores de prestígio como Péricles Eugênio da Silva Ramos, que defendia a dupla fidelidade (ao sentido e à forma). Gomes preocupava-se em conservar a “essência” do poema, diante da impossibilidade de “reproduzir-lhe a cadência original” (1937: 192).

Como crítico de traduções, Gomes rejeitava a assim-chamada tradução livre ou criativa, preocupado com as deturpações que ela poderia trazer ao texto de partida, o “original”. Sua atividade de crítico de traduções, intensificada num momento em que

---

<sup>81</sup> *D. H. Lawrence e outros ensaios*. Porto Alegre: Globo.

<sup>82</sup> “Um soneto de Wordsworth”. *Correio da Manhã*, 5 fev.

diminuíam significativamente as traduções de sua autoria<sup>83</sup>, parece ter sido motivada pelo estudo de Shakespeare desenvolvido a partir da década de 40. O desempenho dessa função rendeu prestígio e visibilidade a Gomes, que procurava avaliar “a fidelidade ao texto [...], chamando atenção para as deturpações do texto original” (Alves, 1995: 105). Muitos dos seus artigos sobre o tema foram reunidos e publicados na parte “Traduções” de seu livro *Shakespeare no Brasil*, comentado mais adiante.

Sua preocupação com as “perdas” evidencia-se no seu método de análise de traduções; costumava escolher um verso ou um vocábulo e analisá-lo detalhadamente para mostrar que sempre algo da estrutura original se perde na tradução. Observa, por exemplo, que o soneto 30 perdeu, na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, as aliterações da primeira linha<sup>84</sup>. No entanto, diferentemente de outros críticos, não propõe uma tradução melhor, ou dá “receitas”; confessa, humildemente, “não saber como seria possível adaptá-las [as aliterações] à nossa língua respeitando o texto” (Gomes, 1961: 87).

Alves aponta que Gomes sempre pautou sua avaliação e julgamento de traduções pelos padrões de sua época. Aos estudiosos da tradução, no entanto, especialmente aqueles que favorecem uma abordagem de cunho descritivista, causa estranheza o fato de Gomes, com sua bagagem de comparatista e de crítico sintonizado com as tendências do seu tempo, fazer julgamentos tão prescritivos e desvinculados do contexto em relação às traduções. Sua análise de traduções consistia em cotejar o texto de partida com o de chegada, procurando “cochilos”, supressões e imprecisões, pronunciando julgamentos de valor como no caso da palavra *marlet*, em *Macbeth*. Trata-se de um pássaro que não tem correspondente em nossa língua, e foi traduzido pelo tradutor português Domingos Ramos como “pássaro heráldico”, por Oliveira Ribeiro Neto como “gavião” e por Arthur de Salles como “andorinha”. Gomes descarta as duas primeiras soluções, apontando a última como a melhor, sem explicar exatamente o motivo dessa preferência.

---

<sup>83</sup> Alves vê, neste fato, uma indicação de que o parque industrial brasileiro talvez já traduzisse as obras inglesas com certa regularidade, não necessitando mais do esforço de seu maior divulgador (1995: 116).

<sup>84</sup> O primeiro verso do soneto é, efetivamente, cheio de aliterações: “When to the sessions of sweet silent thought”, recebendo, de Silva Ramos, a seguinte tradução: “Quando para as sessões do quieto pensamento”. Jorge Wanderley, ao traduzir o mesmo soneto, optou por “Em sessões do silente pensamento”, buscando preservar as aliterações em /s/ (*Sonetos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991).

Ao longo de sua vida, tornou-se amigo de intelectuais como Afrânio Coutinho, que o via como seu orientador nos estudos de literatura e de críticos ingleses; Abgar Renault, que lhe enviava suas traduções de poesia para uma avaliação prévia, e a quem encomendou seus primeiros livros de críticos americanos sobre Shakespeare; e Érico Veríssimo, que o admirava pelo fato de ser uma pessoa que, “no norte deste Brasil afrancesado, lê, compreende, ama e comenta os escritores da Inglaterra” (Alves, 1995: 32). Também grande admirador da literatura inglesa, Veríssimo costumava buscar a aprovação do escritor baiano para algumas traduções de livros publicados pela Editora Globo, da qual era diretor. Gomes tinha, também, alguns desafetos, como Otto Maria Carpeaux, que escreveu uma série de artigos atacando seu trabalho de comparatista, embora a origem da divergência entre os dois fosse mais de cunho ideológico. Como observa Alves, Carpeaux estava ligado ao grupo de intelectuais engajados que disputavam acirradamente os espaços do poder e dos jornais (ibidem, p. 62). Essa divergência acabou provocando a destituição de Gomes do cargo de diretor da Biblioteca Nacional, no governo Kubitschek, e a sua saída da Comissão Machado de Assis, para literalmente explodir no período da ditadura militar, a partir de 1964. Ao assumir a função de Chefe da Casa Civil da Presidência da República e redator dos discursos do marechal Humberto de Alencar Castello Branco, chefe do governo militar, Gomes passou a ser abertamente hostilizado pelo grupo liderado por Carpeaux, que chegou a dizer, a propósito do trabalho do crítico baiano, que “essa caça de influências não é literatura comparada, mas um *hobby* sem conseqüências”, além de chamá-lo de “pseudo-comparatista” e “*scholar* de antolhos”<sup>85</sup>.

Seu último artigo sobre tradução foi uma intervenção e alerta para o mercado editorial. “Apareceu em 1962 e atacou de frente o problema da indústria editorial, assinalando que uma grande quantidade de traduções medíocres eram impostas ao público, pela pressa e pelo interesse comercial das editoras” (Alves, 1995: 119). Insiste para que seja criada, no Brasil, uma crítica especializada para a área, a fim de melhorar a qualidade das traduções. Cita a atuação de Agenor Soares de Moura que, na década de 50, analisava as traduções recém-publicadas, “apontando-lhes os erros

---

<sup>85</sup> Carpeaux. Otto Maria (1966). “A brasileira e a comparada”. *Estado de São Paulo*, 30 jul., Suplemento Literário.

gritantes”. Não tendo este crítico conseguido seguidores, “lamenta o estado deplorável dos anos 60, quando só tem por objetivo o interesse comercial” (ibidem).

Um exame da bibliografia de Gomes revela que a grande maioria de suas publicações foram realizadas pela imprensa oficial (estadual e federal); este fato parece dever-se às dificuldades pelas quais passou a indústria editorial brasileira, bem como ao pouco interesse que esta demonstrava, na época, por trabalhos especializados de crítica, como sugere Alves em sua tese (1995: 75).

Na década de 40, Gomes começou a produzir resenhas críticas sobre a exegese das obras de Shakespeare, entremeadas com comentários próprios e análises das peças. Esses trabalhos, mais a crítica de traduções de peças shakespearianas para a língua portuguesa, viriam compor seu livro *Shakespeare no Brasil*, de inspiração nitidamente comparatista.

Na sua gestão na Biblioteca Nacional (1951-6), Eugênio Gomes preocupou-se em adquirir o maior número possível de estudos sobre o autor inglês, além de realizar, constantemente, exposições sobre autores brasileiros, resgatando sua memória por documentos e dando relevo ao acervo de livros raros da instituição.

Percebe-se que Gomes, através de seus artigos, buscava não só divulgar a literatura inglesa mas também alcançar um público diversificado, aumentando o conhecimento do leitor médio. Além disso, via analogias entre o Brasil dos anos 40 e a época elisabetana, e preconizava traduções “brasileiras” do drama shakespeariano. Diz ele:

*tudo isso mostra que, sem nenhum espírito de réplica ou emulação tacanha, também o Brasil deve ter as suas traduções de Shakespeare [...]. O tronco shakespeariano, por vezes tão áspero e intratável, nada perderá com esse rebento exótico que pode até contribuir para estabelecer atmosfera favorável às solicitações de nossa índole ou da nossa sensibilidade, as quais, sendo de um povo novo e tropical, não estão longe de corresponder às da época exuberante e insofrida do renascimento elisabetano (1961: 68).*

Apesar de Gomes não estar inserido na área de estudos da tradução tal como é concebida hoje, de fazer julgamentos de valor sem maiores justificativas e adotar uma postura normativa, seus comentários acerca das traduções shakespearianas são bastante ilustrativos do pós-processamento desses textos na época. Além do mais, tratava-se de uma autoridade no assunto, embora não pertencesse à área acadêmica, como foi ressaltado, e sua opinião tinha, efetivamente, um grande peso. Até hoje, seu

livro permanece uma referência importante na história da introdução de Shakespeare no Brasil, do seu impacto nas letras brasileiras, das traduções de suas obras, da sua recepção e análise crítica.

Através da análise dos ensaios deste volume, bem como de outros comentários críticos, procurei sintetizar e examinar as idéias e conceitos explícitos e implícitos de Gomes sobre a tradução de obras shakespearianas – e, naturalmente, sobre tradução em geral, especialmente de poesia. De modo geral, o crítico:

- (a) acreditava ser impossível traduzir poesia. Diante disso, embora considerasse a tradução dita literal “uma forma pedestre”, chegava a recomendar essa estratégia, por falta de melhor solução<sup>86</sup>;
- (b) via a tarefa de traduzir Shakespeare como “uma responsabilidade quase indefinível”, “uma doce tortura”, fonte de “prazer estético” (ibidem, p. 84), demonstração de “bravura intelectual” (ibid., p. 86);
- (c) considerava qualquer empreendimento tradutório uma temeridade, porque, diante da diversidade entre as línguas e culturas de origem e de chegada, a correspondência nunca se estabelece completamente. Cita, como exemplo dessa falta de correspondência, a tradução do teatro completo de Shakespeare feita por Carlos Alberto Nunes – um trabalho que, pela coerção métrica (versos decassílabos), provocou “omissões ou deturpações de palavras e do sentido destas” que, a seu ver, prejudicam a compreensão de passagens inteiras (ibid., p. 82);
- (d) preconizava que se fizessem traduções “brasileiras” de peças shakespearianas, em oposição às portuguesas – as quais, por melhores que sejam, “hão de conter vocábulos e expressões que seria inútil querer incorporar pacificamente à linguagem que se fala ou escreve em nosso país” (ibid., p. 67). Defendia traduções que refletissem as tendências contemporâneas do nosso idioma, e onde o “brasileirismo” substituísse o arcaísmo, “quando equivalente, sem descambar para a licença absoluta” (ibid., p. 68). Ao alertar contra o excesso de criatividade, Gomes revelava sua preocupação com o que entendia por

---

<sup>86</sup> Abria uma exceção, no entanto, para a tradução de sonetos, chegando a admitir recriações, no caso de poetas como o já citado Péricles Eugênio da Silva Ramos, “em quem se aliam o gosto, o tato, a segurança da língua e do metro, e, *last but not least*, um grande conhecimento” dos variados problemas dos sonetos shakespearianos (1960: 84-5).

“fidelidade ao autor”. Por acreditar na importância de se fazer traduções contemporâneas e “brasileiras”, aplaudia publicamente iniciativas editoriais como as da Melhoramentos, que, na década de 50, deu início à publicação de uma série de peças em tradução de Carlos Alberto Nunes;

- (e) postulava que as traduções fossem feitas diretamente do inglês; condenava as retraduições do francês, tão comuns no século passado. Partindo do princípio de que as traduções envelhecem, por acompanharem as tendências contemporâneas do uso da linguagem, era favorável a traduções periódicas; criticava, no entanto, os tradutores que, na intenção de “popularizar” o texto, afastam-se dele e substituem expressões já consagradas em português por outras. Para o crítico, “podem ser criadas novas soluções, sem escamoteamento do texto, pois o tradutor pode explorar as diversas dicções existentes no texto original para adaptá-las ao universo lingüístico do Brasil” (Alves, 1995: 118). Faz a ressalva, no entanto, de que é preciso conservar imagens e metáforas já universalmente consagradas, condenando as variações ou experimentalismos. Menciona como um exemplo a não ser seguido a substituição, no *Hamlet* de Oliveira Ribeiro Neto, da expressão consagrada “Alguma coisa está podre no reino da Dinamarca” por “Alguma coisa está errada no reino da Dinamarca” (Gomes, 1961: 54);
- (f) crítico rigoroso com relação a tudo que diz respeito a Shakespeare, recomendava que os tradutores de sua obra estivessem a par da mais recente exegese, que considerava o melhor instrumento para desvendar o sentido das peças. Acreditava, no entanto, existir uma “realidade shakespeariana” contra a qual a “lógica” (ou seja, a interpretação) dos críticos “nada pode” (ibidem, p. 250). A seu ver, o caminho indicado para a elucidação do pensamento, das idéias e da técnica de Shakespeare é o estudo metódico da sua linguagem e imagens (ibid.), pensamento que evidencia uma crença no sentido intrínseco do texto;
- (g) acreditava que um estilo muito popular (e mais próximo da percepção que a platéia tinha do estilo shakespeariano), inclusive com gírias contemporâneas, afetava o efeito dramático, indicando que o crítico tinha uma visão enobrecida de Shakespeare. Defendia um equilíbrio entre o “teor erudito” da tradução, com fundamento na exegese mais recente, e a naturalidade da linguagem

contemporânea. Chegou mesmo a observar que d. Luís de Bragança, “que converteu sem meios têrmos em vernáculo algumas passagens escabrosas do *Otelo*, não teve a mesma bravura em sua tradução do *Hamlet*, talvez por ter adotado alguma edição censurada da tragédia” (ibid., p. 50). Diz, ainda, que Bulhão Pato, em tradução datada de 1879, empregou estilo “emproado e desenvolto”, com “largas concessões à vulgaridade”. Além disso, recorreu, com freqüência, a diminutivos, seguindo naturalmente uma inclinação portuguesa, mas com prejuízo da compostura dramática da cena” (ibid.);

- (h) via com reservas a tradução em verso, por achar que a prosa garantia maior fidelidade ao texto (ibid., p. 65), tornava-o mais acessível a quem não estivesse habituado ao gênero teatral e livrava o tradutor da “armadura” da rima, que acaba por levar ao emprego de arcaísmos e outros vícios de linguagem (ibid., p. 70).

Diz o crítico:

*há exemplos admiráveis aqui no Brasil de que o verso rimado de Shakespeare não é obstáculo a uma tradução artística fiel e esmerada, sem deturpações arbitrarias do texto original. O perigo está em querer segui-lo rima a rima, com a preocupação sobretudo da exterioridade harmônica ou sonora, o que de resto é coisa fácil e até empolgante para os versejadores efusivos. Mas, com essa atitude, o tradutor entra a colaborar livremente com o autor e, se este se chama Shakespeare, corre-se o risco de perder muita beleza* (ibid., p. 83).

Na visão de Gomes, o tradutor deveria distribuir as rimas – segundo os estudiosos, utilizadas por Shakespeare como um recurso intencional – “em seus lugares, procurando a melhor correspondência possível para cada uma delas, sem virar pelo avesso o significado original de um termo, de um qualificativo ou de uma imagem poética” (ibid., pp. 79-80). Observa que

*há muitos modos de traduzir ou adaptar os sonetos de Shakespeare e, geralmente, pululam exemplos da liberdade, às vezes excessiva, com que essa temerária empresa tem sido executada. [...] Não há dúvida de que somente em prosa seria possível conservar-lhe a fidelidade textual, se bem que, mesmo assim, o tradutor seja forçado a lançar mão de equivalentes, contornando ambigüidades, aliteraões e assonâncias de caráter estritamente idiomático* (ibid., p. 84).

Para Gomes, o verso pode ser responsável não só pela “transigência com o arcaísmo”, como também pela alteração e/ou mutilação de determinadas imagens do original, onde uma metáfora pitoresca pode se transformar numa paráfrase excessivamente banal. Afirma que, muitas vezes, por força da rima ou da métrica, “tradutores seguros saem do rumo certo”, gerando efeitos como “colapsos de naturalidade”, ou seja, quando simples paráfrases resolveriam os problemas de tradução (cita, como exemplo, a expressão “Come roundly, roundly” em *Henry IV, parte I* (I.ii), traduzida como “Arredonde logo o discurso” por C. A. Nunes) (ibid. pp. 70-1);

- (i) acreditava que o tradutor shakespeariano deveria se decidir por uma estratégia radicalmente arcaizante, como Tristão da Cunha, ou radicalmente modernizadora, para não gerar um “hibridismo de estilo às vészes intolerável, como o das imitações do colonial, em arquitetura” (ibid.).

A partir dessas idéias gerais de Gomes, explicitadas em seus ensaios, artigos e resenhas, procurei depreender concepções implícitas de tradução e de fidelidade, aparentemente concebidas como reprodução e equivalência de conteúdo. Ao alertar contra os supostos riscos do “excesso de criatividade” e do experimentalismo decorrentes de uma submissão às coerções métricas e rítmicas, o crítico filia-se a uma linha de interpretação shakespeariana que valoriza a exegese, a elucidação do pensamento do autor, em contraposição a uma linha mais “romântica”, segundo a qual o significado é transmitido, em grande parte, pela estrutura formal. Pode-se deduzir, ainda, diante do silêncio do crítico a respeito de considerações sobre a função dramática da obra shakespeariana ou a “encenabilidade” das traduções, que o mesmo priorizava o aspecto *poético* da dramaturgia do autor inglês.

O livro *Shakespeare no Brasil* foi publicado pela primeira vez em 1961, quando Gomes estava no auge do seu prestígio como crítico, escrevendo para grandes jornais. Conforme apresentação do próprio autor, em duas páginas intituladas “Advertência”, “este livro visa primordialmente a revelar os múltiplos efeitos da arte de Shakespeare sobre a sensibilidade ou o pensamento brasileiro” (1961: 11). Gomes afirma, logo no início, que Shakespeare é o autor universal de sua preferência, e que, em certa altura,

*acudiu-me a idéia de pagar o tributo de tão arraigada veneração através de um livro em que revelasse não apenas a fidelidade desse culto individual, mas principalmente os tradicionais vestígios da influência do dramaturgo sobre vários setores da cultura brasileira (ibidem).*

O espírito da obra – que “fez grande sucesso entre a crítica militante” (Alves, 1995: 68) – é, portanto, eminentemente comparatista, levando o autor a explorar todas as possibilidades de intercâmbios literários, analisando até a tradução, as adaptações e a divulgação dos espetáculos pela imprensa brasileira no século 19. Nos dias de hoje, o livro de Gomes atravessou possíveis fronteiras disciplinares, tornando-se uma referência obrigatória para tradutores e pesquisadores interessados em estudos historiográficos ou em tradução literária.

Também na “Advertência”, Gomes revela que o desejo – até então vago – de divulgar e tornar explícita a sua admiração pelo poeta inglês recebeu “o ditame de um verdadeiro imperativo moral” quando, em 1953, foi escolhido para representar o Brasil no corpo de membros correspondentes do anuário *Shakespeare Survey*, com sede em Stratford-upon-Avon. Nessa época, em que exercia o cargo de diretor da Biblioteca Nacional, havia mandado proceder a um levantamento bibliográfico de Shakespeare no Brasil, por solicitação do Conselho Britânico e da Biblioteca da Universidade de Birmingham. Este levantamento, executado sob a responsabilidade técnica da chefia da Seção de Referência, cargo então ocupado por Celuta Moreira Gomes, arrolou praticamente todo o material existente até 1954, sendo finalmente publicado em 1961 (ver 3.1.2 abaixo).

Foi este levantamento bibliográfico, somado a elementos de seu arquivo particular e complementado por novas pesquisas, que serviu de base para *Shakespeare no Brasil*, cujo sumário nos apresenta os seguintes capítulos: “Traduções”, “Influência”, “Personalia” e “Varia”, precedidos por uma “Advertência” e uma “Introdução Geral”, esta composta dos itens *Representações, O Teatro do Estudante, Traduções, A fortuna do monólogo ‘ser ou não ser’ e Influência*.

Desconsiderando-se os dois textos introdutórios, *Shakespeare no Brasil* apresenta 37 artigos e ensaios críticos de Gomes, dos quais apenas oito eram inéditos. Todos os demais já haviam saído em pelo menos uma publicação, com ligeiras modificações no título e no corpo. Por esse motivo, os trabalhos incluídos neste volume, com data de

1961, foram escritos num período que se estende de 1939 a 1960, embora a maioria tenha sido produzida na década de 50.

O capítulo “Traduções” compreende artigos que retomam os temas abordados na seção do mesmo nome que integra a sua Introdução Geral. A seleção feita inclui basicamente comentários sobre traduções da obra dramática do poeta inglês, começando por *Hamlet*, em texto que examina as versões portuguesas e brasileiras existentes em 1950, data em que o artigo foi originalmente escrito. Analisa, também, ao longo de três textos, as traduções de *Macbeth* por Artur de Sales, Nelson Araújo, Domingos Ramos e Oliveira Ribeiro Neto (as duas primeiras mais profundamente; as duas últimas, através de comentários esporádicos) e, por fim, os sonetos vertidos por Péricles Eugênio da Silva Ramos e *Henrique IV* (partes 1 e 2) por Carlos Alberto Nunes. Saindo um pouco da linha de crítica de traduções, Gomes incluiu, neste capítulo, um artigo sobre a rima em Shakespeare, onde tece considerações a respeito da função desse recurso na obra do autor inglês e do seu caráter limitador sobre as traduções. Seguindo seu estilo habitual, complementa a análise com exemplos extraídos de traduções de Carlos Alberto Nunes para *A tempestade* e *Sonho de uma noite de verão*.

Seus comentários críticos, sempre fundamentados em exegese atualizada e abalizada, produzida internacionalmente, confirmam, a meu ver, uma concepção de tradução implícita que tem como pressuposto uma noção de fidelidade caracteristicamente logocêntrica e inspira uma abordagem prescritiva da atividade tradutória. Como ilustração, podemos citar sua afirmação, a respeito do *Sonho de uma noite de verão* de Nunes, de que a “coerção métrica, agravada pela crucial correspondência de rimas em versos tão curtos, obrigou a omissões ou deturpações de palavras ou do sentido destas que prejudicam a compreensão de tôda essa passagem” (p. 82); ou, ainda, o comentário final ao artigo “A rima em Shakespeare”, onde diz que os tradutores que são também “versejadores efusivos” querem seguir o verso de Shakespeare rima a rima, com a “preocupação sobretudo da exterioridade harmônica e sonora”, atitude que o leva a “colaborar livremente com o autor” – e, “se êste se chama Shakespeare, corre-se o risco de perder muita beleza. Schiller, que era também um gênio, não o emendou para melhor” (p. 83).

Em “Influência”, que também retoma e desenvolve o que já foi delineado em seção anterior, o crítico faz um trabalho inédito de rastreamento dos reflexos do teatro

shakespeariano na literatura brasileira, que se tornaram mais sensíveis durante o romantismo. Através de um enfoque tipicamente comparatista, aponta as semelhanças/afinidades entre a Inglaterra elisabetana e o Brasil romântico, que definiu como atravessando uma fase trepidante de formação política da nacionalidade e uma época de tumultuada evolução lingüística e de idéias (p. 36). Observa, ainda, que *Hamlet* foi a tragédia que mais repercutiu em nossas letras, que imortalizaram cenas como a do espectro (I.v), o monólogo “Ser, ou não ser” (III.i), a da devolução dos presentes (III.i) e a do cemitério (V.i) (pp. 42-3). Analisa, em 10 artigos especialmente esclarecedores, a influência direta ou indireta de Shakespeare na obra de escritores e poetas como Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Coelho Neto, Cruz e Sousa, Machado de Assis e Ruy Barbosa – ou seja, do romantismo ao realismo, passando pelo parnasianismo e pelo simbolismo na poesia. Em alguns autores, a impregnação shakespeariana deu-se através do empréstimo de temas e estilos, como o drama *Leonor de Mendonça*, de Dias (uma imitação confessada de *Otelo*), a temática lírica na poesia de Luís Delfino (p. 121) e o aparato metafórico de Bilac, no qual predominam a noite, o luar e as estrelas, como em *Romeu e Julieta* (p. 137). Já no caso de outros, como Machado de Assis e Ruy Barbosa, a presença shakespeariana se dá através de alusões e citações ao autor e suas peças. No caso de Machado, Gomes sugere que o humor macabro algumas vezes encontrado neste autor provém de uma larga absorção de *Hamlet* (p. 170). Gomes fala, também sobre a antítese Ariel x Caliban, proposta por Bilac, que se tornou “uma espécie de coqueluche literária”, chegando a adquirir um sentido político, diante da afinidade entre Caliban e os remanescentes do movimento indianista nas esferas literária e cívica, que legitimaram os primeiros foros de nacionalidade (p. 152).

Gomes nos lembra que todos esses poetas e escritores traduziram trechos de Shakespeare, quase sempre do francês. Como se sabe, a língua inglesa só veio a ser difundida em meados do século 20; conseqüentemente, lia-se este autor no Brasil em francês, espanhol e português, e traduzia-se principalmente do primeiro idioma. O Shakespeare “inglês” foi introduzido no século passado pelas companhias italianas de Ernesto Rossi e Tomaso Salvini, que, em 1871, apresentaram-se no Rio de Janeiro com um repertório que incluía *Otelo* e *Hamlet* traduzidos diretamente do inglês. Só então o Shakespeare neoclássico de Ducis e o romântico de Vigny foram destronados pelo de espírito elisabetano. Já no século 20, Paschoal Carlos Magno, com seu

interesse pela cultura e literatura inglesas, reimpulsionou o culto shakespeariano em nosso país, produzindo montagens inesquecíveis de peças deste autor com o seu Teatro do Estudante do Brasil (fundado em 1938) e promovendo, entre outros eventos, o Festival Shakespeare, em 1949.

O capítulo “Personalialia” consiste de 11 artigos sobre peças e personagens shakespearianos, com total ênfase em Hamlet, tema de sete textos. Os restantes falam de Lear, Otelo, Enobarbo e Ricardo III. Esses artigos são, com poucas exceções, metatextos de metatextos; Gomes toma, como ponto de partida, uma reflexão crítica já existente, e a partir daí desenvolve a sua própria análise – ora sobre o texto escolhido, ora sobre o tema abordado – sem recorrer à intermediação do primeiro metatexto. “*Hamlet* e a técnica do silêncio”, em que Gomes faz uma análise instigante sobre a função do silêncio numa peça que se inicia à noite, num momento de troca da guarda em que “não se ouviu um rato”<sup>87</sup>, e que termina com a célebre frase “O resto é silêncio”, é uma das exceções a essa prática de usar um metatexto como trampolim (não se sabe se em busca de apoio/endorosso ou de incentivo/impulso) para sua própria crítica.

“Varia”, por sua vez, trata, como se poderia esperar, de temas diversos, como, por exemplo, a questão da verdadeira identidade de Shakespeare, a *dark lady* dos sonetos, as afinidades entre Shakespeare e Vieira (através de enfoque nitidamente comparatista), exegese recente e impressões de leituras e viagens.

O estilo de Gomes é bastante característico: a maioria dos artigos tem um longo preâmbulo (muitas vezes, de quatro páginas, para um texto de sete ou oito), ao término do qual é introduzido o tema a ser efetivamente discutido. Como o livro se trata de uma coletânea de artigos já publicados (somente no capítulo “Personalialia” é que a maioria dos textos são inéditos), há uma repetição de informações – muitas delas, mais de duas vezes. Teria sido interessante, inclusive, registrar, através de nota ou de referência bibliográfica, quando e onde cada artigo saiu pela primeira vez, até para situar o leitor em relação à evolução do pensamento do crítico ou à cronologia de acontecimentos ligados à presença de Shakespeare no Brasil.

Sua maneira de fazer crítica de tradução é análoga à de comentaristas e resenhistas que não pertencem à área de estudos da tradução. Os produtos finais, por exemplo,

---

<sup>87</sup> Tradução de Anna Amelia Carneiro de Mendonça para “Not a mouse stirring” (I.i.10).

são normalmente avaliados à luz de parâmetros aparentemente consensuais e/ou compartilhados, que parecem carecer de definição ou explicitação prévias. O crítico faz comentários como “não foi reproduzida fielmente”, “rigorosa concordância com o original”, sem definir precisamente o que entende por isso. Além disso, à exceção do português Domingos Ramos, a quem Gomes critica abertamente, sem meias palavras, e acusa de copiar a versão francesa de E. Montégut para *Hamlet* (pp. 51-2 e 61), os demais tradutores analisados, especialmente os brasileiros, são muito louvados pela sua iniciativa de traduzir o autor inglês; no entanto, após os elogios iniciais, Gomes fatalmente recorre a uma abertura de caráter adversativo e passa a relacionar “lapsos”, “deslizes” e “traições” do tradutor. Preocupado em valorizar o trabalho desses “corajosos” intelectuais e literatos (já que, para ele, traduzir “é um ato de bravura intelectual”, conforme apontado acima), freqüentemente modaliza e atenua suas observações, usando adjetivos como “pequeno” antes de “lapso” ou “deslize”.

No artigo “Henrique IV” (pp. 67-76), por exemplo, Gomes começa a falar de Nunes dizendo:

*o tradutor, Sr. Carlos Alberto Nunes, mostra conhecer tão bem nossa língua como o inglês, o que lhe permitiu fazer um trabalho geralmente consciencioso e seguro, capaz de impor-se como verdadeiro modelo do que deverá ser uma tradução brasileira de Shakespeare. Se escolheu aquelas peças (Henrique IV, partes 1 e 2) premeditadamente para demonstrar suas aptidões de tradutor, pode estar certo de que o conseguiu de maneira insofismável. Porque a verdade é que deu solução aceitável a muitos problemas do texto, notòriamente havidos como cruciais para o tradutor.*

E prossegue: “Todavia, é provável que não tenha podido deter sua atenção mais pacientemente em alguns pontos” (p. 68). Desse momento em diante, seguem-se sete páginas e meia de críticas a uma série de aspectos da tradução, cautelosamente entremeadas de uma ou outra ressalva, como “essas e outras restrições que pretendemos fazer [...] não têm absolutamente o intuito de neutralizar-lhe o valor, como contribuição realmente apreciável à vulgarização do teatro de Shakespeare em vernáculo”, ou elogio, como “a linguagem de sua tradução, embora fluente, não faz concessões à vulgaridade senão onde isso se torna dispensável” (p. 69). Os aspectos (negativos) levantados são os seguintes:

- \* a falta de uma introdução crítica;

- \* a falta de apoio na exegese shakespeariana – sem a qual “nenhum tradutor estará livre de consecutivos tropeços” – que teria evitado a maioria dos lapsos em que o tradutor incorreu (p. 76);
- \* a existência de algumas incoerências métricas;
- \* a coerção que o desejo de usar a rima exerceu sobre o espírito do tradutor. Gomes chega a perguntar por que Nunes não resolveu logo usar a prosa, já que, “na maioria dos casos, é visivelmente por efeito da disciplina métrica que a sua tradução aparece aqui e ali enfeada de arcaísmos e outros vícios de linguagem perfeitamente evitáveis” (p. 70);
- \* a “mutilação” de algumas imagens do original, em função do verso;
- \* a elaboração de frases sem rigorosa concordância com o original, também por conta do verso e/ou do metro;
- \* frases “não convenientemente” traduzidas (p. 73) ou não traduzidas “fielmente” (p. 75);
- \* a não vernaculização de epítetos, como *Hotspur* ou *Judge Shallow*<sup>88</sup>;
- \* a falta de notas explicativas para elucidar certas expressões (p. 73);
- \* algumas “traições” do inglês, com expressões que mudaram de sentido desde a época elisabetana (p. 74)<sup>89</sup>.

Ao final dessas páginas, Gomes conclui o artigo observando que, “não obstante isso, a sua tradução revela um mérito que o habilita com largueza a prosseguir em tão difícil empreendimento” (p. 76). Essa estratégia de apontar uma série de pontos negativos, suavizando-os – condescendentemente – com palavras de incentivo é comumente empregada, como já se observou, nos comentários críticos voltados para áreas ou atividades ainda incipientes ou pouco valorizadas, ou feitos por pares do autor examinado. Com o surgimento e atual fortalecimento da área de estudos de tradução, configura-se uma geração de estudiosos preparados para fazer a análise de traduções à luz de teorias próprias e não mais tomadas emprestado a campos afins, como o de estudos literários ou da linguagem, bem como para adotar posturas menos normativas e baseadas em parâmetros mais gerais e menos idiossincráticos.

---

<sup>88</sup> Sugestão de Gomes: “Juiz Sumário” (p. 75).

<sup>89</sup> Esse comentário evidencia a historicidade dos textos em geral, e nos literários especificamente, introduzindo a possibilidade de mudança dos sentidos.

Outro aspecto do estilo de Gomes que o situa claramente numa época menos consciente da inescapável interferência do tradutor sobre seu trabalho e do seu papel autoral consiste na citação de trechos traduzidos sem indicação de quem os vernaculizou. Essa prática, no entanto, não é constante; nas páginas 142 e 320, por exemplo, reproduzem-se trechos de *Macbeth* em português devidamente atribuídos a Artur de Sales, enquanto nas páginas 170 e 171 há passagens de *Hamlet* igualmente traduzidas sem qualquer indicação do responsável pela tarefa. A ausência de referência ao tradutor se repete nas páginas 255 e 256 (trechos de *Antônio e Cleópatra*), e no artigo “Shakespeare (Notas de leitura)” (pp. 283-293). Mesmo sendo lícito supor que, em caso de omissão, a tradução foi possivelmente feita pelo próprio Gomes, o silêncio é incompatível com uma preocupação em valorizar traduções e tradutores.

Precisamente pelo fato de o trabalho de Gomes ser incomum e extremamente importante para os estudos shakespearianos e de tradução é que lamentamos a ausência de uma bibliografia ou mesmo de referências mais precisas nos próprios artigos. Muitos críticos e exegetas importantes são mencionados casualmente, freqüentemente sem seu nome completo, a data de publicação do estudo onde desenvolvem as idéias mencionadas por Gomes, ou mesmo uma informação objetiva a respeito da sua localização no espaço e no tempo. Sem isso, o leitor não “iniciado”, ou menos informado, fica sem saber quem é quem no rol de nomes citados pelo crítico, como em “É curioso pensar que essa frase [...] origina-se de um pensamento de Giordano Bruno, o pensador que, segundo George Brandes, apoiando-se em outros críticos, exerceu influência sobre Shakespeare” (p. 207); ou em “Ruskin e Lowel, que foram talvez os primeiros críticos de língua inglesa a articular restrições à conduta de Ofélia...” (p. 210), onde esses dois críticos são mencionados pela primeira vez sem qualquer informação sobre a época em que viveram ou, pelo menos, seu nome completo. No artigo “Hamlet e o enigma shakespeariano”<sup>90</sup>, Gomes cita 14 críticos e exegetas, sem referências precisas ou elucidativas. Em outros momentos, o ensaísta refere-se a conceitos e metáforas sem indicar a fonte. O consagrado epíteto de “a Mona

---

<sup>90</sup> Neste artigo (pp. 203-16), que retoma seu ensaio “Sobre Hamlet”, publicado no *Correio da Manhã*, 29/08/1948, Gomes parte da análise de um estudo de Salvador Madariaga, intitulado *On Hamlet* (London: Hollis Carter, 1958), para dar sua própria interpretação de Hamlet e de sua relação com outros personagens da peça.

Lisa da literatura”, dado a Hamlet por T.S.Eliot<sup>91</sup>, é repetido mais de uma vez<sup>92</sup> sem qualquer menção ao seu autor; o veredito de “fracasso artístico” pronunciado pelo mesmo Eliot a propósito da peça também é citado mais de uma vez sem qualquer referência, até que, no artigo “Registro Crítico”, Gomes o atribui ao crítico em questão.

Ocasionalmente, seu estilo gera ambigüidade, como em “Charles Lamb, que foi um dos melhores críticos do teatro de Shakespeare no seu tempo...” (p. 261), correndo o risco de deixar leitores menos versados nos temas shakespearianos sem saber se o tempo referido é o de Shakespeare ou o de Lamb – e, nesse caso, qual é o tempo de Lamb?

Observam-se, ainda, pequenas imprecisões, como a atribuição de uma citação de Cleópatra à cena IV do primeiro ato, quando, na verdade, trata-se da cena V.

O emprego de determinados conceitos sem a necessária delimitação é outro aspecto a ser registrado a respeito do livro de Gomes. O crítico não constitui, entretanto, uma exceção; nas duas décadas em que produziu os artigos ali publicados, não havia uma preocupação em estabelecer a diferença entre, por exemplo, “adaptação” (pp. 25 e 28), “adaptação mais ou menos livre” (p. 33), “adaptação amplificadora” (p. 30), “imitação” (pp. 14 e 30) e “versão livre” (pp. 14 e 26). Cabe acrescentar que, ainda hoje, muitos comentaristas não têm esse cuidado. Essa observação, no entanto, não se aplica àqueles que, sintonizados com as idéias de Gideon Toury, não fazem distinção entre essas categorias, mas apenas aos que as consideram distintas; nesse caso, é importante explicitar as diferenças. Coerentemente, Gomes também não explicita o seu conceito de fidelidade, embora seja possível inferi-lo<sup>93</sup>.

A ausência de bibliografia, com a conseqüente perda do poder multiplicador e referenciador da obra, bem como as referências imprecisas, restringem a apreciação (e a utilidade) integral deste *Shakespeare no Brasil* a um círculo de iniciados – cujo número, no Brasil, é bastante reduzido. Diante disso, a expectativa de Gomes de que incluir em sua obra “artigos de divulgação ou interpretativos, bem como algumas notas bibliográficas em torno de peças e problemas shakespearianos, à margem da crítica

---

<sup>91</sup> Ver Eliot, T.S. “Hamlet” (1919), em *Selected Prose of T. S. Eliot*, organizado por Frank Kermode. London, 1975.

<sup>92</sup> Ver pp. 203 e 217.

<sup>93</sup> Ver seção 3.1.1, neste mesmo capítulo.

inglês contemporânea”, seria “proveitoso aos leitores ainda não familiarizados com a matéria” (p. 11, “Advertência”) não se concretiza integralmente. Mas talvez o próprio Eugênio Gomes não imaginasse a importância que seu livro assumiria em estudos sobre a articulação entre Shakespeare e tradução; o fato é que, pela falta de novos estudos, sua obra permaneceu uma das únicas fontes disponíveis, e como tal, suas lacunas tornam-se mais visíveis.

### **3.1.2 William Shakespeare no Brasil: Bibliografia**

A pesquisa que deu origem a esta publicação foi feita para atender a um pedido de Eugênio Gomes quando ocupava a direção da Biblioteca Nacional. A chefe da Seção de Referência, Celuta Moreira Gomes, entusiasmou-se com a idéia, conseguindo arrolar o material existente até o ano de 1954 inclusive, num total de 1.576 entradas de bibliografia. O trabalho veio a ser publicado alguns anos depois, em 1961, como separata do volume 79 (1959) dos Anais da Biblioteca Nacional, sem ampliação da pesquisa, como observa a autora, informando que o material posterior a 1954 “só poderá figurar num complemento, que se venha a organizar e publicar, como é de nosso propósito” (Gomes, 1961: 11). O trabalho foi realizado com a colaboração de Thereza da Silva Aguiar. Como Chefe da Seção de Referência, vinculada à Divisão de Circulação da Biblioteca Nacional, Celuta Gomes estava subordinada ao diretor desta divisão, que era, na época, Paulo Mendes Campos.

Em “Nota prévia”, a autora esclarece que sua obra é

*um apanhado geral do que se escreveu no Brasil sobre o grande dramaturgo inglês, não tendo caráter seletivo. Arrola trabalhos de natureza diversa, livros, folhetos e artigos de periódicos, de autores brasileiros ou de estrangeiros já de há muito radicados em nosso meio e que escreveram originariamente no nosso idioma, exceção feita para os tradutores das obras de Shakespeare em língua portuguesa (p. 7).*

Assim, traduções feitas em Portugal foram, naturalmente, incluídas. Diante da complexidade e variedade dos temas abordados, esta bibliografia – um levantamento “tanto quanto possível completo do material existente” – recebeu “um arranjo sistemático”, sendo organizada nas seguintes seções e subseções: “Traduções” (Livros; Trechos esparsos; Crítica); “Argumentos e sumários”; “Adaptações”; “Paródias” (Crítica); “Representações” (Teatro – intérpretes; intérpretes nacionais;

intérpretes estrangeiros; representações no estrangeiro comentadas na imprensa brasileira; Teatro de figuras; Óperas; Ballet; Cinema; Rádio; Televisão); “Geral” (Biografia; Controvérsia; Arte Dramática; Peças; Personagens; Música; Reflexos de Shakespeare – alusões, epígrafes, paráfrases, etc.). O livro contém, ainda, uma “Nota prévia”, já mencionada; abreviaturas de periódicos indexados; referências bibliográficas; obras consultadas e índice.

Na seção “Traduções”, como já foi dito, além das brasileiras foram arroladas as de escritores portugueses e publicadas em Portugal, desde que obras inteiras, como o *Hamlet* e *O Mercador de Veneza* de Bulhão Pato. Não foram incluídos trechos esparsos, como a tradução de fragmentos de *Romeu e Julieta* pelo mesmo Bulhão Pato. No caso dos tradutores brasileiros, a pesquisa procura apresentar tudo o que se traduziu do autor inglês, desde peças completas a pequenos trechos, “mesmo porque poucos escritores brasileiros se aventuraram a traduzir peças inteiras” de Shakespeare. Também as críticas provocadas por tais reescrituras foram incluídas (p. 7). Ficaram de fora apenas as traduções e “arranjos” feitos para grupos teatrais e que não se publicaram.

A seção “Representações” foi subdividida de acordo com as suas “mais diversas manifestações”. No item “intérpretes nacionais”, da subseção *Teatro*, a autora diz ter achado mais lógico reunir os dados “por peça levada, obedecendo à ordem alfabética de tais peças e, dentro delas, à ordem cronológica de representação” (ibidem). Todas as referências bibliográficas a essas montagens vêm precedidas de um quadro que fornece as informações que puderam ser apuradas a respeito da direção, o teatro em que foram encenadas, datas das representações e o nome dos intérpretes. As referências dizem respeito aos comentários provocados pela representação das mesmas peças (p. 8).

O item “intérpretes estrangeiros” menciona todas as companhias estrangeiras que, desde 1871, visitaram o Brasil, com intérpretes notáveis como Ernesto Rossi, Giovanni Emanuel, Tomaso e Gustavo Salvini, Eduardo Brazão e Sarah Bernhardt (que, em 1905, trouxe ao Brasil seu *Hamlet* feminino). Sua organização seguiu a ordem alfabética das peças e, dentro dessas, a ordem alfabética dos artistas.

A autora esclarece, ainda, que não houve pesquisas detalhadas para as subseções *Ópera* e *Rádio*.

Na parte “Geral”, que aborda vários temas, a subseção *Biografia* traz artigos gerais que não se enquadravam nos outros itens. Foram incluídos somente os estudos biográficos publicados no Brasil, excluindo-se “as notícias biográficas das histórias literárias, dicionários biográficos, enciclopédias e antologias” (p. 10).

Ainda na “Nota prévia”, a autora abre um parênteses para comentar as representações de João Caetano, diante das controvérsias a respeito dos textos usados pelo ator brasileiro. Teria João Caetano representado pela primeira vez Shakespeare em tradução direta do original ou através das adaptações de Ducis e Vigny? Ou, ainda, teria representado alternadamente Shakespeare e adaptações? Os tradutores Oliveira e Silva, J. C. Craveiro e Pinheiro Guimarães usaram textos-fonte de língua inglesa ou as adaptações francesas mencionadas? Gomes diz que essas questões têm sido debatidas por grande estudiosos da história do teatro brasileiro, como Pires de Almeida, e procura analisá-las com base em suas pesquisas, apresentando todos os argumentos já formulados e dados já levantados, revelando informações contraditórias e controversas.

A bibliografia organizada pela então chefe da Seção de Referência da Biblioteca Nacional é, portanto, a mais precisa fonte de referência sobre a presença editorial de Shakespeare no Brasil até 1954; para sua pesquisa, utilizou livros e periódicos dos séculos 19 e 20, sendo que o mais antigo data de 1834. Como benefício adicional, o leitor obtém uma relação completa dos suplementos literários e edições comemorativas e especiais dos jornais e outros periódicos brasileiros, servindo de orientação para pesquisas literárias não necessariamente relacionadas a Shakespeare. É de se lamentar que essa iniciativa não tenha sido repetida, nem estimulada a sua complementação. No entanto, é preciso reconhecer que a pesquisa de Celuta Gomes foi fruto de uma conjunção muito especial de fatores, entre os quais se destacam a gestão de Eugênio Gomes na Biblioteca Nacional (1951-6), que propiciou o incentivo e os meios necessários<sup>94</sup>; a proximidade do quarto centenário de nascimento de William Shakespeare (1964); e a forte presença de Shakespeare no teatro brasileiro, graças aos esforços de Paschoal Carlos Magno e o seu Teatro do Estudante do Brasil,

---

<sup>94</sup> Em seu livro *Shakespeare no Brasil*, Eugênio Gomes faz referência ao trabalho de pesquisa que gerou esta bibliografia sobre Shakespeare em português, atribuindo a responsabilidade técnica pela tarefa à “chefia da Seção de Referência” da Biblioteca Nacional (1960: 12), sem, no entanto, nomear a funcionária (e autora do volume a ser publicado cinco anos depois) Celuta Gomes.

que estreou em 1938 com *Romeu e Julieta* em tradução portuguesa de Domingos Ramos e produziu sucessivas montagens desta e de outras peças shakespearianas até encerrar suas atividades.

Este importante estudo, lido no final dos anos 90, quando a área de Estudos da Tradução, nascida em meados dos anos 70, vive um momento de grande expansão e crescente rigor teórico, soa um pouco impreciso no que diz respeito a determinados termos e conceitos ligados à tradução. Celuta Gomes emprega, por exemplo, os conceitos de “adaptação” e “adaptação livre” para se referir a determinadas traduções, mas, infelizmente, não os explicita, deixando o leitor sem conhecer a diferença entre os dois na concepção da autora, bem como as fronteiras entre uma “tradução” e uma “adaptação”.

Outra observação que se pode fazer a respeito deste cuidadoso trabalho é o fato de apresentar informações discordantes das encontradas em *Shakespeare no Brasil*, de Eugênio Gomes, a respeito da estréia de João Caetano no papel de *Hamlet*. Embora recorram à mesma fonte – o historiador Pires de Almeida – as datas são discrepantes: para Celuta Gomes, o grande ator brasileiro do século 19 representou este papel pela primeira vez em 1836 (1961: 71), enquanto que o livro de Eugênio Gomes informa que a estréia deu-se em 1835 (1961: 13).

### **3.1.3 William Shakespeare: edição do IV Centenário**

Por ocasião do quarto centenário de nascimento de Shakespeare, a revista *Leitura*, de divulgação cultural, preparou uma edição comemorativa, organizada por Barboza Mello e Olympio Monat (1964). A coletânea inclui 33 artigos curtos de autores brasileiros e estrangeiros, estes devidamente traduzidos, embora não se dê crédito aos tradutores, além de traduções de três sonetos e uma reportagem iconográfica, com fotos de lugares, montagens e atores.

Entre os colaboradores brasileiros, podemos citar Otto Maria Carpeaux (“8 cinqüentenários”), Barbara Heliodora (“*Non sanz droict*: em defesa de Shakespeare”), Celuta Moreira Gomes (“Shakespeare em traduções brasileiras”), Alex Viany (“Notas para uma filmografia de Shakespeare”) e Rubens Corrêa (“Não iremos ao encontro com Shakespeare”), enquanto os estrangeiros incluem nomes como Derek Traversi (“*A Tempestade*”, “*Macbeth*” e “*Ricardo II*”), Giovanni Pontiero “Manuel Bandeira e

*Macbeth*”), Ivor Brown (“O teatro de Shakespeare”) e Ronald Watkins (“Shakespeare como escritor de teatro”, “Produção de peças elisabetanas” e “Véspera de Reis”).

Para realizar o projeto, os organizadores contaram com o patrocínio do Instituto Nacional do Livro e com a ajuda do Conselho Britânico, que proporcionou a colaboração de escritores e críticos ingleses e parte das fotos que ilustram o volume. Alguns artigos são bastante pertinentes à trajetória de Shakespeare no Brasil (tanto lido quanto encenado); já outros, nem tanto. Entre as contribuições, destaco, por sua importância histórica, o texto de Otto Maria Carpeaux – que, através de cortes diacrônicos, apresenta os diversos momentos do pós-processamento da obra shakespeariana no mundo. Por sua vez, o de Celuta Gomes é meritório pelos seus comentários a respeito das traduções de textos shakespearianos para a língua portuguesa e pela cuidadosa cronologia que apresenta. “A trajetória de Shakespeare na Bulgária”, de Nicolai Dimitrov, embora interessante e informativo, parece meio deslocado nessa edição comemorativa. Por que destacar a Bulgária? Por que não analisar, por exemplo, a trajetória de Shakespeare no Brasil, em um texto que se complementaria com o levantamento de Celuta Gomes? Trata-se, claramente, de uma questão de oportunidade, que freqüentemente afeta projetos editoriais calcados em textos avulsos.

No caso dos 14 textos estrangeiros traduzidos, apenas *quatro* dão o nome do tradutor: Noelini Souza traduziu o “Ricardo II” de Derek Traversi e “Véspera de Reis”, de Ronald Watkins (com o nome grafado como Noelin); Olympio Monat traduziu “Antônio e Cleópatra”, de Ivor Brown; e Maria Stella de Faria traduziu “Manuel Bandeira e *Macbeth*”, de Giovanni Pontiero.

No “*Macbeth* (II)” de Derek Traversi, omitiu-se não só o nome do tradutor do texto como também o do tradutor dos trechos da peça citados. O tradutor do texto, convenientemente anônimo, trancou a análise de Traversi ao citar em português palavras que, no inglês, alcançaram determinados efeitos aliterativos. Observam-se, então, trechos como este:

*A falta de ar tão magnificamente ecoada no som de suas palavras, de “‘assassínio’ com conseqüência”, “cessação” com “sucesso” (sic), reflete uma mente envolvida no fluxo incoerente de suas próprias idéias, esforçando-se em vão para impôr alguma espécie de ordem sobre uma seqüência de idéias tão intensa como sua semi-significação final (p. 150).*

O leitor que procurar tais ecos, ressaltados através do grifo das sibilantes, terá dificuldade em encontrá-los, já que os trechos da peça reproduzidos, tanto em inglês quanto em português, são os seguintes:

If it were done when 'tis done, then 'twere well  
 It were done quickly; if the assassination  
 Could trammel up the consequence, and catch  
 With his surcease success; that but this blow  
 Might be the be-all and the end-all here,  
 But, here, upon this bank and shoal of time,  
 We'ld jump the life to come. (I.vii)

Se uma vez isso feito tudo estivesse terminado seria bom então que não houvesse as menores delongas na realização; se com o assassinato se atalhassem as conseqüências e o êxito fosse seguro... lançar-me-ia de cabeça do rochedo da dúvida ao mar de uma existência nova.

Como se pode ver, o “assassínio” apontado por Traversi traduzido refere-se a *assassination* ou a “assassinato”; o “sucesso”, a *success* ou a “êxito”. Quanto a “cessação”, o vocábulo não é localizável em nenhuma das (duas) versões.

Das quatro grandes citações traduzidas, reconhece-se em duas delas o texto do tradutor português Domingos Ramos (Porto: Lello & Irmão, 1925), com ligeiras modificações, enquanto as outras duas não puderam ser identificadas.

O mesmo tratamento confuso das citações é observado na tradução de *Macbeth* (I), também do crítico inglês Traversi.

Já no texto de Traversi sobre *Ricardo II*, a tradutora Noelin(i) Souza evita o problema descrito acima, mas, ao fazê-lo, cria outro. Ela desenvolve a discussão do crítico substituindo os elementos do texto em inglês pelos da tradução (mais uma vez, de autor não identificado), elaborando todo um raciocínio sobre o efeito dramático, os artifícios verbais e a dicção rebuscada do personagem, citando, entre outros exemplos, a rima de “contente” com “tranqüilamente” que, no inglês, existe entre *pleased* e *eased*. Dessa forma, ao enfatizar o papel dos significantes num determinado texto através de exemplos com significantes de outra língua, cria uma situação bastante estranha para os leitores.

A tradução de Olympio Monat para o texto de Ivor Brown sobre *Antônio e Cleópatra* também inclui versões em português dos trechos discutidos, mas apresentadas como notas de rodapé sem identificar o tradutor. Como, na época, apenas

Carlos Alberto Nunes havia traduzido essa peça, e constatando-se que não são dele as versões apresentadas, é lícito imaginar que o autor seja algum tradutor português ou então o próprio Monat, sem maiores ambições formais, visando apenas informar o leitor do conteúdo dos trechos citados.

O texto de Ronald Watkins “Shakespeare como escritor de teatro” também não identifica o tradutor, e refere-se às Weird sisters como “as irmãs Weird” – solução no mínimo inusitada e banalizadora para um termo com tantas conotações, normalmente traduzido como “as bruxas” ou “as feiticeiras”. Os trechos citados também não vêm acompanhados de informação sobre quem os traduziu; alguns deles parecem tirados – com ligeiras adaptações – da tradução portuguesa do dr. Domingos Ramos, mas outros não são identificáveis<sup>95</sup>.

As traduções também apresentam outros tipos de problema, concernentes à sintaxe e ao estilo. Observe-se o trecho a seguir: “Há um momento mágico, em que Feste, o truão, com sua língua Oferina, larga brasa contra Sir Andrew, cantando, em tom melífluo, para dois lacrimogênicos cavalheiros” (p. 104). Em menos de duas linhas há ocorrências de mescla de registros, léxico anacrônico, impropriedades morfológicas e um ou dois erros de ortografia. Se, por um lado, esse tipo de problema poderia ter sido evitado com uma revisão mais cuidadosa, a questão do crédito do tradutor e do tratamento das citações pode ser atribuída à ausência de conscientização, na época, da importância e do papel da tradução na construção do significado de um texto.

Apesar dos descuidos mencionados em relação à tradução e ao próprio projeto editorial, que teria merecido uma revisão mais cuidadosa, mesmo nos textos em português, a importância deste volume é inegável, particularmente devido à contribuição dos textos brasileiros. Para a história do pós-processamento e da representação de Shakespeare no Brasil, os artigos de Joracy Camargo, Luiza Barreto Leite e Rubens Corrêa são fundamentais. Camargo, em seu “Shakespeare, autor do povo”, tece considerações sobre o impacto de obras estrangeiras na cultura brasileira, defendendo uma cultura menos européia, mais adaptada:

*é preciso aproveitar-se a oportunidade do centenário de Shakespeare para erradicar-se de uma vez o velho vício brasileiro da transplantação pura e simples dos altos padrões a que atingiram os povos europeus, procurando-*

---

<sup>95</sup> Na época, haviam traduzido *Macbeth* Arthur de Sales (1958), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Carlos Alberto Nunes (1956) e Manuel Bandeira (1961).

*se, ao contrário, satisfazer às exigências do nosso meio cultural, embora, é claro, no sentido de elevar o teatro, como instrumento da cultura, ao nível alcançado por aqueles povos (p. 46).*

Fala, ainda, sobre os fatores políticos que influenciavam as práticas culturais da época, e destaca as traduções e suas condições de produção, ressaltando a “proficiência e honestidade” comprovadas de “tradutores experimentados” como Manuel Bandeira e Onestaldo de Pennafort. Observe-se que a economia de elogios dirigidos a Bandeira e Pennafort pode ser explicada pela postura quase cética de Camargo em relação à possibilidade de se traduzir Shakespeare; diz que, tratando-se do autor inglês, é quase impossível obter-se uma tradução “perfeita, capaz de transmitir aos espectadores latinos toda a poesia e o máximo de emoção dos textos originais” (p. 47). Citando André Gide, observa que a tradução acaba ficando explicativa, o que satisfaz ao princípio da lógica, mas leva à perda do encanto. Parece estar implícita no comentário de Camargo uma postura de dois pesos e duas medidas para a tradução; aparentemente, ela é possível, mas dependendo de quem é o autor do texto de origem, isso pode mudar.

Já em “Shakespeare em cinco lustros do TEB”, Luiza Barreto Leite resgata a experiência inédita do Teatro do Estudante do Brasil, idealizado por Paschoal Carlos Magno, que tanto contribuiu para divulgar Shakespeare em português em nosso país. “Não iremos ao encontro com Shakespeare”, de Rubens Corrêa, lamenta a pobreza do teatro brasileiro em 1964, apresentando algumas das razões deste abandono e denunciando que,

*entregue à lei do sucesso, sem o menor amparo oficial, sem o incentivo de um público interessado, o teatro brasileiro está, no momento, absolutamente impossibilitado de comemorar Shakespeare (p. 144).*

“Por que não se representa mais Shakespeare?”, de Leo Gilson Ribeiro, especula sobre as causas do “evidente desinteresse” pela obra de Shakespeare no Brasil, onde “êle não é, absolutamente, um autor popular” (p. 29). Cita, especificamente, a falta de tradição teatral em nosso país, o mito do alto custo de montagens clássicas e, acima de tudo, a relativa intraduzibilidade das peças shakespearianas. Chega a fazer uma afirmação polêmica, que será discutida em outro momento deste trabalho: para Ribeiro, “talvez não haja na dramaturgia mundial um autor menos traduzível” do que

Shakespeare. Segundo o autor, “a melodia, o ritmo, o colorido específicos – e inconfundíveis – de uma linha ou de um verso de Shakespeare só podem ser apreendidos em todo o seu esplendor no idioma em que foram concebidos e expressos” (p. 31). Sua visão de tradução em muito se assemelha à de Joracy Camargo, registrada um pouco acima. Tal afirmação, embora aparentemente radical e incompatível com epistemologias contemporâneas, na verdade reflete uma convicção ainda muito comum nos dias de hoje: a de que as palavras podem ser substituídas por sinônimos em outra língua mas permanecem intraduzíveis em sua densidade de conceitos e associações. Subjacentes a este pequeno texto estão as falácias mais comuns com respeito à tradução, a saber: a de que se traduzem palavras (e não discursos, contextos, culturas); a de que os significados são imanentes e transportáveis; e a de que as traduções são reproduções incapazes de manter o brilho e a cor do original. Não é o momento, agora, de discutir esses pressupostos; cabe-nos, apenas, registrá-los e observar os outros pontos de interesse do texto de Ribeiro, que incluem sugestões sobre como difundir Shakespeare no Brasil (através da sua inclusão em antologias e em cartilhas de aprendizado de literatura) e como obter traduções melhores de seus textos a partir de estímulos financeiros, como prêmios em dinheiro para os vencedores de concursos de tradução. Ribeiro propõe, ainda, que os patrocinadores de tais concursos possam difundir amplamente as traduções premiadas em edições de bolso, as quais recomenda que venham acompanhadas de “anotações escritas por um crítico competente e fora de cogitações ideológicas ou promocionais” (p. 32). É interessante observar que a idéia das edições de bolso – que, na época, não teve maior receptividade – veio a ser adotada agora, trinta anos depois. A partir de 1996, houve uma série de iniciativas de editoras como a L&PM, a Paz e Terra e Clássicos Econômicos Newton, que colocaram no mercado livros pelo menos cinco vezes mais baratos do que as edições comuns, embora sem aparato crítico.

O texto de Ribeiro também oferece uma interessante introvisão a respeito do momento político brasileiro, quando lamenta a baixa qualidade do teatro da época, dividido, na sua avaliação, em companhias particulares e oficiais. As primeiras, quando não engajadas na “propaganda esquerdista”, estavam empenhadas na difusão de peças contemporâneas, mais ao agrado do público (“comediazinhas triviais, *pour amuser les bourgeois*”). Por sua vez, as companhias oficiais, ao invés de cumprirem um papel educativo, preferiam dispendar fortunas na montagem de textos de “um

primarismo inqualificável” ou divulgar exclusivamente “autores gratos às tendências políticas do momento”. Em outro momento do texto, fala nas considerações ideológicas que permeiam a publicação de livros e obras traduzidas. Sente-se, portanto, nessa publicação comemorativa patrocinada por um órgão do governo, um subtexto crítico em relação ao espírito que gestou a revolução de 64, em oposição ao rumo populista e esquerdizante que os sucessivos governantes vinham tomando.

Finalizando os textos de importância para a história das montagens, da recepção, das traduções e do pós-processamento de Shakespeare no Brasil citamos os dois de Celuta Moreira Gomes, “*O mercador de Veneza* no Brasil” e “Shakespeare em traduções brasileiras”, já destacado por sua importância e ineditismo; o de Sonia Doyle, “Lady Macbeth”, onde a autora e atriz relata sua própria experiência de construção de personagem tão complexo; e o de Barboza Mello, “O *Hamlet* do Teatro do Estudante”, publicado pela primeira vez em 1948, que revive a histórica montagem que revelou Sergio Cardoso, Maria Fernanda e Sergio Brito. O curioso é que Mello, na versão original do artigo, diz não acreditar na vocação teatral de Sergio Brito, e quase 20 anos depois, ao republicar o texto, introduz uma nota penitenciando-se pelo duplo equívoco, já que não só este ator se havia consagrado na cena brasileira, como Sergio Cardoso, tão aclamado em sua estréia, posteriormente, “fraudando esperanças, caiu na mediocridade”. O *mea culpa* de Barboza Mello parece, hoje em dia, igualmente equivocada, visto que Sergio Cardoso não chegou a “cair na mediocridade”. É verdade que ele se afastou dos palcos após um início promissor, com a Companhia Nydia Lycia-Sergio Cardoso, que levou novamente *Hamlet* aos palcos em 1956, em tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Foi na televisão que veio a se consagrar nacionalmente, protagonizando novelas de grande sucesso junto ao público e à crítica, tornando-se marcos na teledramaturgia brasileira.

As outras contribuições de autores brasileiros destacam-se por abordar aspectos mais universais da obra de Shakespeare, como o abrangente e cuidadoso levantamento de Alex Viany sobre a filmografia de Shakespeare. Viany, crítico e cineasta, revela que, de 1899 a 1964, as obras teatrais do autor inglês já haviam inspirado quase duzentos filmes, e fornece dados, datas e detalhes extremamente valiosos sobre as produções. Nessa categoria de reflexões mais gerais incluem-se, ainda, os já mencionados textos de Barbara Heliadora e Otto Maria Carpeaux.

### 3.1.4 As traduções de *Hamlet* e os estudos acadêmicos

#### 3.1.4.1 Os “ruídos” do sotaque brasileiro de *Hamlet*

*Tradução e ruído na comunicação teatral* é o título da dissertação de Mestrado apresentada por Geir Campos ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Campos tem um currículo respeitável como poeta, dramaturgo, tradutor literário e teatral, além de ser membro fundador da Associação Brasileira de Tradutores, hoje transformada em Sindicato dos Tradutores, e do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro. Representante da chamada “geração de 45” na poesia brasileira, traduziu *Macbeth* para o teatro. O objetivo deste seu trabalho, publicado em 1982 (São Paulo: Álamo), é “bosquejar alguns momentos e aspectos da tradução como fator de ruído na comunicação teatral” (p. 22) a partir de exemplos extraídos de traduções interlinguais (do inglês para o português) e intralinguais (“do inglês que se falava no tempo de Shakespeare para o que se fala modernamente”<sup>(p. 1)</sup>, ou seja, textos da peça no idioma original fixados por exegetas). Considerando *ruído* como “qualquer influência capaz de distorcer a qualidade de um sinal [...] ou qualquer fator capaz de perturbar ou impedir a recepção e decodificação de uma mensagem” (pp. 10-1), trabalhou o ruído no discurso *primário* (as falas dos personagens) e no *secundário* (as rubricas indicativas de cena). Ressalta que se limitou ao ruído provocado pela tradução, excluindo “todos os demais ruídos e barulhos eventualmente responsáveis por um mau entendimento da fonte primeira – o autor da peça – por parte do destino ou receptor da mensagem – o público espectador” (p. 1).

Justifica sua escolha de *Hamlet* como texto-base do trabalho pela quantidade de material à disposição; seu *corpus* constituiu-se de seis traduções intralinguais no idioma de origem e outras seis interlinguais, das quais cinco foram feitas para o português do Brasil (duas em prosa e três em verso) e uma para o português de Portugal (em prosa). Segundo Campos, “tanta fartura de material haveria de facilitar-nos uma série de observações e exemplificações úteis ao nosso ponto de vista” (p. 24).

Além disso, ressalta o fato de que a obra de William Shakespeare é uma das mais expostas a ruído, em matéria de comunicação,

*a começar pelo fato de não haver prova alguma de que Shakespeare tenha supervisionado pessoalmente a impressão de nenhuma de suas peças, das quais algumas edições são taxativamente consideradas “más”, como por exemplo o bad quarto de Hamlet publicado em 1603, um texto aparentemente reconstituído de memória por algum ator que tivesse trabalhado antes na companhia do autor; nessa edição até o número de versos é bem menor que nas seguintes, [...] mas de uma edição para outra as divergências começam pela folha de rosto (p. 20).*

Tendo como premissas os elementos da comunicação delineados em teorias da área, como as desenvolvidas por David Berlo (s/d), Shannon & Weaver (1975) e Roman Ingarden (1977), Campos recorre aos conceitos de *emissor*, *receptor* e *mensagem*. Das teorias de tradução, baseia-se naquelas de cunho lingüístico, que permitem uma abordagem funcional e pragmática, como as de Catford, Brislin e Nida – de quem adota o conceito de “equivalência dinâmica”, embora de maneira implícita<sup>96</sup>. É com esses elementos que desenvolve a sua reflexão, nitidamente logocêntrica e prescritiva, que vê o autor como “entidade criadora primeira” (p. 5) e postula exigências/critérios de fidelidade irrestrita, como a expressa na observação de que a tradução para o teatro exige do tradutor “uma grande coragem e um rigoroso espírito de fidelidade, cabendo-lhe velar para que o espírito e a letra do autor sejam igualmente respeitados, sem perder de vista o propósito de adequar a tradução o quanto possível” a uma concepção cênica pré-fixada (p. 18). Em outro momento, diz que tanto o discurso primário quanto o secundário cobram “pedágio de fidelidade a cada instante” (p. 25), e ainda, no decorrer de sua análise, observa que, nas traduções de *Hamlet* em prosa que integram o seu *corpus*, “o material textual da língua-meta não corresponde nem equivale ao da língua-fonte, como pediria Catford” (p. 58), contrariando as expectativas de que, no caso da poesia dramática shakespeariana, as traduções em prosa serão mais fiéis do que as em verso, por não estarem submetidas à “ditadura” da métrica ou, em determinados casos, da rima.

Campos teoriza, com a ajuda de exemplos práticos, sobre a comunicação teatral, os ruídos possíveis no teatro, a tradução teatral, a tradução (moderna) de Shakespeare, as traduções de *Hamlet* em inglês (intralinguais) e em português (interlinguais), a tradução de poesia em geral e, por fim, sobre o verso em *Hamlet* traduzido. Ao longo do trabalho, o autor cita vários teóricos da tradução, como G. Steiner, T. Savory, P.

---

<sup>96</sup>Ver pp. 22-3.

Rónai, E. Theodor e os já mencionados Catford e Nida, bem como de outras áreas, como Goethe, T. S. Eliot e Brecht. A variedade da sua bibliografia acaba, no entanto, por levar o autor a usar definições de tradução conflitantes. Afirmações como “a tradução não é mera substituição do texto original: é uma ‘re-criação’<sup>97</sup>, sendo ‘cada leitura, e portanto cada tradução, diferente de outra, cada qual partindo de um ângulo de visão diferente’ ”<sup>98</sup> (p. 16) e “qualquer definição do que seja uma boa tradução depende dos propósitos do tradutor ou de quem vai fazer uso dela”<sup>99</sup> (p. 22) são incompatíveis com uma visão de tradução segundo a qual “o primeiro passo para o tradutor tem de ser a decodificação apropriada das informações contidas no original e sua conversão em código equivalente na língua para a qual traduz”<sup>100</sup> (p. 34). Tampouco são compatíveis com os postulados de que traduzir é “transplantar” elementos textuais ou textos propriamente ditos de um idioma para outro (p. 53) e de que “a tradução consiste em representar ou reproduzir na língua-meta a mensagem da língua-fonte pelo emprego do equivalente mais próximo e natural, primeiro no que tange ao sentido e depois no que respeita ao estilo”<sup>101</sup> (p. 32), sendo que o importante é “encontrar a forma que representa o melhor possível o valor estilístico do original”<sup>102</sup> (ibidem).

Tais afirmações também não se mostram muito coerentes com as já mencionadas prescrições sobre fidelidade que permeiam as idéias do autor, expressas através de afirmações como a de que “tornar claro o que é intencionalmente obscuro no original é uma violação do propósito do autor ou da letra textual”<sup>103</sup> (p. 29), ou mesmo com a sua preocupação em buscar a “melhor” tradução, aparente em comentários como “qual dos tradutores terá chegado mais perto da idéia dos ‘indifferent children of the earth’?”<sup>104</sup> (p. 35). Diz, ainda, que “a identidade é o objetivo principal, o postulado

---

<sup>97</sup> Citando Josef Cermak, “La traduction du point de vue de l’interprétation.” Em James Holmes (org.) (1970). *The nature of translation*. Paris: Mouton, pp. 23-42.

<sup>98</sup> Citação extraída de Steiner, G. (1977). *After Babel: aspects of language and translation*. London: Oxford University Press.

<sup>99</sup> Citação de Brislin, R. (1976) “Introduction”. *Translation: applications and research*. New York: Gardner.

<sup>100</sup> Citado de Theodor, E. (1976). *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix.

<sup>101</sup> Citado de Taber (1972: 61).

<sup>102</sup> Idem nota anterior.

<sup>103</sup> Citação extraída de Nida, E. (1976). “A framework for the analysis and evaluation of theories of translation”. Em R. Brislin (org.) *Translation: applications and research*. New York: Gardner, pp. 47-91.

<sup>104</sup> Ato III, cena 2, linha 226.

mesmo da tradução”<sup>105</sup> (p. 68). Sabendo-se da filiação de Geir Campos à geração de 45, a tendência é identificar a sua busca de certezas e exatidões, bem como o seu rigor na produção e avaliação de textos e de traduções, com o espírito esteticista atribuído ao grupo.

Como referência bibliográfica para os interessados em examinar as traduções portuguesas e brasileiras de *Hamlet*, o estudo de Campos – avaliado segundo os critérios e perspectivas teóricas e epistemológicas vigentes (ou seja, consideradas plausíveis) no final dos anos 90, nos estudos da tradução – tem, ao mesmo tempo, méritos e problemas.

Seus dois maiores méritos são, a meu ver:

- (i) apontar para a questão da diversidade de textos-fonte de *Hamlet*, originada ainda no século 16, a partir da publicação de dois quartos e sucessivos fólhos, e que persistem até hoje, através das mudanças e emendas feitas pelos editores modernos. Campos ressalta que os seis textos em inglês que compuseram o seu corpus são bastante diferentes entre si, no que diz respeito tanto ao texto primário quanto ao secundário – ou seja, as falas dos personagens e as rubricas indicativas da ação (p. 21). Compare-se, por exemplo, o texto fixado por John Dover Wilson (1934), onde algumas rubricas de Shakespeare são ampliadas para fins de maior clareza, e o atualizado por G. B. Harrison (1937), bem mais sucinto nos exemplos dados;
- (ii) problematizar a tradução de obras teatrais, modalidade que, segundo aponta, “pode servir a diferentes objetivos, seja para ficar definitivamente em forma de livro ou impresso num terceiro idioma, seja para ser dita por eventuais intérpretes no palco”<sup>106</sup> (p. 17). Ressalva que as linguagens variam necessariamente de veículo para veículo, sendo que um texto dramatúrgico “tem uma espécie a mais de requisito a atender: o projeto de montagem, [...] que é uma espécie de partitura musical a que devem submeter-se os vários componentes da orquestra cênica” (pp. 17-8). A questão da orientação de um texto teatral traduzido – se voltado para a leitura (*page-oriented translation*)

---

<sup>105</sup> Citado de Miko, F. (1970). “La théorie de l’expression e la traduction”. James Holmes (org.) *The nature of translation*. Paris: Mouton, pp. 61-77.

<sup>106</sup> Citado de Ferencik, J. (1970). “De la spécification de la traduction de l’oeuvre dramatique”. Em James Holmes (org.). *The nature of translation*. Paris: Mouton, pp. 144-9.

ou para o palco (*stage-oriented translation*) – é da maior importância; e embora muitos tradutores tenham consciência das implicações da sua escolha, a maioria dos críticos e o próprio público não a levam em conta ao avaliar a tradução.

Quanto aos problemas da análise de Campos, podemos citar, além da já mencionada inconsistência conceitual da sua visão de tradução:

(i) os juízos de valor constantemente emitidos, denotando uma forte inclinação avaliativa decorrente do caráter eminentemente normativo da sua análise, que fica patente através de repetidas prescrições sobre o “bom tradutor” (o que este deve e o que não deve fazer) e sobre o “bem traduzir”. Aliás, a preocupação normativa é explicitada textualmente, através da alta incidência de expressões como “a lição de Erwin Theodor” (p. 34), “como ensina Steiner” (p. 35), como “o ensinamento de Paulo Rónai” (p. 38), “como ensina Savory” (p. 56), “o conselho de Styan” (p. 68), e assim por diante<sup>107</sup>. A postura avaliativa é especialmente predominante nos capítulos em que Campos analisa trechos de traduções de *Hamlet* em prosa e em verso, em busca de possíveis ruídos. É forçoso observar que a própria idéia de “ruído” em tradução pressupõe a crença de um significado imanente ao texto; os ruídos seriam exatamente “desvios” desse significado. Para o autor, traduzir verso por prosa também causa ruído – nesse caso, de caráter formal. Ao comparar as diferentes traduções, em busca de ruídos, acaba por emitir juízos de valor, constantemente apontando “impropriedades” e “inadequações”, para as quais, muitas vezes, propõe suas próprias soluções, sugerindo possuir uma “chave” para a tradução “ideal”. Chega, até, a explicar as escolhas dos tradutores, como no momento em que analisa uma cena do Ato IV, onde há uma fala em que o rei Cláudio diz à rainha: “There’s matter in these sighs, these profound heaves.//You must translate”. A propósito das diversas soluções propostas, Campos observa que “os tradutores dão mil voltas para fugirem ao puro e oportuno verbo ‘traduzir’” (p. 68), atribuindo-lhes motivações dificilmente comprováveis. A pertinência dessas avaliações ensejaria uma demorada análise, que não está nos objetivos desta

---

<sup>107</sup> Vocábulos como “ensinamento”, “lição” e “conselho”, assim como seus derivados, podem ser encontrados às páginas 34, 35, 38, 42, 56, 68 e 69.

seção, limitados a elencar os trabalhos disponíveis a respeito de traduções shakespearianas para o português, acrescidos de alguns comentários.

Campos critica repetidamente a escolha lexical dos tradutores, observando que dificilmente se empregaria, em nosso idioma, determinada palavra, e lembrando que existem várias outras formas mais usuais de dizer a mesma coisa. Esquece-se o pesquisador, no entanto, de que essas “outras formas mais usuais” o são de acordo com o seu próprio léxico, formado a partir de convenções e usos do seu próprio tempo e determinado por suas próprias circunstâncias; e de que as suas escolhas lexicais pessoais, que julga tão naturais, talvez parecessem igualmente estranhas a pessoas com histórias de socialização diferentes.

Algumas vezes, o autor transfere ao leitor do seu texto a tarefa avaliatória, apresentando as situações de “ruído” e pedindo o julgamento deste último, como no momento em que observa: “as disparidades são tantas, que deixamos ao leitor o exercício de compará-las e julgá-las” (p. 40) ou exorta: “compare e julgue o leitor” (p. 43). Campos chega a fazer a ressalva de que, por não ser seu propósito “julgar das qualidades das traduções citadas mas tão-somente das divergências, mais ou menos ‘ruidosas’, entre elas”, deixa a critério do leitor “avaliar qual terá sido a intenção do autor” em algumas passagens (p. 22);

- (ii) o outro problema a ser apontado na análise de Campos é o fato de caracterizar-se por aspectos que acabam contribuindo para uma grande desvalorização do tradutor e de seu trabalho. Entre esses aspectos incluem-se a sua postura normativa, que leva à emissão de juízos de valor; uma concepção de tradução que, embora inconsistente, parte do princípio de que o autor é a “origem”, a “fonte primeira” da “mensagem” do texto; e uma ênfase nas “limitações” da tradução (p. 62) e nos “problemas” que o texto de partida apresenta (p. 66) (decorrentes, de modo geral, de aspectos polissêmicos, e não de uma real dificuldade em fixar-se uma interpretação). Tal desvalorização, talvez não intencional, reflete-se também (ou dela decorre) na ausência de qualquer menção ao tradutor – provavelmente ele mesmo – das citações de obras estrangeiras sem tradução no Brasil. Campos prescreve, citando Paul Valéry<sup>108</sup>,

---

<sup>108</sup> Em *Variété*. Paris: Gallimard, 1948.

que “o melhor que [o tradutor] tem a fazer é andar pisando sobre as pegadas do autor” (p. 62), e que, conforme os ensinamentos de Savory<sup>109</sup>, “uma boa tradução é aquela que transmite o espírito do autor original, fazendo uso das palavras que ele teria usado se escrevesse no idioma para o qual foi traduzido” (p. 56). Postula ainda, repetindo Thieberger,<sup>110</sup> que “o tradutor que não se cinge ao texto escrito corre o risco de produzir efeitos sem nenhuma relação com o enunciado original” (p. 68). A consciência das “limitações da tradução” (p. 62) supostamente despertada através dos exemplos selecionados nesta pesquisa voltada para a tradução como fator de ruído na comunicação teatral leva Campos a solicitar, do seu leitor, “a máxima benevolência”, inclusive porque “os textos aqui citados foram todos preparados para publicação em livro, embora Péricles Eugênio da Silva Ramos informe que com a tradução dele foi inaugurado o Teatro Bela Vista, em São Paulo” (p. 74)<sup>111</sup>. Dessa forma, Campos procura “absolver” os tradutores de *Hamlet* que incluiu em seu corpus argumentando, em sua “defesa”, que não se trata de “autores teatrais”, o que “desculpa, em princípio, certas inadequações, aqui vistas com lente de aumento”; além disso, atribui a maioria das imperfeições das traduções analisadas à falta de uma leitura teatralizada dos textos (pp. 76-7). Esse espírito condescendente prevalece na parte final de seu trabalho, chegando a fechar a última seção. No penúltimo parágrafo, Campos diz esperar ter contribuído, com a exposição de tantos obstáculos e problemas,

*para inclinar o leitor a uma consideração mais simpática da tradução teatral, invocando em defesa dos tradutores o testemunho de personagens tão importantes no teatro, na comunicação e na tradução* (p. 79).

O resultado de tantas limitações, a serem enfrentadas por tradutores-copistas condenados a cometer inúmeras imperfeições – e para os quais, por isso mesmo, pede-se o máximo de compreensão e tolerância –, é uma grande desvalorização

---

<sup>109</sup> Em *The art of translation*. London: Jonathan Cape, 1968.

<sup>110</sup> Em “Le langage de la traduction”. *Langages* nº. 28. Paris: Didier/Larousse, 1972: 75-84.

<sup>111</sup> Embora Geir Campos e Péricles Eugênio da Silva Ramos insiram-se na mesma tradição poética, a dos neoparnasianos, há grandes divergências entre ambos. Campos fez severas críticas, neste livro, ao texto-fonte usado por Silva Ramos, uma edição do Q2 organizada e comentada por John Dover Wilson. Para Campos, as palavras de Shakespeare são modificadas “ao bel-prazer” do editor, levando a “deslizes” de tradução como os encontrados no trabalho de Silva Ramos.

do tradutor e de sua tarefa, idéia incompatível com o pensamento atual dos estudos da tradução. Trata-se, na verdade, de uma questão de ângulo de observação: ao apontar as “limitações” que dificultam o trabalho do tradutor, o pesquisador configura a tradução como um desafio mais próximo ao mito de Sísifo, condenado a jamais completar sua tarefa, do que aos trabalhos de Hércules, todos satisfatoriamente levados a contento, embora à custa de grande esforço intelectual, além de físico. Já as maneiras mais atuais de se ver a tradução, baseadas em pressupostos epistemológicos distintos, não endossam posturas paternalistas em relação ao tradutor, nem justificam discursos excusatórios de sua parte. Na medida em que lhe atribuem a condição de produtor de significados plausíveis, humanizam a sua atividade e poupam-lhe da inevitável frustração que advém de uma tarefa *a priori* condenada ao fracasso.

#### 3.1.4.2 A pornografia legitimada

A outra pesquisa acadêmica sobre as traduções shakespearianas a ser comentada foi realizada quase 15 anos depois do trabalho de Campos, num momento de consolidação não só da área de estudos da tradução como também de uma epistemologia anti-positivista, que atribui ao sujeito leitor/tradutor a função de produtor de significados e vê a leitura e a tradução como um ato de transformação. “*Ser ou não ser pornográfico, eis a questão*”: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet, dissertação de Mestrado de Neuza Lopes Ribeiro Vollet<sup>112</sup>, estuda duas abordagens diferentes à questão da linguagem da sexualidade em *Hamlet* encontradas em traduções brasileiras, com o propósito de mostrar que essas diferenças de tratamento são fruto de diferentes concepções sobre a idéia de autor. Segundo a pesquisadora, existem dois “Shakespeares” distintos: o *dominante* e o *marginal*. O primeiro, vinculado aos valores de uma elite social e cultural, é visto como “um autor universal que fala de verdades eternas para todos os homens”. Essa imagem do Bardo naturalmente “reprime a associação do seu nome a valores passageiros, circunstanciais, marginais e populares” (1997: 6), entre os quais incluem-

---

<sup>112</sup> Apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), UNICAMP, em 1997, sob orientação da Profa. Dra. Rosemary Arrojo.

se referências maliciosas e vocabulário obsceno ou chulo. O “outro Shakespeare” é um autor popular, que escrevia para uma platéia heterogênea, com predominância das classes trabalhadoras, e que não se furtava a utilizar linguagem sexual explícita e claramente pornográfica.

Vollet, apoiando-se na concepção foucaultiana segundo a qual o nome do autor funciona como regulador dos significados atribuídos à sua obra<sup>113</sup>, examina um *corpus* de traduções brasileiras de *Hamlet* com o propósito de: (i) desestabilizar o papel de criador único e origem absoluta do texto normalmente atribuído ao autor por nossa tradição cultural; (ii) mostrar que os cinco tradutores shakespearianos analisados alinham-se, necessariamente, a uma dessas duas perspectivas (a do Bardo dominante ou a do Bardo marginal), sendo que a maioria – quatro, para ser mais precisa – sintoniza-se com o discurso dominante. Tal sintonia reflete-se na omissão do tema e da linguagem da sexualidade na obra ou no seu “enobrecimento”, através do recurso a metáforas e eufemismos. O único tradutor que, segundo Vollet, foge à regra é Geraldo Silos, que não se furta a explicitar a linguagem sexual e a empregar vocabulário obsceno, chulo e vulgar.

A argumentação da pesquisadora, absolutamente consistente com a linha teórica adotada, de natureza desconstrutivista, de certa forma resgata a tradução de Geraldo Silos – a qual a crítica, os leitores e a mídia parecem não ter aprovado. Ao legitimar, através da sua concepção foucaultiana de autor e da sua hipótese dos “dois Bardos”, a tão criticada linguagem obscena deste *Hamlet* brasileiro, o discurso acadêmico de Vollet alçou este diplomata apaixonado por Shakespeare ao patamar em que a crítica havia colocado os demais tradutores, todos com produção poética própria. No entanto, a postulação da existência de “dois Bardos”, o dominante e o marginal, soa dicotômica e reducionista demais para uma abordagem teórica que se propõe a desmascarar quase obsessivamente os “momentos de aporia”, os “pontos cegos” e “as contradições subliminares que se instalam nas bases de qualquer dicotomia ou hierarquia a partir das quais elaboramos nossas ciências, nossas teorias e nossas visões de mundo” (Arrojo, 1992: 9). Quando Vollet pergunta

---

<sup>113</sup> Ver “What is an author?” Em J. Harari (org.) *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. London: Methuen, pp. 141-60.

*quem é esse Shakespeare que se traduz e de quem se fala? Um autor solene e nobre, representante da cultura elevada? Um autor debochado e irreverente, de gosto duvidoso, que escrevia ‘para o povo’?” (1997: 98),*

está indicando que só existem duas respostas, ou seja, apenas dois *Shakespeares*. No entanto, a perspectiva pós-moderna, dentro da qual a autora se insere, fundamenta-se na problematização das dicotomias e no fim das fronteiras definidas, das verdades absolutas, excludentes. Na ótica de teorias desconstrutivistas, por exemplo, as dicotomias clássicas, como forma/conteúdo e literal/metafórico, entre outras, parecem ser simétricas, mas, na verdade, funcionam como hierarquias; o primeiro termo é privilegiado e o segundo vem em função do primeiro, podendo representar uma negação, uma complicação ou um desvio do mesmo (Culler, 1987). São dicotomias como essas que “a precisão do bisturi desconstrutor”<sup>114</sup> tem atingido, e talvez seja incoerente restaurá-las num texto de orientação desconstrutivista como o de Vollet.

Outro aspecto a considerar é a crítica desenvolvida à prática tão comum, entre os tradutores shakespearianos, de procurar “conhecer” e “entender” o autor através de extensa pesquisa biográfica e histórica – em suma, de tentar “descobri-lo” para “descobrir-lhe” o significado. Argumentando que tal preocupação deriva da ilusão de poder-se recuperar um significado pleno, sem perdas, “que correspondesse aos desejos do autor da obra original” (p. 8), Vollet observa que

*todas essas especulações justificam-se a partir de sua fundamentação em dois pressupostos: em primeiro lugar, na crença de que é possível recuperar, de alguma forma, as intenções e motivações de Shakespeare através de um estudo acurado e cuidadosamente neutro de fatos biográficos e psicológicos; em segundo, na convicção de que o suposto acesso direto à mente de Shakespeare resultaria na compreensão total de seus significados, sem a interferência de uma mediação (p. 10).*

Mais uma vez, o raciocínio da pesquisadora tende para uma ênfase nos extremos, esquecendo as nuances e os meios-terminos. Inicialmente, é possível argumentar que a crise dos conceitos de *neutralidade* e de *objetividade* – cuja consciência se agrava no século 20 – nas ciências humanas e naturais vem sendo cada vez mais notada, principalmente nos círculos acadêmicos, *locus* natural de oxigenação de idéias. Diante disso, a expectativa de chegar à compreensão *total* deixou de ser tão plausível e

---

<sup>114</sup> Ver Arrojo, 1992: 10.

transformou-se em questão básica em diversas esferas disciplinares, entre elas, as que abrigam estudiosos da tradução e tradutores com formação acadêmica.

É preciso também levar em conta que, nos anos 90, o perfil dos tradutores vem mudando. Observa-se, ultimamente, uma valorização do profissional com formação específica, em oposição ao bilíngüe sem experiência em tradução e, muitas vezes, pouco proficiente no discurso escrito. Conseqüentemente, tem aumentado significativamente a oferta (e a popularidade) dos cursos de formação de tradutores, incluídos nos currículos de universidades e cursos de idiomas prestigiados. Esses dois fenômenos estão tão imbricados que é difícil determinar qual deles foi a causa do outro; na verdade, eles se alimentam e incentivam mutuamente, produzindo um cenário bastante diferente de alguns anos atrás, quando a tradução era vista como uma estratégia de aprendizagem de um idioma estrangeiro e o tradutor formado por algum curso enfrentava uma certa resistência por parte de um mercado relutante em aceitar que é possível – ou necessário – aprender a traduzir.

O resultado desse novo cenário é que, cada vez mais, os tradutores em atividade buscam uma formação específica e complexa – a qual costuma enfatizar, além da prática tradutória, conhecimentos e reflexões teóricas que explicam os seus pressupostos e mecanismos. Diante disso, pode-se imaginar que os tradutores contemporâneos, por força do seu contato com o pensamento acadêmico e mesmo por sua própria vivência, sejam mais céticos do que seus antecessores quanto aos equívocos de um pensamento totalizante e da possibilidade da observação *neutra*, não ignorando as múltiplas formas de mediação. Como a própria autora admite, “a redefinição da tradução e do papel do tradutor e, conseqüentemente, os critérios que norteiam a produção e a avaliação de traduções” tornaram-se “questões básicas para muitos profissionais e teóricos contemporâneos” (p. 137). Pode-se presumir, então, que a atividade tradutória será, cada vez mais, desempenhada por profissionais de preparação ampla e diversificada, inclusive familiarizados com reflexões teóricas que lhes permitem entender as condições do seu próprio ofício. No momento, como foi observado, essas reflexões passam, dos pontos de vista ontológico e epistemológico, pela problematização da dicotomia sujeito/objeto, a partir da percepção de que este não pode ser independente do primeiro, nem percebido com *neutralidade* e *objetividade*. Conseqüentemente, a postura do tradutor preparado no espaço institucional em relação aos textos com que trabalha deixa de ser a de um observador

externo, inteiramente neutro e desvinculado do objeto de sua leitura, para assumir o papel de produtor de significados. O tradutor ingênuo ou autodidata – até então a regra – está-se tornando a exceção.

Pode-se, ainda, fazer outro comentário a propósito da afirmação de Vollet reproduzida acima, que revela a sua descrença na validade de se levantarem dados biográficos e psicológicos do autor, além de contextualizá-lo social e historicamente<sup>115</sup>. Visto que o tradutor atual deixou de ter (tanta) confiança na possibilidade de resgatar os significados *totais* do texto e na sua perspectiva de *neutralidade* como observador, e passou a ver-se como um mediador – não individual mas social, institucional – cuja interferência é inevitável, essa contextualização histórica da obra e do autor será mais um instrumento para o tradutor compor a *imagem* de ambos – numa *ficção*, sim, como quer Barthes<sup>116</sup>, mas no sentido de uma construção útil (de valor pragmático), na medida em que oferece parâmetros para as escolhas tradutórias. As próprias teorias de leitura e, sobretudo, de literatura e cultura modernas ressaltam a importância da contextualização e o papel das informações extratextuais – ilustrações, diagramação, palavras em destaque, etc. – na produção do significado, fruto dos procedimentos de interpretação. O modelo interacional de leitura, por exemplo, desenvolvido nos anos 80, vê esta atividade como um processo ao mesmo tempo cognitivo, perceptivo e social (cf. Widdowson, 1983; Moita Lopes, 1986)<sup>117</sup>. O fluxo de informação é considerado bidirecional, isto é, ascendente (*bottom-up*) e descendente (*top-down*) ao mesmo tempo, utilizando-se o leitor de dois tipos de conhecimento: o sistêmico, que equivale à competência lingüística, e o esquemático, que envolve conhecimento de mundo e dos esquemas formais. A articulação das esferas contextuais parece mostrar-se, portanto, indispensável para a operação de constituição de sentidos.

---

<sup>115</sup> “Esses estudos têm como propósito dar conta da vida, da obra e do pensamento do autor através de uma pesquisa rigorosa de sua biografia, análises psicológicas e exame de fatos históricos, para então, de posse desses ‘dados’, explicar-lhe a obra” (1997: 8).

<sup>116</sup> “A vida de um autor, quando deixa de ser encarado como um criador onisciente, ‘não é mais a origem de suas ficções, mas uma ficção que contribui para sua obra’” (Barthes 1979 apud Vollet 1997: 134).

<sup>117</sup> Widdowson, H. G. (1983). *Learning purpose and language use*. Oxford: OUP; e Moita Lopes, L. P. (1986). *Discourse analysis and syllabus design: An approach to the teaching of reading*. Tese de Doutorado. Londres: Universidade de Londres.

Paralelamente, Vollet reconhece que “decisões dos tradutores não se dão num vácuo histórico. Também não são fruto de leituras idiossincráticas. Elas ocorrem, inescapavelmente, no interior de uma moldura cultural” (p. 99). Ainda segundo a autora, além disso, crenças, convicções, visões de mundo, a psicologia e as experiências vividas pelo tradutor serão a matéria-prima com a qual este construirá o significado (p. 133); e que, além do tradutor, também o leitor, o crítico e o editor “estão, inevitavelmente, condicionados a todas as circunstâncias que os constituem como sujeitos e que interferem na sua maneira de ver ou de ler” (p. 110).

Julgando que se possa inferir, a partir das idéias expostas, que o autor também é formado por suas próprias circunstâncias e que sua obra também não se dá num vácuo social e histórico, parece evidente que o conhecimento destas e do contexto em que a obra foi produzida é um elemento a mais na leitura e na interpretação da mesma (ou seja, na construção de significados).

Por fim, acreditamos encontrar mais argumentos para questionar a suposta inutilidade de se contextualizar autor e obra para melhor “entender” o texto no próprio comentário da pesquisadora sobre a avaliação de traduções. A seu ver,

*a avaliação de uma tradução terá de passar pelo reconhecimento da relativa autonomia desse texto em relação ao texto fonte, no sentido de que é produto de uma reescritura e não de um resgate. Nesse contexto, não há sentido em persistir discutindo em que medida os tradutores foram bem sucedidos na reprodução das supostas qualidades “intrínsecas” do texto ou das verdadeiras intenções do autor do original. Outros aspectos, que tradicionalmente nem viriam à cena, terão de ser levados em conta, como, por exemplo, a concepção de tradução que norteou o trabalho do tradutor, assim como a sua concepção do que o texto fonte significa, seu inevitável comprometimento com os valores da comunidade que legitimou o seu trabalho, seu vínculo a um contexto histórico, cultural e ideológico, os objetivos específicos daquela tradução (p. 139).*

Tal afirmação suscita as seguintes indagações: (i) se é importante que o leitor/crítico de uma tradução disponha de tantas informações sobre o tradutor para poder avaliar um determinado “produto”, por que não seria igualmente fundamental que o tradutor buscasse um conhecimento semelhante sobre o autor, de modo a “avaliar” o seu “produto”, ou seja, a interpretá-lo, para poder reescrevê-lo?; (ii) se o tradutor é um intérprete “inscrito no tempo e no espaço”, o autor também não o seria? Se a visão que o crítico tem de um autor e de uma obra, bem como seu conseqüente

juízo desta, está “inevitavelmente vinculado a um sistema de referências cultural e ideologicamente determinado” (p. 53), o autor também não o estaria? Por que, então, descartar as tentativas de “recuperação” – por mais falsa e ilusória que esta seja – dessa inscrição espaço-temporal e desse sistema de referências?; (iii) não seria incoerente criticar a idealização do autor como uma figura atemporal e anistórica (p. 103) e, paralelamente, descartar quaisquer movimentos no sentido de historicizá-lo?; (iv) por que necessariamente associar essa estratégia a tradutores com uma visão tradicional, logocêntrica de tradução? Um tradutor que encare sua tarefa como uma *reescritura* e não um *resgate* não poderia dar às informações biográficas, psicológicas e históricas sobre o autor uma dimensão mais relativa, encarando-as como elementos auxiliares para compor sua *ficção* sobre o autor – e, a partir daí, orientar suas escolhas?; e (v) se, no caso de Shakespeare, suas duas faces “são legítimas porque reconhecíveis pelas comunidades literárias e acadêmicas que produziram e autorizaram esses *modos de ver* Shakespeare” (p. 100), a contextualização do autor e da obra não seria um elemento importante para compor essas visões diferentes? Ainda mais levando-se em conta que os mesmos dados serão interpretados de tantas maneiras quanto leitores houver. Sendo assim, o estudo das circunstâncias do autor e do texto não “explicaria” a sua obra, mas daria subsídios para o tradutor formar a sua imagem do autor – consciente de que aquelas informações não são objetivas nem neutras, nem tampouco constituem verdades absolutas, e ainda de que não conseguirá repassar a sua imagem do autor para os leitores da sua tradução. Rosemary Arrojo, no capítulo “Recado ao tradutor/aprendiz” da *Oficina de tradução: a teoria na prática* (1986), observa que “traduzir significa necessariamente aprender a ler”, ou seja, a “aprender a produzir significados, a partir de um determinado texto, que sejam ‘aceitáveis’ para comunidade cultural da qual participa o leitor” (p. 76). Assim, no caso da tradução de poesia, quanto mais bem informado for o leitor, e inclusive “quanto melhor conhecer a obra do poeta que pretende ler [...], melhor e mais bem sucedida será sua leitura” (p. 77). Dessa forma, para Arrojo, independentemente do tipo de texto a ser traduzido, para que o tradutor possa lê-lo criticamente de modo a produzir significados aceitáveis é preciso conhecer os pressupostos e concepções científicas da comunidade que o produziu e as convenções que devem reger sua leitura (ibidem). Em outras palavras, é preciso conhecer o contexto no qual estavam inseridos o autor e a obra a ser lida/traduzida.

Talvez parte das críticas de que é alvo a estratégia de recorrer a informações extraliterárias para entender o autor ou a obra visando à produção de significados aceitáveis deva-se a uma equivocada associação desse recurso ao biografismo, psicologismo e historicismo das investigações literárias do século 19 e início do 20. O chamado positivismo literário, contra o qual insurgiram-se o formalismo russo e o estruturalismo checo, é, por certo, um estigma a ser evitado, mas a estratégia adotada hoje é um pouco diferente. A contextualização histórica, social e política de autores e obras voltou a ser valorizada, mas agora acrescida de uma perspectiva crítica, evitando que as análises se limitem a simples compilações e levantamento de dados.

Uma última indagação: afirmar que os tradutores que optaram por “suavizar” a linguagem obscena de Shakespeare o fizeram por idealizá-lo (e ter em mente a imagem do Bardo dominante) não seria tão arbitrário quanto tentar captar as intenções e motivações do autor? Por que uma opção por não explicitar ambigüidades ou por não usar gírias da época da tradução, que talvez logo se tornem ultrapassadas, deve decorrer necessariamente de uma afinidade com o discurso do Bardo dominante?

Não é minha intenção responder a esses questionamentos, mas apenas levá-los, de modo a propiciar uma leitura crítica de uma referência bibliográfica recente, inserida numa moldura desconstrutivista, cuja aplicação aos estudos da tradução no Brasil deve-se predominantemente a Rosemary Arrojo (1986, 1992 e 1993).

### **3.2 Shakespeare traduzido no Brasil**

Uma vez comentadas algumas referências bibliográficas sobre versões brasileiras da poesia dramática shakespeariana, com ênfase especial em *Hamlet*, serão discutidos alguns pontos específicos que concernem à tradução de tais textos em geral, e à sua tradução para o português do Brasil em particular. Os pontos em questão dizem respeito às normas iniciais e operacionais que regerão a tradução, abrangendo decisões que envolvem, por exemplo:

- a escolha do texto fonte a ser utilizado (uma decisão particularmente difícil no caso de peças com múltiplos textos e muitas edições críticas, como *Hamlet*);
- a opção entre uma tradução *arcaizante*, onde se busca evocar a ambientação e o uso da linguagem da época do texto original, selecionando soluções históricas comparáveis no plano linguístico, literário, e sociohistórico, ou

*modernizadora*, em que se busca um enfoque mais contemporâneo, especialmente na dicção e na poética;

- a opção entre uma tradução *estrangeirizadora*, que não apaga as diferenças lingüísticas e culturais do texto-fonte, mantendo elementos específicos do contexto lingüístico original, do intertexto literário ou da situação sociocultural, ou *domesticadora*, que privilegia uma estratégia de fluência, objetivando produzir um texto shakespeariano que reflita “o que Shakespeare teria escrito” se tivesse nascido na cultura receptora e falasse a sua língua (cf. Schleiermacher, 1913; Venuti, 1986 e 1995). De maneira geral, os tradutores shakespearianos que adotam uma estratégia estrangeirizadora recorrem a notas explicativas, às vezes bastante extensas, a fim de permitir que eventuais elementos estranhos, exóticos ou estrangeiros no texto traduzido façam algum sentido para o público-alvo;
- o tratamento a ser dado à dicção shakespeariana, extremamente densa e cheia de recursos marcantes no uso de sons e imagens; esta dicção peculiar deve ter sido necessária a fim de tornar a peça compreensível para as platéias elisabetanas devido às características dos palcos e do teatro da época, bem diferentes dos de hoje, quando a tecnologia moderna está abrindo todo um leque de possibilidades à montagem de um cenário teatral<sup>118</sup>;
- a opção entre o uso da prosa ou do verso, ou de uma combinação de ambos. Caso o tradutor opte pelo verso, ainda terá de tomar decisões no que concerne à rima e à métrica. A opção pela combinação verso/prosa, conforme usada pelo poeta, ou simplesmente pela prosa, terá influência crucial na percepção de Shakespeare por parte dos leitores da tradução, devido à função específica que esses recursos desempenham no drama shakespeareano. O verso tem várias funções: pode ser veículo de pensamento harmônico, usado para expressar idéias com maior clareza e exatidão. Falas envolvendo conspiração ou intriga, por exemplo, geralmente são escritas em verso (Rauen, 1993); por outro lado, pode ser, também, veículo de pensamento conturbado, fragmentado pelo

---

<sup>118</sup> Devido às características do teatro elisabetano, os poetas deveriam evocar cenários e atmosferas necessárias à encenação da peça. As platéias elisabetanas iam ao teatro para ouvir uma peça e não para vê-la, como fazem as platéias contemporâneas (Santos, 1994). Anthony Burgess também observa que “os elisabetanos dirigiam-se mais ao ouvido do que ao olho” (1996: 114). Talvez esse fato possa ajudar a explicar a profusão de imagens visuais criadas por Shakespeare em seus textos.

desespero ou pela paixão, como ocorre em falas de personagens como Julieta, Antônio, Romeu e Póstumo. Outras vezes, ainda, expressa reticência e sugere ambigüidade, como no primeiro monólogo de *Ricardo III*.

A prosa, por sua vez, é apropriada para cenas e incidentes sem grande paixão ou emoção, além de indicar *status* social: os criados jamais falam em verso, e as pessoas de classe social superior, que falam em verso entre si, dirigem-se a eles em prosa. Em *Hamlet*, por exemplo, cenas como a do encontro entre o protagonista e os atores antes da peça-dentro-da-peça são escritas em prosa. Existe, ainda, a prosa poética, encontrada em falas de personagens como Bottom e Shylock. Como analisa o autor oitocentista Gonçalves Dias, cujo drama em prosa *Leonor de Mendonça* foi claramente inspirado no *Otelo*, quando Shakespeare

*quer exprimir uma coisa vulgar ou uma chocarrice, usa da prosa; quando quer exprimir um sentimento nobre ou uma exaltação do espírito, usa do verso, e não só do verso heróico como de todos os mais da língua inglesa: foi o estilo espanhol, como também o que praticou Metastásio na Itália, e Gil Vicente em Portugal* (apud Gomes, 1961: 98).

Em *Hamlet*, uma obra da fase madura de Shakespeare, prevalece uma combinação de verso rimado, verso branco e prosa – esta praticamente ausente nas obras anteriores, onde predominava o verso branco<sup>119</sup>. Tal fato demonstra um crescente desinteresse pela rima, “um ornamento verbal inseparável do teatro clássico” (ibidem, p. 77), e de efeitos freqüentemente limitadores. O verso branco, por sua vez, acabou ganhando, nas mãos de Shakespeare, “um poder rítmico e musical que nenhum outro lhe deu em proporções tão esmagadoras” (ibid., p. 78). As restrições ao uso da rima tornaram suas funções e objetivos bem específicos. Eugênio Gomes ressalta o seu cunho moral ou moralizador, de que é exemplo bastante típico o dístico rimado. Nesta famosa tragédia, a rima não é muito usada, a não ser nas canções do protagonista, de Ofélia e dos coveiros, ou então para sublinhar determinados pensamentos que

---

<sup>119</sup> *Verso* é cada uma das linhas de uma composição poética. O número de sílabas das palavras empregadas e a sua disposição nos versos determinam a técnica da *metrificação*. *Rima* é a repetição de sons iguais ou semelhantes no final de dois ou mais versos. Denomina-se verso *rimado* aquele que tem rima; *branco*, o que não é rimado; e *livre*, o que não é metrificado, seguindo unicamente as pausas espontâneas do movimento lírico.

deveriam ser apresentados com clareza e precisão, para concluir certas falas cuja importância o poeta queria ressaltar, ou para indicar o término de cenas e atos.

Para Barbara Heliodora (1993), a dúvida alimentada por muitos quanto a se Hamlet fica ou não louco durante a ação da peça é facilmente resolvida através do exame da forma do texto. Observando as convenções, quando Hamlet finge-se de louco diz suas falas em prosa; no entanto, exatamente no final do segundo ato e no início do terceiro – na vigência, portanto, da sua suposta loucura – este personagem tem dois dos seus mais famosos solilóquios em verso, indicando plena lucidez.

A alternância entre verso e prosa na obra de Shakespeare tem, portanto, um significado dramático bastante nítido, servindo para transmitir outras informações além das contidas na própria fala. Diante disso, ficam evidenciadas as implicações, para a tradução, de decisões formais com respeito à métrica e à rima; alguns tradutores optam pelo uso apenas de versos brancos; outros, pela prosa; outros, ainda, por versos rimados; e os mais tradicionalistas mantêm a combinação de verso branco, verso rimado e prosa nas proporções características de cada peça em particular. Como observa Gomes, após certa altura o uso da rima tornou-se, para Shakespeare, “um recurso intencional, quase sempre sutil, e não apenas inevitável e mecânico, o que aumenta a responsabilidade da tradução das suas peças” (1961: 79). Em sendo verdade que a métrica e a rima são, por si só, fontes valiosas de informação, visando a uma construção do sentido da peça mais plausível, o tradutor precisa estar muito consciente das conseqüências de suas escolhas. Gomes aconselha os tradutores a “distribuir as rimas em seus lugares, procurando a melhor correspondência possível para cada uma delas, sem virar pelo avesso o significado original de um termo, de um qualificativo ou de uma imagem poética. Verter, e não inverter, eis o problema” (pp. 79-80). Muitas vezes, a insistência em rimar a qualquer custo leva o tradutor a “pôr de lado qualquer escrúpulo de fidelidade” (p. 80). E observa que

*há exemplos admiráveis aqui no Brasil de que o verso rimado de Shakespeare não é obstáculo a uma tradução artística fiel e esmerada, sem deturpações arbitrarias do texto original. O perigo está em querer*

*segui-lo rima a rima, com a preocupação sobretudo da exterioridade harmônica ou sonora, o que de resto é coisa fácil e até empolgante para os versejadores efusivos* (p. 83).

Uma vez que o tradutor opte por um texto versificado, é preciso definir o tamanho do verso. O português caracteriza-se por ser uma língua sintética, com muitas desinências e sufixos, que freqüentemente tornam as palavras bastante extensas, além de uma estrutura silábica bastante marcada, principalmente na variante brasileira, que não permite tantas elisões e assimilações como o português falado em Portugal. A grande preocupação dos tradutores brasileiros é dar conta não só das diferenças entre o verso inglês, que é de natureza rítmica, e o verso português, que é silábico<sup>120</sup>, como também da alegada dificuldade em encaixar as idéias “contidas” nos pentâmetros iâmbicos shakespearianos no nosso decassílabo, que seria a forma mais próxima<sup>121</sup>. Muitos tradutores apontam que, ao se comparar versos com o mesmo número de sílabas em inglês e em português, observa-se que o verso em inglês contém mais palavras do que o em português; um verbo conjugado no futuro do pretérito, por exemplo, praticamente “esgota” todo o espaço significativo de um verso.

As escolhas apresentadas acima são apenas algumas dentre aquelas que os tradutores shakespearianos precisam fazer, e que refletem normas iniciais e operacionais adotadas.

### **3.2.1 Breve histórico das traduções brasileiras publicadas da poesia dramática de Shakespeare**

O teatro shakespeariano chegou ao Brasil por volta de 1835, com a visita de companhias estrangeiras trazendo montagens de peças como *Romeu e Julieta* e *Otelo*

---

<sup>120</sup> O verso divide-se em unidades rítmicas básicas. Na tradição poética do português do Brasil, a unidade usada é a *sílaba*. Verso silábico, portanto, é aquele que perfaz um determinado número de sílabas. Já na poesia de língua inglesa, a unidade mais comum é o *pé*, que permite a contagem por acentos, os quais podem ser longos e/ou breves, em combinações variadas. Verso rítmico, portanto, é aquele em que as palavras obedecem a uma certa acentuação rítmica.

<sup>121</sup> Shakespeare, como se sabe, escreveu sua obra dramática em pentâmetros iâmbicos, que são versos de cinco pés acentuados em todas as sílabas pares. A dramaturgia elisabetana era, caracteristicamente, versificada, salvo raras exceções, tendo como forma predominante o verso branco.

em traduções portuguesas, geralmente retraduzidas de uma adaptação francesa, ou mesmo na língua original dos atores, que costumava ser francês ou italiano.

A introdução de Shakespeare em nosso país pela via literária deu-se, conforme já observado, através de traduções de trechos de peças, quase sempre para serem encenados (Gomes, 1961). A pergunta de Celuta Gomes, “Qual o primeiro brasileiro a traduzir Shakespeare?” (Mello e Monat, 1964: 157), será aqui reformulada. Para fins desta pesquisa, o que importa é saber qual foi a primeira tradução brasileira de um texto shakespeariano, a partir de um texto-fonte em língua inglesa. Por tradução “brasileira” entenda-se feita em português do Brasil (levando-se em conta os aspectos sintáticos, lexicais e de registro, entre outros) e observando uma poética literária compatível com “modos de escrever” adotados por nossos autores. Com relação ao texto-fonte, a mesma pesquisadora observa que ainda não foi possível determinar se os tradutores do século 19, J. A. Oliveira Silva, J. C. Craveiro e Francisco José Pinheiro Guimarães, que traduziam para a companhia teatral de João Caetano, faziam-no a partir de textos em inglês ou através das adaptações francesas de Ducis (neoclássica) e Vigny (romântica).

João Caetano dos Santos, considerado o criador do teatro brasileiro, foi também o primeiro ator a se notabilizar por viver personagens shakespearianos. Segundo Pires de Almeida, grande estudioso do nosso teatro do século 19, João Caetano representou *Hamlet* pela primeira vez em 1835, usando um texto “vertido do inglês, creio, por Oliveira e Silva” (apud Gomes, 1961: 13). O público, no entanto, achou esta versão sombria, levando o ator e empresário a adotar, em 1840, a imitação de Ducis, também (ao que consta) em versão de Oliveira e Silva, obtendo grande sucesso comercial e o repúdio de poetas e escritores como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco (Gomes, 1961: 238).

João Caetano, após um *Otelo* adaptado da versão livre de Vigny, em tradução de J. C. Craveiro, desde 1838 representava pela imitação de Ducis, traduzida a seu pedido pelo poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães, chamado “o pai do romantismo brasileiro” (ibidem, pp. 89-90; 107). Esta mesma peça teria sido traduzida por Pinheiro Guimarães, assim como *Macbeth* (Gomes, 1964: 157). A tragédia escocesa também foi encenada por João Caetano em 1843, em tradução de José Amaro de Lemos Magalhães a partir de uma adaptação de Ducis (Gomes, 1961: 14).

Nessa década, predominava o Shakespeare de Ducis, popularizado não só devido à excelente receptividade por parte do público brasileiro mas também à passagem, pelo Rio de Janeiro, de duas companhias espanholas, que nos mostraram *Hamlet*, *Macbeth* e *Otelo* nas adaptações francesas – que, além de revestir as tragédias shakespearianas de uma roupagem neoclássica, transformaram Otelo num ariano, “para não susceptibilizar a sociedade aristocrática” (ibidem, p. 15). Pelo seu papel na difusão das adaptações de Ducis, João Caetano ficou conhecido como “o Talma brasileiro”, numa alusão ao grande trágico francês.

Enquanto o número de versões integrais era pequeno, surgiam muitas traduções de fragmentos e trechos esparsos por poetas e escritores. Bilac, por exemplo, traduziu trechos do *Hamlet*, *Lear*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e o solilóquio “To be, or not to be”, assim como também fizeram Francisco Otaviano e Machado de Assis (este, já na vigência de uma literatura de cunho realista). A prática de traduzir fragmentos e sonetos esparsos continuou, embora com menos ímpeto, no século 20, com nomes como Plínio Salgado, Abgar Renault, José Paulo Moreira da Fonseca, José Lino Grünwald e outros.

Infelizmente não tivemos, no Brasil, ainda no século passado, um intelectual que desempenhasse o papel de D. Luís I, rei de Portugal, na difusão de autores estrangeiros em seu país, através de traduções e adaptações. Este rei poliglota, que falava 7 ou 8 línguas, traduziu e publicou, só de Shakespeare, *Hamleto* (2 edições), *O mercador de Veneza*, *Ricardo III*, *Otelo*, *A esquiva domada*, *Julieta e Romeu*, e os poemas *O estupro de Lucrecia* e *Vênus e Adonis*.

Para Celuta Gomes,

*foi indiscutivelmente José Antônio de Freitas, o maranhense que se integrou nas letras portuguesas, o primeiro a apresentar Shakespeare em tradução integral, no seu Otelo editado em Lisboa em 1882, e no seu Hamlet, também em Lisboa, em 1887 (1964: 158).*

O estudioso Eugênio Gomes também registra o pioneirismo do tradutor maranhense, a quem considera o único brasileiro a publicar traduções de Shakespeare no século passado, embora ressalve que existem referências em nossas histórias de teatro a outras, “que não passavam certamente de adaptações ligeiras para a cena e de cujo paradeiro não se conhece nada” (Gomes, 1961: 30). Nessa categoria, inclui o

*Hamlet* de Oliveira Silva para a montagem de João Caetano, que não agradou ao público; o *Macbeth* de Pinheiro Guimarães; o *Otelo* de J. C. Craveiro; e a adaptação de *Romeu e Julieta* por Francisco José de Sousa e Silva, a partir da imitação de Ducis.

No entanto, o fato de Freitas ter nascido no Brasil não garante, necessariamente, que a sua tradução seja efetivamente “brasileira”. Radicado em Portugal, publicado por editoras portuguesas, notabilizado pelo debate suscitado por suas traduções (chegou a acusar o rei D. Luís de apropriar-se de duzentas e tantas frases da sua tradução de *Hamlet*), não há como não incluí-lo, para fins de pesquisa, entre os tradutores portugueses. Nesse caso, o critério de nacionalidade tem peso menor do que a sua inserção nas cenas literária e cultural portuguesas.

Sendo assim, a primeira tradução “brasileira” de uma peça de William Shakespeare em versão integral, a partir de um texto-fonte de língua inglesa, só veio a acontecer no século 20, mais precisamente no início da década de 30. Vivia-se, então, um momento estético de forte influência modernista, iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, e um contexto político de censura rígida e governo autoritário, chefiado por Getúlio Vargas, cujo espírito revolucionário não impediu que fosse reconhecido como grande incentivador das letras, das artes e principalmente do teatro (Pennaft, 1995: xi).

A peça escolhida para essa primeira tradução brasileira foi a tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. O tradutor, Tristão da Cunha, respeitado jurista e erudito, recorreu a uma prosa seiscentista para melhor evocar o espírito “elisabetano” no texto. Sua estratégia arcaizante naturalmente não espelhava as tendências literárias da sua época, como evidenciou Eugênio Gomes em sua crítica, ao afirmar que a tradução, publicada em 1933 (Rio de Janeiro: Schmidt), era estranha e até mesmo intolerável “para o paladar das platéias do nosso tempo”. No entanto, contrariamente às expectativas, a montagem da peça em 1948, a partir do texto de Cunha, foi um grande sucesso de público; vale observar, no entanto, que o texto em questão foi bastante alterado, com vistas a uma adequação maior ao palco.

Em 1936, saiu pela Atena, do Rio de Janeiro, *A megera domada*, em tradução de Berenice Xavier. Em 1937, o poeta Onestaldo de Pennaft foi incumbido pelo Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, Gustavo Capanema, de traduzir *Romeu e Julieta*, considerada uma das peças mais populares de todos os tempos, para

uma montagem teatral.<sup>122</sup> A produção, levada ao palco em 1938, marcando a estréia do Teatro do Estudante do Brasil, idealizado e dirigido pelo diplomata brasileiro Paschoal Carlos Magno, foi memorável, contribuindo para a renovação do teatro brasileiro. A tradução, revestida de valioso aparato crítico, foi publicada em 1940, pelo Ministério da Educação e Saúde<sup>123</sup>. Em texto datado de 1956, intitulado “Duas Palavras”, que acompanha sua tradução de *Otelo*, Pennafort comenta que a terceira edição de seu *Romeu e Julieta* acabara de ser publicada pela Civilização Brasileira, editora que pretendia lançar no mercado outras versões de Shakespeare para a sua coleção Obras Imortais, iniciada com a publicação de *Maria Stuart*, de Schiller, em tradução de Manuel Bandeira.

Na tradução desta tragédia da fase inicial de Shakespeare, Pennafort respeitou a forma em inglês, inaugurando, na língua portuguesa, o uso da combinação prosa/verso, e variou os ritmos no verso, sem se preocupar muito com a rima, exatamente como o “original” (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. xi). Incluiu, ainda, profusas anotações, mostrando como resolveu os “inúmeros problemas surgidos no decorrer da tradução” (ibidem). Ainda no paratexto “Duas palavras” Pennafort faz questão de ressaltar a preocupação de incentivo cultural do governo Vargas, citando a iniciativa de traduzir *Romeu e Julieta* como uma “entre outras tantas medidas que constituíram o maior movimento de renovação teatral que já se operara até então no país e que propiciaram o nível a que hoje atingiu o nosso teatro” (ibid., pp. xi-xii).

Para Barbara Heliodora, a tradução de Pennafort, embora resvalando no sentimentalismo e apresentando uma leitura do texto que não se destaca pela qualidade, funciona bem no palco, o que não considera muito comum entre as traduções. De qualquer forma, apesar do estilo pouco compatível com a estética modernista, a tradução foi um grande sucesso de crítica e de público. Além disso, foi escolhida pelo Grupo Galpão, de Minas Gerais, para sua aplaudida montagem da peça, que estreou em 1992 e viajou por todo o Brasil durante mais de quatro anos.

É interessante observar que, no caso da peça *Hamlet*, houve um hiato de 15 anos entre a publicação da primeira versão brasileira, sem posteriores reedições, e a sua

---

<sup>122</sup> Para maiores detalhes sobre esta iniciativa, ver o artigo "Uma tradução de Romeu e Julieta" (*Letras e Artes*, 25/05/47, p. 14), que comenta a tradução de Onestaldo de Pennafort editada pelo MEC.

<sup>123</sup> Conforme artigo “Uma tradução de Romeu e Julieta”, que comenta a tradução de Onestaldo de Pennafort editada pelo MEC. *Letras e Artes*, 25/05/47, p. 14.

encenação, enquanto ocorreu o oposto com o *Romeu e Julieta* de Pennafort, tradução feita em 1937, levada ao palco em 1938 e publicada em 1940, com pelos menos duas reedições conhecidas.

O sucesso das montagens shakespearianas do Teatro do Estudante, além de ser a primeira iniciativa autóctone depois de João Caetano, um século antes, foi um grande incentivo para novas produções baseadas na obra do dramaturgo inglês. Sabe-se que, em 1949, esta mesma companhia encenou, embora sem o mesmo sucesso das montagens precedentes, *Macbeth*, *Sonho de uma noite de verão* e uma nova versão de *Romeu e Julieta*, mas não foi possível obter maiores informações com respeito às traduções usadas e seus autores.

Em 1942, publica-se a tradução de *Macbeth* pelo poeta e professor baiano Artur de Sales, empreendida como um derivativo para ajudá-lo a suportar a dor da perda de um filho. Sales produziu, a partir de um texto-fonte em edição de Sidney Lee, uma tradução em alexandrinos, da qual o crítico Eugênio Gomes discordou, por achar que Sales estava sendo mais realista do que o rei por submeter o texto à “disciplina do verso metrificado”<sup>124</sup>.

Já na década de 50, quando a influência modernista havia dado lugar à da chamada geração de 45, de orientação neo-parnasiana, surgiram novas e importantes traduções de textos shakespearianos, como o *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1955), o *Otelo* de Onestaldo de Pennafort (1955-56), *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth* por Oliveira Ribeiro Neto (1948-58) e o *Teatro Completo de Shakespeare* por Carlos Alberto Nunes (1955-58). Todas essas traduções respeitaram a forma dos respectivos originais, mantendo os mesmos trechos em prosa e em verso. Quanto à métrica, houve algumas variações, mas a preocupação com a forma foi uma constante, coerentemente com as tendências literárias da época.

A tradução de *Hamlet* por Péricles Eugênio da Silva Ramos foi usada para uma nova montagem da peça, mais uma vez com Sergio Cardoso no papel principal. No entanto, o sucesso da montagem do Teatro do Estudante não se repetiu, fato que muitos creditam à tradução, inadequadamente erudita, fazendo com que os atores tivessem dificuldade em dizer o texto, e o público, em compreendê-lo.

---

<sup>124</sup> Gomes, Eugênio (1942). “*Macbeth* em tradução brasileira”. *Dom Casmurro*, 19 set.

O *Otelo* de Pennafort foi traduzido por encomenda da Companhia Tonia-Celi-Autran, que escolhera esta peça para seu espetáculo de estréia, como relata o tradutor no texto “Duas Palavras”, que acompanhou a primeira edição da obra. O tradutor teve apenas três meses para trabalhar no texto, o que pode ser considerado quase um recorde, não fosse a declaração de Barbara Heliodora de que seu *Romeu e Julieta* foi vertido, nos anos 90, em cinco semanas, para atender a um pedido do diretor Moacir Góes<sup>125</sup>. Isso sem contar o *Hamlet* de Tristão da Cunha, que teria sido ditado a uma secretária no espaço de uma semana, mas aparentemente uma tradução já bastante amadurecida, e não feita de improviso.

Pennafort diz ter concordado em realizar tão “temerária incumbência” motivado pela consideração por um grupo teatral “tão brilhante, tão homogêneo e tão digno de todo apreço” e pela motivação de estar contribuindo para o desenvolvimento da literatura brasileira, diante da consciência do “extraordinário progresso que propicia a qualquer literatura a transplantação para ela das obras de Shakespeare” (ibid., pp. xii-xiii). Além disso, havia um grande interesse, por parte da Editora Civilização Brasileira, que acabara de publicar a terceira edição do *Romeu e Julieta* de Pennafort, em editar outras versões de Shakespeare dentro da sua coleção Obras Imortais. Programou-se, então, para lançar no mercado a primeira edição deste *Otelo* no próprio dia da estréia da peça, 6 de março de 1956, numa estratégia de marketing até então inédita, no que diz respeito a traduções shakespearianas.

O resultado da pressa foi que a primeira edição não pôde incluir notas e comentários elucidativos sobre o texto original e a tradução, como fizera no caso de *Romeu e Julieta*, além de merecer críticas de Barbara Heliodora, que considerou o resultado “adequado, mas não brilhante” (1967: 123). Além disso, deixaram de ser traduzidas 107 linhas dos dois primeiros atos, visto que o tradutor já sabia dos cortes que se fariam na encenação e, devido à premência de tempo já mencionada, não chegou a trabalhar esses trechos. As “falhas” foram sanadas nas edições seguintes – respectivamente, 1956 (visto que a primeira esgotou-se em três meses) e 1968, pela Civilização Brasileira, e 1995, pela Relume Dumará. A quarta edição, em volume bilíngüe, contendo revisões feitas pelo tradutor à versão de 1968, apresenta vários

---

<sup>125</sup> Conforme conferência “A tradução para o teatro”, realizada em 27/08/97, como parte das atividades do Curso de Especialização em Tradução da PUC-Rio.

elementos paratextuais, inclusive a introdução “Duas palavras”, da edição original, e uma nota introdutória de Antônio Monteiro Guimarães, falando sobre a história editorial deste *Otelo* brasileiro, além de um estudo da peça pelo próprio tradutor. A qualidade desses textos e a importância das informações que oferecem tornam a sua leitura quase obrigatória para os interessados em traduções shakespearianas. Quanto à tradução, além de ter sido extremamente elogiada pelo diretor da peça, Adolfo Celi, que a considerou “simples, humana e, num termo teatral, corrida”, observando, ao mesmo tempo, grande “rigor estético e fidelidade ao espírito do original”<sup>126</sup>, parece ter contribuído para o sucesso do espetáculo, o segundo maior sucesso da companhia. Apresentando Paulo Autran e Tonia Carrero – dois atores egressos do Teatro Brasileiro de Comédia – nos papéis de, respectivamente, Otelo e Desdêmona, a produção agradou em cheio à crítica e ao público, fazendo 130 apresentações no Rio de Janeiro e outras tantas em São Paulo.

Os outros dois tradutores do período foram Oliveira Ribeiro Neto e Carlos Alberto Nunes. O primeiro, como será apontado no capítulo 4, não desfruta de muito prestígio ou visibilidade por parte da crítica e dos leitores. Suas traduções, além de não terem sido reeditadas, não são encontradas com facilidade em bibliotecas ou mesmo nos chamados “sebos”. Segundo Jorge Wanderley (1988), os arquivos do CENACEN fazem referência a uma montagem de *Macbeth* realizada em 1949, em tradução de Ribeiro Neto, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno, mas não foram localizados comentários críticos a esse respeito. Nunes, em contrapartida, é bastante visível, já que a sua tradução do teatro completo shakespeariano vem sendo constantemente reeditada pela Ediouro, que conta com uma excelente distribuição nas livrarias. Ambos os tradutores optaram pelo verso, forma bastante familiar aos poetas do período, provavelmente sob a influência do neoparnasianismo. Embora Nunes tivesse respeitado a métrica do original, traduzindo verso em verso e prosa em prosa, não agradou muito à crítica, sendo desfavoravelmente comparado a seus colegas poetas.

No início dos anos 60, as traduções mais significativas foram o *Macbeth* de Manuel Bandeira e *A megera domada* de Millôr Fernandes. A primeira foi feita no final da década de 50 para atender a uma encomenda do Teatro Brasileiro de Comédia,

---

<sup>126</sup> Ver texto “*Otelo: Shakespeare/Pennafort*” (1956), republicado na 4ª edição da peça em tradução de Pennafort (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995).

uma companhia profissional criada para oferecer, permanentemente, um teatro de repertório, tendo como patrono um poderoso industrial paulista. Segundo Barbara Heliodora, o texto de Bandeira não estava à altura do seu talento de poeta, opinião da qual muitos críticos e amantes de Shakespeare discordam. Publicada pela primeira vez em 1961, pela José Olympio, na mesma coleção *Rubáiyát* que havia oferecido o *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos, foi reeditado quatro vezes pela Editora Brasiliense (1989-1994), mediante autorização especial da Livraria José Olympio Editora S.A.

De qualquer forma, a tradução de Bandeira não chegou a ser encenada pelo TBC, que estava em processo de extinção no momento em que o trabalho ficou pronto. O crítico João Marschner, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* (edição de 2 de março de 1963), considera Bandeira um “ótimo tradutor de teatro” e diz que seu *Macbeth* é “uma gostosura” à espera de quem o encene. Para outro crítico, Sábato Magaldi, o texto de Bandeira é bonito, tendo a grandeza de um dos poetas mais puros da língua<sup>127</sup>. Acha sua tradução competente, sensível e eficaz, assim como o *Macbeth* de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

*A megera domada* de Millôr data de 1961. A tradução foi feita em prosa, num trabalho que visou atingir a platéias mais populares, e não “vetustos intelectuais de gabinete”<sup>128</sup>. O fato é que a tradução só veio a ser usada no palco em 1963 ou 1964, segundo Barbara Heliodora (1967), em montagem feita no Paraná, por uma companhia local, visando a um público jovem. A produção obteve expressivo sucesso, repetido no Rio de Janeiro, onde se apresentou em curta temporada. Muitos críticos atribuíram a excelente receptividade obtida, em grande parte, à eficiência da tradução, que aproximou o texto do público-alvo. Em 1965, o diretor Antunes Filho montou *A megera domada* novamente com a tradução de Millôr, fazendo uma premiada temporada de oito meses em São Paulo, que comprovou o potencial de bilheteria de um autor como Shakespeare. Barbara Heliodora também aprovou esta tradução de Millôr, dizendo que, como a peça em questão não tem destaque especial como obra poética, as liberdades que o tradutor tomou são justificadas, principalmente porque

---

<sup>127</sup> “A tragédia do poder ilegítimo”. *Jornal da Tarde*, 25/03/89.

<sup>128</sup> Comentário feito por Macksen Luiz em seu artigo “Shakespeare já fala português com sotaque brasileiro” (*Jornal do Brasil*, 1/03/1980), onde elogia a tradução de Millôr.

conseguiu, pela primeira vez, mostrar ao público que Shakespeare também faz rir<sup>129</sup>. Implícita nesse comentário de Barbara Heliadora, que tanto defende a fidelidade a Shakespeare (“traduzir é transportar um texto para outra língua com a maior fidelidade possível”)<sup>130</sup> está a idéia de que o grau de fidelidade pode variar conforme a “importância” do texto, definida pelo status poético deste. De acordo com tal raciocínio, *Hamlet*, reconhecidamente um dos textos shakespearianos mais elaborados do ponto de vista poético e filosófico, exigiria, do tradutor, um grau maior de fidelidade do que outras peças menos complexas ou “ricas”.

Em 1965 também foi publicada uma tradução de *A tempestade* por Esther de Mesquita. Neste mesmo ano, em que se comemorava o Quarto Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, foi convidado por um produtor de teatro a traduzir *Júlio César*. As razões da escolha parecem fáceis de imaginar. Lacerda, um político ao qual ninguém ficava indiferente (despertava ódio ou paixão), era conhecido como um grande tribuno, assim como o personagem título do drama shakespeariano. Além disso, era um intelectual respeitado, leitor voraz, possuidor de uma vasta biblioteca, com obras de autores das mais variadas nacionalidades, que costumava ler no original. Numa época em que se acreditava que, para traduzir, bastava falar bem as duas línguas envolvidas (convicção que subsiste até hoje, embora bem menos disseminada), nada mais natural do que investir da autoridade de tradutor alguém que, além de atender ao requisito básico para desempenhar tal tarefa, era também um intelectual e ainda tinha tantas afinidades com um dos principais personagens da peça. A crítica, no entanto, não foi muito receptiva, conforme parece sugerir a própria ausência de comentários a respeito desse trabalho. Barbara Heliadora, além de criticar a decisão de Lacerda de traduzir em prosa, estratégia que sistematicamente condena, se diz surpreendida com a pouca beleza da mesma, contrariamente ao que se poderia esperar de um orador considerado excepcional até pelos seus inimigos (1967: 124). Os critérios para tal avaliação, no entanto, não são explicitados, particularmente em relação ao conceito de “beleza”. Em

---

<sup>129</sup> “The result was highly satisfactory for both the actors and the public; since the actor was not tampering with a major poetical text, whatever liberties he took with *The Shrew* seemed fully justified” (Heliadora, 1967: 123).

<sup>130</sup> Conforme conferência feita na PUC-Rio, em 27/08/97.

1966, o mesmo Antunes Filho encenou *Júlio César* nesta tradução de Lacerda, mas não conseguiu repetir o sucesso de *A megera domada* no ano anterior.

Em 1966, foi publicada pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo uma tradução de *A tragédia de Macbeth* por Péricles Eugênio da Silva Ramos, com introdução e notas também de sua autoria. Surpreendentemente, em se tratando de um tradutor tão prestigiado quanto este poeta, não foram encontrados registros do pós-processamento deste trabalho, tanto nos textos consultados quanto nos depoimentos obtidos. O mesmo estranho silenciamento ocorre em relação a uma versão de *Otelo*, também de sua autoria, publicada em 1985 pelo Círculo do Livro (provavelmente uma reedição).

Bem no final dos anos 60, diante de um contexto político novamente marcado pela censura, bem como de um contexto cultural que sentia os ecos da geração *beat*, no plano internacional, e dos poetas marginais, no plano nacional, surgiu uma segunda tradução das obras completas de Shakespeare, por Oscar Mendes e F. Carlos da Cunha Medeiros (1969), desta vez em prosa. Foi publicada, ainda, uma tradução de *Hamlet* pela poeta Anna Amélia de Carneiro Mendonça, em decassílabos brancos (1968) e, em 1970, Geir Campos, poeta da geração de 45, teve seu *Macbeth* publicado pela Civilização Brasileira.

Na década de 80, já num contexto de abertura política e de extinção da censura de costumes, surgiu uma série de novas traduções de textos shakespearianos, a maioria em prosa e utilizando uma linguagem bem coloquial e, até certo ponto, “brasileira”, segundo descrição dos próprios tradutores. Dentre essas traduções, destacam-se – seja pelo caráter polêmico ou inovador – o *Rei Lear* e o *Hamlet* de Millôr Fernandes (1981 e 1988, respectivamente), o *Hamlet* de Geraldo Silos (1984) e *A tempestade* de Geraldo Carneiro (texto encenado no início dos anos 80 e publicado em 1991), algumas em edições bilíngües. Na Nota Introdutória à quarta edição do *Otelo* de Pennafort, Antônio Guimarães relata que foi o editor Alberto Schprejer, da própria Relume Dumará, que inaugurou no Brasil o hábito de edições bilíngües (1995: xxxviii).

O trabalho do Embaixador Silos, um profundo conhecedor de Shakespeare mas que, ao contrário dos tradutores precedentes, não era um profissional da literatura, caracterizou-se pelo uso de uma linguagem corrente e popular, tendendo para o pornográfico. Segundo este tradutor, Shakespeare era propositamente obsceno, e a

platéia elisabetana não tinha dúvidas em captar o sentido mais erótico e/ou pornográfico de passagens aparentemente ambíguas. Sua estratégia – possibilitada, pode-se presumir, pelo fim da censura de costumes – chocou os leitores e a crítica. Nos registros de época levantados, apenas um crítico – Nogueira Moutinho (1985) – elogiou esta tradução, considerando-a “a mais importante e séria das traduções brasileiras depois da já clássica de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Diz, ainda, admirar o tradutor por conseguir “o equilíbrio entre o falar contemporâneo e as liberdades assombrosas da linguagem shakespeariana”. O tradutor Silos, que já verteu duas outras peças para o português, em trabalhos ainda inéditos, até hoje não é levado a sério pelos críticos e estudiosos, embora se possa questionar se essa rejeição não se deverá, também, à sua condição de pessoa estranha ao meio literário, e não apenas à estratégia de tornar claros os significados por ele entendidos como obscenos.

Também o prestigiado tradutor e dramaturgo Millôr Fernandes não teve medo de “popularizar” Shakespeare. Para o crítico Mário Sergio Conti (1981), sua tradução do *Rei Lear* “é simples sem ser simplória, erudita sem ser acadêmica, captando com precisão as mudanças de linguagem, que passam rapidamente do culto ao popular, dependendo do personagem que fala”. O crítico aponta que, “ao contrário do que acontece em muitas das versões, os palavrões foram mantidos, inclusive os mais pesados”. Aparentemente, portanto, a tendência a transpor os palavrões para o português é uma característica das traduções dos anos 80. Também no seu *Hamlet* Millôr procurou produzir um texto encenável, tentando trazer “a coisa obscura para a compreensão imediata do público presente”, levando em conta que no teatro não há pé de página, onde se possa explicar ou esclarecer o texto (Fernandes, 1989: 77-8). Na visão do crítico Macksen Luiz (1989), este objetivo foi alcançado, na medida em que considera a tradução perfeitamente “audível, com toda a força e atualidade de seu universalismo atemporal”.

Em relação à estética literária dos anos 80, essas versões refletiam as tendências ao coloquialismo (a literatura incorporando a fala popular) e à destabuização da linguagem mais pesada, seja erótica ou obscena, até então proscrita da mídia em geral.

Finalmente, nos anos 90, houve uma grande quantidade de traduções feitas e publicadas, além de algumas reedições importantes. Podemos citar *Rei Lear* (1992), por Jorge Wanderley e *A tempestade* (1991), por Geraldo Carneiro, ambos da Relume Dumará; *A comédia dos erros* e *O mercador de Veneza* (1990), *Henrique V* (1993),

*Macbeth*, *Medida por medida* e *Coriolano* (1995) e *Romeu e Julieta* (1997) por Barbara Heliodora (Nova Fronteira); as reedições de *Ricardo III* (1993) e *Hamlet* (1995) por Anna Amelia Carneiro de Mendonça (Nova Fronteira); e dois *Antônio e Cleópatra*, em tradução de, respectivamente, Geraldo Silos (Topbooks, 1997) e José Roberto O’Shea (Mandarim, 1997). Previstos para o ano de 1999 estão os lançamentos de *A tempestade*, *Otelo*, *Júlio César* e *Henrique IV* (partes 1 e 2), em tradução (inérita) de Barbara Heliodora (Lacerda Editores)<sup>131</sup> e de *Cimbeline: rei da Britânia*, por José Roberto O’Shea (Mandarim)<sup>132</sup>. A preponderância das traduções feitas por Barbara Heliodora e Anna Amelia – filha e mãe – introduz uma mudança no cenário estético dos anos 90, substituindo a prosa dos anos 80 pelo decassílabo branco. A tendência é reforçada pela estratégia tradutória de Jorge Wanderley (*Sonetos*, *Rei Lear*, *Noite de reis*) e José Roberto O’Shea (*Antônio e Cleópatra* e *Cimbeline*), que também conservam a distribuição tradicional de versos rimados/versos brancos/prosa, recorrendo ao decassílabo para recriar o ritmo iâmbico em português do Brasil.

Não é necessário que surjam novas traduções para que se possa analisar melhor a poética tradutória dos textos shakespearianos nos anos 90; a amostra é bastante representativa. O silêncio da crítica é, no entanto, curioso e sintomático; seria preciso que esta e também o público se manifestassem a respeito das novas edições e reedições (como o *Otelo* de Pennafort e o *Macbeth* de Manuel Bandeira) para que se possa avaliar a expectativa estética do público contemporâneo em relação a Shakespeare, e a Shakespeare traduzido.

De modo geral, pode-se observar, como já apontou José Paulo Paes<sup>(1990)</sup>, que a influência das traduções sobre a literatura criativa brasileira é limitada, ao contrário do que aconteceu com a literatura européia, que buscou inspiração no autor inglês a partir do período de transição dos padrões neoclássicos para os românticos. As traduções de textos shakespearianos não foram, no Brasil, tão numerosas quanto em outros países, como a França e a Alemanha, particularmente durante o Romantismo, e não há registros de autores que se deixaram influenciar esteticamente por estas traduções. Na maioria das vezes, os autores influenciados por Shakespeare declararam que o leram em francês (a maioria) ou em inglês.

---

<sup>131</sup> Em edições monolíngües, em formato bolso, sem notas.

<sup>132</sup> Em edição bilíngüe, com ensaios, notas e bibliografia.

Observa-se, ainda, um aumento das traduções nas décadas de 50 e 80, enquanto os anos 90 caracterizam-se por novas traduções e reedições, indicando uma forte tendência por parte das editoras em valorizar o autor inglês, procurando lançar e relançar seus textos em boas traduções, algumas em edições bilíngües, e até em formatos de bolso, de preço mais acessível.

No Brasil, as traduções de obras shakespearianas costumam ser feitas por poetas, o que explica, segundo Eugênio Gomes (1961), a preferência dispensada às peças dramáticas mais densas e de linguagem poética mais elaborada, como *Hamlet* e *Macbeth*, como se pode comprovar através da maior quantidade de versões brasileiras integrais disponíveis (oito da primeira e pelo menos sete da segunda<sup>133</sup>, publicadas de 1933 a 1995). A tradução de trechos esparsos também atrai (especialmente) os poetas, bastante sensíveis à influência shakespeariana, como os estudos de Literatura Comparada podem bem indicar<sup>134</sup>. Como observa o mesmo Gomes, foram as peças *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* que prevaleceram na fase do pré-romantismo, mantendo a mesma popularidade na vigência do parnasianismo. Segundo o crítico baiano, “os efeitos emocionais dessas tragédias” freqüentemente introduziram “uma linha flutuante de matiz romântico” na escola parnasiana, de influência científicista e disposta a manter uma postura geral de impassibilidade. Entre os poetas brasileiros que mais “se dessedentaram” na fonte shakespeariana incluem-se Luis Delfino, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Augusto de Lima e Olavo Bilac – cujo excepcional interesse por Shakespeare está documentado em estudos comparatistas.

Gomes destaca especialmente *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, com a ressalva de que a primeira obra, sem dúvida, “sempre esteve na dianteira” de todas as demais, inclusive durante o período em que predominou a corrente simbolista (1961: 44).

---

<sup>133</sup> Traduziram *Macbeth* Artur de Sales (Jackson, 1948), Oliveira Ribeiro Neto (Martins, 1948, 1951, 1954, 1958), Carlos Alberto Nunes (Melhoramentos, 1957; Ediouro, s/d), Nelson de Araujo (1960), Manuel Bandeira (José Olympio, 1961; Brasiliense, 1989 e mais três reimpressões; Paz e Terra, 1996), Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (Aguilar, 1969; Nova Aguilar, duas (?) reimpressões) e Barbara Heliadora (Nova Fronteira, 1995). Há evidências de que Péricles Eugênio da Silva Ramos também traduziu esta peça (conforme indicação de bibliografia em um de seus livros), mas não foi possível comprovar o fato.

<sup>134</sup> Ver especialmente o capítulo “Influência” em *Shakespeare no Brasil*, de Eugênio Gomes (MEC, 1960: 97-201), e os estudos de Joaquim Ribeiro, entre os quais se incluem “Fonte portuguesa de Shakespeare” (1945) e “Cervantes, fonte de Shakespeare” (1948), relacionando o solilóquio “To be, or not to be” com uns versos do Cancioneiro Geral publicado em 1516 (citado por Gomes, 1960: 45).

Aparentemente, os poetas simbolistas voltaram a cultuar o “melancólico” Hamlet tão intensamente quanto os românticos, sentindo-se também bastante atraídos pela “doce e pálida” Ofélia – que, ao lado de Julieta, é a personagem dramática mais celebrada na poesia brasileira, inspirando versos e sonetos de Raimundo Correia, Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa (ibidem).

É curioso observar que a influência shakespeariana sobre a poética dos românticos e parnasianos – em graus diferentes – repetiu-se, de certa forma, em meados deste século, quando surgiram os neoparnasianos da geração de 45. Como se pode perceber através da cronologia das traduções brasileiras das obras de Shakespeare, este foi um momento excepcionalmente fértil em traduções, com destaque para as tragédias citadas<sup>135</sup>. Há uma grande diferença, no entanto: enquanto os poetas românticos, parnasianos e simbolistas inspiravam-se na obra shakespeariana para produzir sua própria poesia e consagravam versos e sonetos a personagens mais nitidamente identificados com o seu ideário/imaginário, os poetas modernos vão atrás do desafio e do prazer proporcionado pela tradução da obra lírica e dramática do autor renascentista.

Apesar do grande prestígio que a obra shakespeariana goza no Brasil, o interesse em Shakespeare revelado na literatura nacional contemporânea é sobretudo de natureza especulativa ou crítica, como já tinha observado Eugênio Gomes (1961), em contraste com a impregnação de temas e estilo sentida pelos nossos românticos no século passado. Otto Maria Carpeaux também afirma que a influência do “maior clássico da literatura universal” sobre a literatura moderna é nula (Mello & Monat, 1964: 12). Em contrapartida, a massa crítica sobre Shakespeare (e o teatro elisabetano) produzida no Brasil aumentou consideravelmente ao longo do século 20, com destaque para o próprio Eugênio Gomes e para Barbara Heliadora, além de Otto Maria Carpeaux, Paschoal Carlos Magno, Marlene Soares dos Santos e outros. Talvez se possa inferir, então, que Shakespeare é, hoje, mais *estudado* do que *imitado* por escritores e poetas brasileiros, ou seja, é mais interessante para estudos críticos e menos eficiente na sua contaminação dos nossos autores.

---

<sup>135</sup> Oliveira Ribeiro Neto traduziu *Hamlet, Macbeth e Romeu e Julieta*; Artur de Sales traduziu *Macbeth*; Péricles Eugênio da Silva Ramos traduziu *Hamlet, Macbeth e Otelo*; Geir Campos traduziu *Macbeth*.

### 3.2.2 Dois tradutores importantes

No panorama acima desenhado das traduções da poesia dramática de Shakespeare para o português, alguns nomes se destacam por motivos nem sempre análogos. Entretanto, de modo geral, são dois os aspectos que chamam a atenção do público e da crítica para um determinado tradutor: (i) a qualidade do seu trabalho; e (ii) a extensão da sua produção. No primeiro caso, incluem-se Péricles Eugênio da Silva Ramos e Onestaldo de Pennafort, e no segundo, Carlos Alberto Nunes e os co-tradutores Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Vale observar que os aspectos citados não são mutuamente excludentes; o tradutor pode, perfeitamente, ter grande fôlego e produzir traduções de qualidade reconhecida. Este é o caso de Barbara Heliadora, que goza de grande prestígio entre o público e parte da crítica e já havia traduzido, até 1997, metade das peças do cânone shakespeariano. Como estes dois, juntamente com Silva Ramos, trabalharam com *Hamlet*, sendo conseqüentemente analisados no capítulo 5 deste estudo, seria interessante abrir um espaço para falar um pouco de Onestaldo e Barbara Heliadora, cujos nomes estão indissolúvelmente ligados à presença do teatro shakespeariano no Brasil.

#### 3.2.2.1 Onestaldo de Pennafort

Pennafort (1902-1987), um poeta de prestígio, conta em sua bibliografia com poemas de sua própria autoria (*Escombros Floridos* (1921), *Perfume* (1924), *Interior* (1927), *Espelho d'Água* (1931), *Poesias* e *O mysterio poetico*) e traduções do simbolista francês Verlaine (*Festas galantes*, publicada pela Cia. Editora Nacional, em 1934, e *Poesias escolhidas*, publicada pela Editora Globo, na coleção “Biblioteca dos Séculos”).

Conforme apresentado na seção anterior, Pennafort traduziu *Romeu e Julieta* (1938) e *Otelo* (1956) em versos, em trabalhos que lhe granjearam prestígio e reconhecimento entre círculos literários, teatrais e, hoje em dia, de estudos da tradução. O crítico Eugênio Gomes considera-o um “intérprete de fina sensibilidade lírica” (1961: 30-1), opinião elogiosa compartilhada por João Marschner (1963), para quem o *Otelo* e o *Romeu e Julieta* de Pennafort “são o *non plus ultra* da versão shakespeariana para o palco”. Múcio Leão, em artigo de 1940<sup>136</sup>, descreve-o como um

---

<sup>136</sup> Cópia microfilmada no acervo da Biblioteca Nacional, sem indicação de fonte.

um dos poetas mais eruditos que o Brasil possui, um dos escritores “mais merecedores da nossa atenção, no Brasil de hoje”. Ressalta suas características de não se deixar seduzir “pela aparente facilidade dos processos modernistas” e de não aparecer “nas igrejinhas literárias que se multiplicam na cidade”. Arredio, desconfiado e tímido, é um homem que só vivia para o seu ambiente doméstico, preocupado com seus livros e seus escritos. De pouca produção, ao atingir a faixa dos 40 anos havia publicado apenas três coletâneas de versos.

Já na opinião de Macksen Luiz (1997), suas traduções são “extremamente traidoras dentro de uma necessidade enorme de buscar uma fidelidade, uma reprodução quase obsessiva de uma essência shakespeariana”. Luiz explica que, a seu ver, ao fazer a transposição para o português, Pennafort impõe uma linguagem que artificializa o texto, produzindo uma tradução impostada e, de certa forma, pseudo-erudita. Com isso, torna-se uma tradução imontável, difícil de encenar aos ouvidos de um espectador contemporâneo por sua dureza e artificialidade. Para Luiz, *fidelidade* numa tradução a partir de um texto de Shakespeare significa fluência, encenabilidade, capacidade de permitir que o espectador penetre na palavra shakespeariana e de reproduzir a sonoridade teatral que existe na obra do autor inglês. Dá, inclusive, o exemplo de Manuel Bandeira, que, embora também busque uma tradução literária, tem uma fluência maior do que a de Pennafort. De qualquer forma, atribui a artificialidade que identifica em algumas traduções à própria poética tradutória da época em que foram feitas. Até os anos 50, segundo Luiz, “havia uma preocupação com uma tradução extremamente literária, de uma reprodução de uma visão literalizante do texto de Shakespeare”. Para ele, as traduções de Pennafort são paradigmáticas dessa atitude de “competição com Shakespeare”, visto que procuravam demonstrar erudição; ao invés de uma recriação de Shakespeare em outra língua, tem-se uma superposição textual sobre o próprio autor. Pennafort e os demais tradutores que seguiam – ou ainda seguem – essa linha interferem demais no original, visto que sempre procuram a palavra que, a seu ver, é mais “erudita”. Luiz, entretanto, não acredita que essa tentativa de burilar o texto se deva especialmente à concepção de tradução de Pennafort, mas que simplesmente ecoe o momento cultural, que via a erudição como um Olimpo. Ele está, naturalmente, se referindo à geração de 45, a dos neoparnasianos, que será examinada mais detidamente no capítulo 4. Naquele momento, para se mostrar respeito ao “grande” Shakespeare, buscava-se uma tradução “elevada”, num

português supostamente requintado, de modo a corresponder à imagem de uma tradução “erudita”. No entanto, para o crítico, o resultado de tais esforços mostrava-se literariamente pobre, de pouco efeito poético, ambicionando a solenidade de uma linguagem que seria “quase jurídica no sentido do floreio, do barroco, do parnasianismo, enfim, de um estilo carregado”.

O que Macksen Luiz identifica em Pennafort, portanto, é uma adequação a uma poética tradutória que vê como parnasiana e que foi, inclusive, tema da dissertação de Mestrado do professor, poeta e tradutor Jorge Wanderley, intitulada *Tradução do poema: notas sobre a experiência da geração de 45 e dos concretos* (1983). As estratégias de Pennafort parecem refletir as convenções e preferências literárias do momento, como é a tendência entre a maioria dos tradutores shakespearianos – exceção feita a Tristão da Cunha, que em pleno modernismo recorreu a uma linguagem erudita e de inspiração seiscentista.

### 3.2.2.2 Barbara Heliadora

Tradutora, crítica teatral e pesquisadora, filha da poeta e feminista Anna Amelia Carneiro de Mendonça e do historiador Marcos Carneiro de Mendonça, Barbara Heliadora é considerada por muitos a maior autoridade brasileira em Shakespeare. Sua bibliografia inclui: (i) um estudo (originalmente sua tese de doutoramento) sobre a possível influência de Maquiavel no pensamento político de Shakespeare; (ii) ensaios diversos, publicados em órgãos como o *Shakespeare Survey*, além de inúmeros jornais e revistas; (iii) traduções de peças teatrais (muitas delas publicadas), como *O mercador de Veneza*, *Henrique V*, *Macbeth*, *Noite de Reis*, *Coriolano*, *Medida por Medida*, *A tempestade*, *A megera domada*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, *Bom é o que bem acaba*, *A comédia dos erros* e *Júlio César*.

Barbara Heliadora não costuma escrever prefácios às suas traduções para apresentar ou explicar seus objetivos, critérios e estratégias, como fazem muitos tradutores literários, especialmente os de textos shakespearianos; prefere elaborar uma breve introdução enfocando o gênero e a peça. Em suas próprias palavras, a introdução deve “encaminhar” a obra, como se procurasse antecipar ao leitor o que o espera<sup>137</sup>. Seu projeto tradutório não está, portanto, explícito, embora seja possível inferi-lo a

---

<sup>137</sup> Conforme depoimento concedido em 15/12/97.

partir do próprio texto traduzido e de metatextos de sua autoria. O que mais transparece nos seus comentários é uma profunda admiração pelo poeta inglês e por sua obra.

Para conhecer melhor o(s) projeto(s) tradutório(s) de Barbara Heliadora, entrevistei-a várias vezes ao longo desta pesquisa. Segundo a tradutora, suas maiores preocupações ao traduzir dizem respeito a dois fatores: a função dramática da obra shakespeariana, originalmente escrita para o palco, e a importância da forma na poesia. Em relação ao primeiro aspecto, Heliadora diz ter sempre em mente que as falas destinam-se originalmente a serem ouvidas pelo público, visando a uma compreensão imediata. Conseqüentemente, busca não só obter ritmo como também produzir um texto que os atores possam repetir sem problemas. Para tanto, recorre à forma de tratamento na terceira pessoa; a uma linguagem do cotidiano, “mas com uma certa elegância”, procurando palavras que o público possa aceitar imediatamente; e à prevalência da ordem direta na sintaxe. Em relação aos pronomes, evita, na medida do possível, misturar a forma de tratamento *você* com o oblíquo *te*, mas admite que, em casos de extrema necessidade, adota esse procedimento, tão comum no falar brasileiro.

Quanto à forma, Barbara Heliadora está convencida de que tudo em Shakespeare tem uma razão de ser, nada é aleatório – nem a forma versificada, nem o esquema métrico, nem tampouco os trocadilhos, muito em voga na época, mas nem por isso elegantes, em sua opinião. Em vista disso, recorre à estratégia de traduzir em decassílabos rimados e não rimados, conforme a distribuição original. Confessa que, algumas vezes, diante da dificuldade para acomodar tudo o que quer dizer no número de versos originais de uma determinada fala, acrescenta-lhe um ou dois versos. Prefere esse recurso aos dodecassílabos de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que considera pesados demais para um texto teatral. Discorda, naturalmente, das traduções inteiramente em prosa, estratégia que considera tão inadequada quanto “colocar bigodes na Mona Lisa”<sup>138</sup>.

Depois de tantos anos de atividade, Barbara Heliadora diz não ter mudado sua concepção de tradução, tanto em termos gerais quanto específicos a textos shakespearianos. Preocupa-se em ser fiel à forma e ao conteúdo, da melhor maneira possível, mas principalmente ser “fiel a Shakespeare”, cujo desejo, segundo afirma a

---

<sup>138</sup> Idem notas anteriores.

crítica e tradutora, era ter suas obras encenadas pelos atores e compreendidas pelo público. Trata-se, portanto, de uma visão de “fidelidade” mais ampla do que a formulada (e implementada) por outros tradutores e críticos shakespearianos, para quem este conceito está circunscrito aos níveis formal e semântico, muitas vezes criando uma dicotomia entre ambos<sup>139</sup>.

Esse esforço no sentido da naturalidade e da sonoridade cênica é apreciado por críticos e tradutores como Macksen Luiz (1997), que também admira o rigor de suas traduções, e Paulo Vizioli (1995). Vizioli elogia a preocupação de Heliodora em conseguir esse efeito de naturalidade “sem comprometer a essência do sentido ou arranhar demais a dignidade do original”. Em sua opinião, a tradutora aproxima a linguagem de Shakespeare “à da nossa comunicação diária”, sem se conceder as liberdades “de certas adaptações que circulam por aí, as quais, com suas pretensiosas ‘carnavalizações’ e ‘desconstruções’, acabam por deformar e, muitas vezes, aviltar o texto”.

Em seu artigo, Vizioli aponta apenas algumas imperfeições no trabalho da tradutora, como pequenas falhas gramaticais e descuidos em relação à métrica, com um considerável índice de “versos de pés quebrados”. Atribui esses “pequenos cortes e quebras tonais” à opção pelo decassílabo, com suas conseqüências no que diz respeito à necessidade de “ajustar as palavras do português, geralmente mais longas, ao mesmo número de sílabas que o original inglês”. O efeito geral – e final – é, no entanto, bastante positivo, resultando, a seu ver, num texto dinâmico e natural.

Publicadas usualmente pela editora Nova Fronteira, as traduções de Barbara Heliodora não incluem indicação de linhas, notas ou outros tipos de aparato crítico, tão comuns em traduções de textos shakespearianos. Embora a própria tradutora reconheça a importância desses complementos – diz preferir os textos em inglês das edições Arden, precisamente devido ao seu maior aparato crítico – confessa nunca ter lembrado de propor à editora que os incluísse em seu projeto.

Profissional experiente, que declara traduzir “com uma perseverança implacável”, leva, em média, cerca de três meses para verter uma peça, quando não precisa

---

<sup>139</sup> O crítico Eugênio Gomes, cujas idéias sobre tradução já foram apresentadas na seção 3.1.1, pode ser visto como exemplo de uma visão dicotômica de fidelidade, na medida em que defendia a primazia do conteúdo sobre a forma.

interromper muito o trabalho. Seu “recorde de tradução” foi *Romeu e Julieta*, tarefa realizada em cinco semanas<sup>140</sup>.

Já tendo traduzido aproximadamente a metade das peças de Shakespeare, Barbara Heliadora pretende continuar a tarefa. A escolha das obras pode ser tanto aleatória quanto determinada pelo projeto de grupos teatrais, como foi o caso de *Romeu e Julieta*, *A megera domada* e *Bom é o que bem acaba*, ou editoras<sup>141</sup>.

A concepção de tradução de Barbara Heliadora – para quem traduzir é encontrar “o equivalente mais próximo”, isto é, que melhor se enquadre no estilo e no tom do que Shakespeare “está querendo dizer”<sup>142</sup> – leva-a, conseqüentemente, à busca de fidelidade semântica e formal ao texto de um autor que viveu há 400 anos e que tem sido objeto de intensos e extensos estudos exegéticos. Graças a essa exegese, que informará e complementará uma estratégia de tradução adequada, cujos princípios e critérios foram postulados acima, a estudiosa acredita ser possível – embora não muito fácil – trazer o Shakespeare “elisabetano” para os dias de hoje, e em português. Essa crença, aparentemente, é o traço comum que une tradutores tão diversos, com estratégias e convicções tão distintas, que, desde 1933, tentam fazer o autor inglês falar a nossa língua.

### 3.3 As editoras e as traduções shakespearianas

As editoras que, nos dias de hoje, destacam-se por incluir traduções de obras shakespearianas em seus catálogos são: Ediouro (*Teatro completo*, em tradução de Carlos Alberto Nunes); Nova Aguilar (*Obras completas*, em tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes); Nova Fronteira (peças avulsas, em tradução de Barbara Heliadora e Anna Amelia Carneiro de Mendonça); L&PM (*Hamlet* e *Rei Lear/A megera domada* em tradução de Millôr Fernandes, em formato *trade*, e mais recentemente, *Romeu e Julieta*, traduzida por Beatriz Viégas-Faria, em formato bolso, juntamente com reedições das versões de Millôr); Relume Dumará (também peças avulsas, por tradutores diversos); e a recém-criada Lacerda Editores (que pretende

---

<sup>140</sup> Trabalho feito, como já apontado, por solicitação do diretor Moacir Góes – que, devido à premência de tempo, fez com que a tradutora entregasse um ato por semana. A peça acabou não sendo encenada, mas a tradução saiu pela Nova Fronteira em 1997.

<sup>141</sup> Como no caso da Lacerda Editores, comentado em 3.3.

<sup>142</sup> Conforme depoimento mencionado (1997).

publicar, com regularidade e em edições de bolso, traduções de peças avulsas por Barbara Heliodora, em projeto que se iniciou em fins de 1998). Podemos citar, ainda, a Mandarin (*Antônio e Cleópatra*, por José Roberto O’Shea, em 1997, e *Cimbeline: Rei da Britânia*, com publicação prevista para fins de 1999); a Topbooks (*Antônio e Cleópatra*, por Geraldo Silos, em 1997); a JB, ligada ao *Jornal do Brasil* (*Hamlet* por Geraldo Silos, em 1984); e a Brasiliense, que está reeditando o *Macbeth* de Manuel Bandeira (*copyright* da José Olympio).

As traduções de obras shakespearianas, em certos casos, integram coleções das editoras. A noção de coleção surgiu com as edições de bolso, tornando-se uma prática comum. Ao reunir determinadas obras sob a mesma marca, com base em critérios de seleção específicos, a editora postula uma afinidade entre estas, informando a percepção do leitor e, de certa forma, servindo como um guia preliminar de leitura. As coleções costumam se distinguir pelo nome ou “selo”, bem como por seu projeto gráfico, que lhes dá uma identidade visual. Entre as mais famosas, podemos destacar a Nobel, da editora Globo, considerada por José Paulo Paes “a melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil” (1990: 27); a Biblioteca dos Séculos, também da Globo, sob cuja marca publicou-se *Romeu e Julieta*, na tradução de Onestaldo de Pennafort; e a Rubáiyát, da José Olympio, que lançou os prestigiados *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1955) e *Macbeth* de Manuel Bandeira (1961). É interessante notar que esta última coleção propunha-se a reunir “jóias da poesia universal”, o que evidencia a categorização editorial desses dois textos shakespearianos como obras *poéticas* e não *dramáticas*. Outra característica das coleções é contar com a supervisão de críticos ou literatos de prestígio, como o caso da Nobel, sob a responsabilidade de Érico Veríssimo.

Ultimamente tem havido um movimento editorial no sentido de reeditar traduções de peças shakespearianas em formato “bolso”, que até pouco tempo era característica prontamente associada à Ediouro. O conceito de “livro de bolso” diz respeito não só ao formato em si, definido menos pela altura do que pela largura – de modo geral, não deve ultrapassar 11,5 cm – como também ao seu caráter popular, em função do preço acessível. Normalmente, os livros publicados em edições de bolso são obras

consagradas, normalmente incluídas entre os “clássicos”.<sup>143</sup> Por mais que haja restrições à estrutura dramática das peças de Shakespeare, ou mesmo ao excesso de metáforas e uso de trocadilhos, o seu lugar no cânone é universalmente aceito. Como resultado, as coleções de clássicos de bolso invariavelmente incluem alguma(s) obra(s) sua(s), como vem acontecendo com a L&PM e a Paz e Terra, com suas respectivas (coleções) Pocket e Leitura. Sob o selo da primeira, em formato 10,2 cm x 16,8 cm, foram relançados *Hamlet* (L&PM Pocket, vol. 4, 1996). *Rei Lear* (L&PM Pocket, vol. 39, 1997) e *A megera domada* (L&PM Pocket, vol. 95), todos em tradução de Millôr Fernandes, comercializados ao preço de R\$ 4,50 (impresso na capa). Em final de 1998, chegou ao mercado, na mesma coleção, uma nova tradução de *Romeu e Julieta*, por Beatriz Viégas-Faria (L&PM Pocket, vol. 130, 1998), já com o preço de R\$ 5,50, e já está previsto o lançamento de *Otelo*, vertido para o português pela mesma tradutora. Bastante significativo é o gesto da editora no sentido de, na relação de títulos publicados, que acompanha cada edição, incluir o nome do tradutor ao lado do título da obra (quando se trata de original estrangeiro) e do nome do autor *apenas* quando se trata de Millôr Fernandes.

No que se refere a paratextos, os três volumes oferecem apenas uma apresentação na quarta capa, sendo que a de *Hamlet* enfoca mais o tradutor do que o próprio autor<sup>144</sup>, enquanto que a de *Rei Lear* traz uma fala de Cordélia e uma referência mínima à peça (o ano em que foi escrita e datas de nascimento e morte do autor). A edição de *Romeu e Julieta*, por sua vez, enfatiza o autor, do qual informa alguns dados biográficos e algumas de suas peças mais famosas, destacando a tragédia dos amantes de Verona como “a mais célebre e conhecida história de amor de todos os tempos”.

A coleção Leitura, da Paz e Terra, reeditou *Macbeth* traduzido por Manuel Bandeira<sup>145</sup>. O livro, já em 2ª. edição, tem formato 10,5 cm x 13,8 cm, está impresso em papel jornal e inclui uma “Nota do tradutor” e, naturalmente, a relação de

---

<sup>143</sup> Uma conceituação detalhada do “livro de bolso” encontra-se no segundo capítulo (seção “Formats”, pp. 17-22) de *Paratexts: Thresholds of interpretation*, de Gerard Genette (1997).

<sup>144</sup> Segue um fragmento do texto: “*Hamlet*, obra clássica permanentemente atual pela força com que trata de problemas fundamentais da condição humana, conserva, nessa versão de Millôr Fernandes, toda a poderosa dramaticidade do texto original do maior dramaturgo da literatura universal [...] Com esta tradução, Millôr resgata o prazer de ler Shakespeare em uma das suas obras mais famosas”.

<sup>145</sup> Essa tradução de *Macbeth* por Manuel Bandeira publicada pela Paz e Terra em 1996 já constitui uma “terceira geração” editorial, visto que o *copyright* original pertence à José Olympio, que o cedeu à Brasiliense.

personagens, além do tradicional texto de apresentação, na quarta capa. O preço de venda sugerido é R\$ 3,00, mas não está impresso nos exemplares.

Uma idéia do perfil dessas coleções pode ser obtida através do exame de alguns títulos que as integram. Uma característica comum é que ambas incluem autores tanto “clássicos” quanto contemporâneos; a L&PM Pocket oferece desde *Poesias*, de Fernando Pessoa, *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, até *Gentidades*, de Darcy Ribeiro, *Que loucura!*, de Woody Allen, e *Ed Mort -Todas as histórias* e *Todas as histórias do analista de Bagé*, de Luís Fernando Veríssimo. A coleção Leitura, por sua vez, inclui de *Escola de mulheres*, de Molière, *Antígona*, de Sófocles (em tradução de Millôr Fernandes), e *A arte da guerra*, de Sun Tzu, a *Os dentes da galinha*, de Stephen Jay Gould, *Teresina e seus amigos*, de Antônio Cândido, *O mito do desenvolvimento econômico*, de Celso Furtado, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e *Pedagogia da autonomia*, de Paulo Freire. Diante dessa amostra, observa-se que Leitura não se propõe a publicar apenas obras “literárias” no sentido estrito, mas amplia seu escopo de modo a contemplar outros gêneros.

Como foi mencionado, a Lacerda Editores lançou, em outubro de 1998, os dois primeiros livros de uma coleção de traduções de peças shakespearianas por Barbara Heliadora – e, eventualmente, Anna Amelia Carneiro de Mendonça. As peças de estréia foram *A megera domada* e *Rei Lear*. Os volumes são padronizados, apresentando as seguintes características: capa ilustrada, com o nome completo do autor, título da peça e, como menos destaque, nome da tradutora e da editora; quarta capa com dados biográficos sobre a tradutora; lombada com o nome do autor (“Shakespeare”) e da peça (em maior destaque); orelhas com uma curta biografia de Shakespeare; e introdução (4 páginas, aproximadamente) de Barbara Heliadora, enfocando alguns aspectos da peça publicada. A coleção é monolíngüe, por questões de custo, em formato bolso (12 cm x 17 cm), e está sendo comercializada ao preço de R\$ 14,00<sup>146</sup>, com tiragem de 2 mil exemplares por título. Em início de 1999 foram publicadas mais duas peças, *A tempestade* e *Otelo*, e mais tarde – embora ainda sem previsão de datas – *Júlio César*, *Bom é o que bem acaba*, *Henrique IV* (partes 1 e 2),

---

<sup>146</sup> Valores vigentes em novembro de 1998; o preço não está impresso na capa.

e *Tito Andrônico*<sup>147</sup>. A Lacerda Editores pretende publicar todas as traduções de peças shakespearianas que Barbara Heliadora fizer, além de passar a ter exclusividade sobre as peças já publicadas pela Nova Fronteira à medida que forem vencendo os contratos firmados entre esta editora e a tradutora, visando futuras reedições e reimpressões. Além disso, devido a ligações entre a Lacerda, cujos livros costumam ser apresentados em edições mais simples, e a Nova Aguilar, há planos de, futuramente, lançar-se essa mesma coleção pela segunda, nas tradicionais edições em papel bíblia, capa dura e acabamento primoroso.

Uma outra editora, a Newton Compton Brasil, lançou a coleção Clássicos Econômicos Newton, oferecendo edições de bolso em papel jornal, em formato 13,5 cm x 21 cm, com preço de capa de R\$ 2,00. Entre seus títulos, inclui-se um *Hamlet* traduzido por Mário Fondelli (1996), que será comentado no capítulo 4.

Contatos mantidos com algumas editoras revelaram que, em princípio, todas acham bastante prestigioso ter traduções de Shakespeare em seus catálogos, mas dificilmente tomam a iniciativa de encomendar uma nova tradução a um profissional. De modo geral, reeditam traduções das quais já possuem os direitos, como ocorreu com a Nova Aguilar e a Ediouro. As solicitações de tradução partem muito mais das companhias teatrais do que das editoras; uma vez traduzido o texto, costuma-se oferecê-lo a estas, para fins de publicação. Das editoras consultadas – Nova Aguilar, Nova Fronteira, Relume Dumará, Ediouro – somente a Nova Fronteira relatou ter feito uma proposta a Barbara Heliadora para traduzir a obra completa de Shakespeare. A tradutora, no entanto, declinou da tarefa, preferindo oferecer peças avulsas, sem firmar um compromisso de tanto fôlego e de prazo tão longo.

As editoras também parecem não estar muito dispostas a assumir o papel de formuladores de política cultural. Consideram Shakespeare um autor que lhes traz prestígio, mas os critérios financeiros e comerciais são preponderantes; vêm como inviável a proposta de publicar regularmente traduções de suas obras, caso não haja expectativa de retorno financeiro ou alguma perspectiva de patrocínio. Como costuma acontecer com os clássicos em geral, dificilmente uma peça de Shakespeare traduzida “estoura” no mercado editorial; o ritmo de vendas é bastante lento, com alguns picos

---

<sup>147</sup> As duas últimas peças citadas ainda estavam em fase de tradução em novembro de 1998.

devido a fatores como visibilidade ou interesse momentâneos (uma versão cinematográfica de sucesso, por exemplo).

Os aspectos editoriais mais relevantes, no caso de traduções, dizem respeito à relação entre a editora e a obra de Shakespeare (passando pela escolha das peças a serem publicadas e pela visão do autor como erudito, popular, ou apresentando outra característica); à relação entre a editora e o tradutor (a escolha do profissional, possíveis interferências no trabalho deste, imposições quanto à existência ou não de aparato crítico, etc.); concepção das edições (bilíngües ou monolíngües, número de peças por volume, etc.); composição e financiamento dos custos (existência e tipo de patrocínio); tiragem; e, por fim, as estratégias de distribuição e de marketing.

Segundo o modelo de papéis acionais de Siegfried Schmidt (1982), as editoras desempenham um papel de mediação. Entre as intenções possíveis de um mediador literário, cujas ações individuais (como as dos demais agentes) são determinadas por condições que podem ser culturais, econômicas, políticas e sociais, incluem-se as seguintes: (i) tornar um autor conhecido; (ii) destacar-se enquanto editor; (iii) obter retorno financeiro; e (iv) conquistar influência cultural e/ou social. O papel social das editoras é o de mediação indireta, através de ações visando a reprodução, distribuição e marketing do produto resultante de uma ação anterior. Nesse modelo sistêmico, as ações são vistas como manifestações socialmente concretas que ocorrem em situações (ou seja, espaços de ação), as quais, por sua vez, podem compreender objetos e outros agentes co-presentes, bem como outras ações ocorrendo simultaneamente. Acredito que este modelo dê conta da complexidade das relações entre as instâncias de produção, mediação, recepção e pós-processamento que compõem o sistema social literário, inclusive por sua recursividade, que possibilita uma ligação entre o pós-processamento – onde se localizam as traduções – e novamente a mediação. O último estágio pode ser identificado como um tipo de produção com características específicas – a elaboração teórica – que, por sua vez, criaria oportunidade, no modelo sistêmico, para novas ações de mediação, recepção e pós-processamento, respectivamente, num processo dinâmico de interação e retroalimentação.

No que diz respeito concretamente ao item relação *editora-obra shakespeariana*, algumas empresas vêem o autor inglês predominantemente como dramaturgo, seguindo a tendência das livrarias, que situam as traduções na seção destinada a obras dramáticas (“teatro”), enquanto outras catalogam suas obras sob a rubrica “literatura

clássica”. Essa dicotomia – autor teatral x autor literário/poeta – não existia na época de Shakespeare, visto que o gênero “literatura”, destinado à leitura, é bem posterior. No período elisabetano, o teatro era uma das principais diversões de um amplo espectro da sociedade, em grande parte, iletrada; ia-se ao teatro para “ouvir uma peça”, e não para “vê-la” ou “assisti-la”, como nos dias de hoje. Surgido logo após a época dos menestréis, herança dos mistérios e moralidades medievais, o teatro elisabetano não poderia, naquele tempo, ser categorizado como outro gênero, até porque não havia uma preocupação em publicarem-se as peças. Somente no século 18, com as sucessivas edições completas da obra shakespeariana por estudiosos eminentes como Nicholas Rowe e Samuel Johnson e, mais indiretamente, com o advento do romance – que contribuiu para a humanização dos personagens shakespearianos – é que a poesia dramática do autor inglês passou a ser apreciada como obra literária propriamente dita.

A conseqüência dessa visão dupla, ou binária, de Shakespeare como autor teatral e como autor literário/poeta é que determinados agentes de mediação enfatizam um ou outro aspecto, privilegiando projetos tradutórios e editoriais que confirmem a sua orientação. A Ediouro, por exemplo, trata o *Teatro completo* de Shakespeare, que consta em seu catálogo há muitos anos, desde que comprou os direitos da tradução de Carlos Alberto Nunes à Melhoramentos, como textos para serem lidos, e não montados<sup>148</sup>. Algo semelhante ocorre com a Nova Aguilar, que se notabilizou pela coleção de clássicos em papel bíblia – em geral, a obra completa. Maria Isabel Lacerda, editora da Nova Aguilar, que detém há muito tempo os direitos sobre a tradução em prosa das obras completas do autor inglês feita por Cunha Medeiros e Oscar Mendes na década de 60, diz não ter planos, a curto prazo, de publicar uma nova tradução<sup>149</sup>. E como a editora é de opinião que uma coleção de clássicos não pode prescindir da obra shakespeariana, a prosa de Medeiros e Mendes, com o aparato crítico que a acompanha, deverá continuar em catálogo por muito tempo.

Para Isabel Lacerda, o ideal seria oferecer Shakespeare em versão bilíngüe, mas o fator custo é preponderante. Na Nova Aguilar, as obras completas do autor inglês estão distribuídas em três volumes, que não podem se vendidos separadamente, totalizando mais de mil páginas. Uma edição bilíngüe faria dobrar esse número;

---

<sup>148</sup> Conforme depoimento da editora Maria Ângela Villela, concedido em 2/02/98.

<sup>149</sup> Conforme depoimento concedido em 9/09/97.

levando-se em consideração que a tiragem média é de dois mil exemplares, cujo custo deve ser coberto nos três primeiros meses, percebe-se o risco comercial do empreendimento. Seria preciso, então, que a empresa se dispusesse a contrariar a sua política de vendas e publicasse a obra completa do autor inglês separadamente, para viabilizar financeiramente o projeto. Se fosse encomendar uma nova tradução, a editora Isabel Lacerda o faria a um profissional que traduzisse também poesia, para recriar a musicalidade do texto shakespeariano. Haveria uma orientação no sentido de manter-se a forma original do texto, inclusive com os versos do mesmo tamanho (o mais adequado para edições bilíngües), mas o tradutor teria, certamente, liberdade para manter/reproduzir/recriar os duplos sentidos e as obscenidades encontradas; o *status* de Shakespeare como autor clássico não impediria que fosse traduzido seu lado mais popular. O projeto editorial incluiria, ainda, uma introdução, que a editora acha necessária para cada nova tradução.

A Nova Fronteira tem uma outra proposta para as traduções de obras de Shakespeare. Começou a publicar peças avulsas, de duas em duas, em edições monolíngües, motivada pelo trabalho de Barbara Heliadora, que revelou já ter muitas traduções prontas. Em 1995, quando foi realizado, na cidade do Rio de Janeiro, um evento denominado Shakespeare Forum, que contou com a presença de diretores de teatro ingleses, houve uma solicitação de que se publicasse uma edição bilíngüe de *Medida por medida* para ser usada pelos brasileiros que iriam trabalhar com esses diretores. A editora aprovou a idéia e propôs-se a adotá-la em bases permanentes, substituindo seu formato original de duas peças por volume, em edições monolíngües, por uma única peça de cada vez, em edições bilíngües. Permanece, no entanto, a ausência de aparato crítico e de indicação de linhas, conforme mencionamos anteriormente<sup>150</sup>, embora não haja maiores objeções em relação a essa prática. A própria Barbara Heliadora revelou jamais ter solicitado à editora que a adotasse, e se o tivesse feito, acredita que teria sido atendida, apesar das implicações de custo e de comercialização.

A Ediouro, há 58 anos no mercado, tem como base os clássicos de bolso; propõe-se a ter o catálogo de clássicos mais completo e mais acessível em termos de preço. Para tanto, costuma reformatar em versão “bolso”, através de uma espécie de contrato

---

<sup>150</sup> Ver seção 3.2.2.2 sobre Barbara Heliadora, neste mesmo capítulo.

de cessão de direitos, traduções publicadas anteriormente por outras editoras em formato padrão, ou *trade*. O custo do livro é mais baixo, o formato é mais simples, a diagramação é padrão; o resultado é que os clássicos são um sucesso de livraria, alcançando o objetivo da editora, que consiste em popularizá-los. Entretanto, não há muito espaço para notas, já que aumentar o número de páginas significa, também, aumentar o custo; além disso, é praticamente consenso entre as editoras que o leitor médio brasileiro reage negativamente a esse tipo de paratexto. A Ediouro acredita, no entanto, que “todas as notas seriam poucas” numa versão “para a universidade”; fica, assim, evidente, uma distinção entre livros “de livraria” – destinado a leitores não profissionais – e livros para fins acadêmicos, sendo que a proposta desta editora é atender ao primeiro segmento, através de coleções diversas. Além das tradicionais Clássicos de Ouro, com livros de apenas 90 páginas e formato 10 cm x 15,5 cm, e Clássicos de Bolso, com formato 11,5 cm x 21 cm, existem, entre outras, a coleção Prestígio, que oferece clássicos brasileiros recentes para o público jovem; a Biblioteca de Babel, iniciada em 1998, apresentando edições brasileiras das obras selecionadas por Jorge Luis Borges para uma coleção do mesmo nome; e a Leituras Fora de Série, voltada para o público infanto-juvenil (inclusive com adaptações de peças shakespearianas).

O teatro de Shakespeare traduzido por Carlos Alberto Nunes foi comprado da Melhoramentos, que o publicava em formato padrão, para ser lançado em formato “bolso”, em edições monolíngües, normalmente acompanhadas de estudos introdutórios por especialistas<sup>151</sup>. Esta obra pode ser encontrada nas livrarias de duas formas: compondo o *Teatro completo*, em três volumes – Tragédias, Comédias, Peças históricas – que podem ser vendidos separadamente, ou simplesmente as peças avulsas. Recentemente, *Júlio César* (na mesma tradução de Carlos Alberto Nunes) foi reformatado para dimensões ainda menores, integrando uma coleção que já ostenta 42 títulos<sup>152</sup>. Segundo a editora Maria Ângela Villela, o fato de ter a coleção completa em catálogo não impede o lançamento de uma nova versão. Este, aliás, é um dos projetos da Ediouro, preocupada em “inovar” seus clássicos, através de propostas como

---

<sup>151</sup> No caso do *Teatro completo*, há uma Introdução Geral de autoria do próprio Nunes, além de breves comentários antes de cada peça.

<sup>152</sup> No período de um ano, a tiragem total deste título – que nunca saiu da lista dos cem mais vendidos da Ediouro – foi superior a dez mil exemplares.

reeditar *A tempestade* em uma coleção de bolso voltada para literatura fantástica. Na visão da editora, as obras de Shakespeare são tão ricas que podem encaixar-se em várias categorias, como a já mencionada literatura fantástica, comédia romântica, poemas de amor, etc. A Ediouro acredita que os grandes compradores de Shakespeare traduzido são os estudantes, e embora avalie que o público leitor é sempre o mesmo, costuma registrar significativas intensificações de demanda quando há em cartaz uma peça ou filme baseados na mesma obra.

A consciência da “alavancagem” que uma versão para outros tipos de mídia traz para a vendagem de um livro é que leva a Relume Dumará a procurar vincular suas edições de peças de Shakespeare traduzidas a produções teatrais. A editora, tradicionalmente associada à área da psicanálise, deu início à sua série “shakespeariana” com *Noite de reis*, em tradução de Sérgio Flaksman, feita especialmente para uma montagem que estava sendo preparada. A iniciativa partiu do próprio tradutor, que propôs à editora lançar o livro simultaneamente à estréia da peça. Foi uma opção editorial imediata adotar-se o formato bilíngüe, “para permitir o cotejo da tradução com aquele ‘original’”, conforme relata Alberto Schprejer, editor responsável pelo projeto. Embora esta série – ou coleção, como a ela se refere Schprejer – só tenha sido oficialmente “batizada” na mais recente edição de *Otelo*, recebendo o nome de Coleção Shakespeare bilíngüe, apresenta uma proposta bastante definida, facilmente identificável através do exame dos títulos lançados até hoje, a saber: *Noite de reis* (1990), *A tempestade* (1991), *Rei Lear* (1992), *Os dois cavalheiros de Verona* (1993) e *Otelo* (1995). As edições costumam incluir uma cronologia de Shakespeare feita por Sergio Flaksman (“Shakespeare e seu tempo”); uma apresentação da peça; e uma apresentação da tradução pelo seu autor, que só não consta em *Os dois cavalheiros de Verona*. A editora pretende padronizar a proposta de edições com notas assim que puder retomar a coleção, interrompida por uma série de razões, inclusive de ordem financeira.

Apesar do interesse em associar a publicação de uma peça traduzida à sua montagem no teatro, a segunda iniciativa da Dumará já fugiu a essa proposta editorial. Tendo sido procurada por Geraldo Carneiro, que havia traduzido *A tempestade* para uma montagem recente, mas já fora de cartaz, decidiu publicá-la, diante do prestígio do tradutor – poeta respeitado – e do apoio da Cultura Inglesa. Foi esse mesmo apoio que também garantiu o terceiro e o quarto títulos da série, respectivamente, *Os dois*

*cavalheiros de Verona* e *Rei Lear*. Esta peça, novamente fugindo à proposta inicial, foi traduzida por Jorge Wanderley exclusivamente para a Dumará, sem integrar um projeto de encenação.

O título mais recente, *Otelo*, em tradução de Onestaldo de Pennafort, é o projeto editorial mais completo no que se refere a elementos paratextuais, que resgatam um pouco da história desta tradução e fornecem forte aparato crítico, incluindo notas no final do texto. A iniciativa partiu de Antônio Monteiro Guimarães, uma pessoa muito envolvida com o teatro e com relações de parentesco com a família Pennafort. Guimarães, de posse das anotações do tradutor, fez um trabalho exaustivo de revisão do texto, resultando num dos mais corretos e adequados projetos editoriais para obras shakespearianas. Existe uma idéia de se fazer o mesmo com *Romeu e Julieta*, do mesmo tradutor, mas não há perspectivas imediatas de concretizá-la. Ainda no que tange à relação *editora-autor*, a Dumará, embora não tenha tradição de publicar clássicos, como a Nova Aguilar (em edições de luxo) ou a Ediouro (em edições populares), também acredita que um autor como Shakespeare não pode faltar em seu catálogo.

Quanto à relação *editora-tradutor*, a Ediouro, por exemplo, acredita que é este que “manda” no texto, e por esse motivo considera extremamente importante a escolha do tradutor. Em sua opinião, para trabalhar com um autor clássico, é preciso ter uma “bagagem clássica”; se esse autor for Shakespeare, essa bagagem deve incluir um sólido conhecimento de literatura inglesa. No momento que a tarefa está a cargo de um profissional que merece plena confiança, a editora pode no máximo discutir com o tradutor algumas questões, mas ele “é o dono do texto”. Sendo assim, não são impostas, em princípio, restrições ao vocabulário de uma tradução, “para não criar no leitor uma visão diferente do autor”<sup>153</sup>. A editora ressalva, no entanto, que o ideal é “não chocar o público”. É prática da empresa comprar os direitos da tradução, ao contrário do que acontece na Nova Fronteira com o trabalho de Barbara Heliodora. Tradutores como Pennafort, Mendes Campos, Barbara Heliodora e Jorge Wanderley detêm os *copyrights* de seus textos, ao contrário de Manuel Bandeira, Oscar Mendes e Cunha Medeiros e Carlos Alberto Nunes, que venderam os direitos às editoras.

---

<sup>153</sup> Conforme depoimento já mencionado.

A Dumará, por sua vez, afirma não interferir no projeto de tradução, “pois o reconhecimento da competência do tradutor é anterior e definitivo”<sup>154</sup>. Além disso, considera a tradução um trabalho autoral, garantindo ao profissional um percentual de 10% do preço de capa.

No que diz respeito a tiragem, os números são bastante parecidos. Na Nova Fronteira, a tiragem de traduções de peças shakespearianas costuma ser de 3 mil exemplares; na Ediouro, a quantidade mínima é 2 mil, podendo aumentar sempre que houver perspectiva de mercado (o custo do livro é inversamente proporcional ao número da tiragem); na Dumará, é de mil e quinhentos exemplares, sendo que vários títulos foram reeditados e os demais estão esgotados; e na Nova Aguilar, como já foi dito, a tiragem média é de 2 mil exemplares. A política de reedição varia pouco; está sempre condicionada a uma identificação de demanda. Na Ediouro, sempre que um livro tiver menos de 500 exemplares em estoque, é objeto de um estudo de desempenho, projetando-se as perspectivas de venda futuras a partir do histórico registrado. Se as perspectivas forem promissoras, a reimpressão é automática<sup>155</sup>. Na Dumará, essa providência é tomada quando a editora percebe que existe demanda. No caso de obras shakespearianas, o movimento de compra costuma ter duas origens: leitores isolados (responsáveis pela venda unitária de exemplares nas livrarias) e universidades ou escolas que adotam algum livro. É interessante notar que nenhuma editora referiu-se a compras por parte de bibliotecas; infelizmente, até por questões financeiras, esta não é uma prática usual em nosso país.

### **3.4 O pós-processamento das traduções shakespearianas**

O pós-processamento das traduções é avaliado através de textos críticos publicados em obras de referência, coletâneas, antologias e na imprensa, ou proferidos oralmente em entrevistas, palestras, conferências, mesas-redondas, cursos ou reuniões/encontros afins, desde que devidamente documentados.

Uma valiosa fonte de pesquisa nessa área consiste nos suplementos literários de jornais ou revistas. Segundo a Enciclopédia Literária Brasileira/OLAC (Rio de

---

<sup>154</sup> Conforme depoimento do editor Alberto Schprejer, datado de 28/01/98.

<sup>155</sup> Existe uma diferença técnica entre reedição e reimpressão. A reedição implica mudanças no projeto gráfico ou editorial do livro; o termo reimpressão, por sua vez, refere-se a uma nova tiragem, sem quaisquer alterações. Em termos práticos, no entanto, usam-se ambos os termos livremente.

Janeiro: FAE, 1989), em tais suplementos publicam-se ensaios, críticas, ficção, poesia, bibliografias, traduções e resenhas. No Brasil, o hábito teria começado no século 19. Desde então, ocuparam posição de destaque, nas décadas de 40 e 50, o suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*; nos anos 50 e 60, os do *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*. Nas décadas de 70 e 80, os mais significativos foram os de *O Minas Gerais* (MG), dedicado especialmente à leitura, com números especiais sobre escritores e assuntos do estado e do Brasil em geral, e o da *Folha de S. Paulo*, denominado “Folhetim”, dedicado à cultura em geral. Segundo o verbete correspondente, os suplementos literários “gozam de grande popularidade entre os escritores e o público leitor, graças à atualização que proporcionam sobre o movimento editorial e as notícias acerca da vida literária” (pp. 1284-5).

Um exame dos metatextos publicados desde a década de 40 revela que o foco principal dos comentários sempre foi – e continua sendo – o texto de Shakespeare, e não a tradução. Os argumentos, mesmo quando baseados no texto traduzido, inclusive com citações extensas, referem-se às “palavras de Shakespeare”, como se aquela seqüência em português – produzida por um tradutor português ou brasileiro, inserido num determinado momento cronológico e num determinado contexto cultural – fosse absolutamente equivalente à encontrada no texto-fonte. Em outras palavras, como se a tradução não implicasse, necessariamente, uma mudança. Como ilustração, podemos citar alguns artigos da publicação *William Shakespeare: edição do IV Centenário*, coletânea organizada por Barboza Mello e Olympio Monat (1964), já discutidos na seção 3.1.3 deste mesmo capítulo.

Uma outra evidência da pouca visibilidade da tradução é a escassez de menções à tradução ou ao tradutor nos comentários sobre montagens de peças shakespearianas. Até mesmo no histórico *Hamlet* do TEB, em 1948, que gerou tantos artigos em jornais, dos quais foram recuperados e examinados 21, apenas quatro referem-se ao texto de Tristão da Cunha, através de comentários elogiosos mas pouco objetivos e analíticos: tradução “admirável”<sup>156</sup>, “primorosa”<sup>157</sup>, “tersa e bela”<sup>158</sup>, “excelente adaptação à língua portuguesa”<sup>159</sup>. A omissão é flagrante; até mesmo Sergio Brito, que viveu

---

<sup>156</sup> Magno, Paschoal Carlos (1948a) e Leão, Mucio (1940).

<sup>157</sup> Nunes, Mário (1948).

<sup>158</sup> Lacerda, Carlos (1948).

<sup>159</sup> Rego, Costa (1948).

Horácio, calou-se em relação ao próprio texto que lhe coube dizer, tantas e tantas vezes, e com tanto sucesso<sup>160</sup>.

Outro aspecto a comentar é a postura marcadamente normativa dos críticos e leitores, que resulta numa avaliação baseada em parâmetros pessoais, estabelecidos a partir da sua própria imagem de Shakespeare. Nesse momento, os críticos e leitores tendem a tornar-se “tradutores”, fazendo inúmeras restrições às soluções apresentadas e até sugerindo outras, muitas vezes apresentadas como se fossem absolutamente óbvias, as únicas possíveis.

Uma vez comentadas algumas referências bibliográficas sobre traduções da obra shakespeariana, com ênfase especial em *Hamlet*, e traçado um panorama das publicações de Shakespeare em tradução, o capítulo seguinte será dedicado à análise de oito *Hamlets* brasileiros publicados.

---

<sup>160</sup> Ver artigo “Hamlet visto por Horácio” (Brito, 1948).

## CAPÍTULO 4

### TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *HAMLET*: ANÁLISE DO CORPUS

*...Soul of the age!*  
*The applause! Delight! The wonder of our*  
*stage! [...]*  
*Thou art a monument, without a tomb,*  
*And art alive still, while thy book doth live,*  
*And we have wits to read, and praise to*  
*give.*

Ben Jonson

*Shakespeare is not our poet but the world's.*  
W. S. Landor

#### 4.1 Sobre *Hamlet*

##### 4.1.1 O texto

A história de *Hamlet* tem origem em uma lenda escandinava, contada no século 12 por Saxo Grammaticus, na sua *Historia Danica*. Em 1576, foi retomada por François de Belleforest, na obra *Histoires Tragiques*, e pouco depois, pelo dramaturgo elisabetano Thomas Kyd, em trabalho hoje desaparecido<sup>161</sup>. As evidências sugerem que Shakespeare baseou-se na peça de Kyd – que chegou a ser montada no final do século 16 – para criar um novo texto, identificando naquela trama que envolvia incesto, adultério e honra ultrajada um material extremamente rico para produzir uma tragédia de vingança, muito em voga na época. Acredita-se que *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, tenha sido escrita e levada à cena entre 1600 e 1601. Foi publicada pela primeira vez em 1603, em forma de quarto, numa edição considerada ruim (entre outros motivos, por não conter os discursos filosóficos na íntegra), apesar das rubricas precisas, e que se tornou conhecida como o primeiro Quarto, ou Q1. Especula-se que seja uma versão preliminar da peça, ou uma versão

---

<sup>161</sup> Este trabalho é conhecido pela crítica como o Ur-*Hamlet*, por constituir uma primeira versão da história que se tornaria uma das tragédias mais famosas de Shakespeare.

“pirateada”, isto é, transcrita, sem permissão, durante uma apresentação ou reconstituída de memória por um ator da companhia. A essa edição seguiu-se, um ano depois, o segundo Quarto, ou Q2, que muito provavelmente contou com a aprovação de Shakespeare. O Q2 é quase duas vezes mais longo do que o Q1; as reflexões filosóficas são muito mais extensas, e a peça, como um todo, mostra-se bastante coerente, diferentemente da primeira versão – o que tende a confirmar a hipótese de que esta seja fruto de anotações, enquanto o Q2 seria, de fato, extraído de uma versão escrita da peça. O segundo Quarto foi reimpresso em 1611, dando origem ao terceiro Quarto, que por sua vez foi republicado provavelmente em 1622, constituindo o Q4. Por fim, da reimpressão deste, em 1637, adveio o Q5.

Em 1623, foi publicada *in folio* a primeira coletânea das peças de Shakespeare por John Hemminge e Henry Condell, apresentando um texto de *Hamlet* diferente dos anteriores. Assim como o Q2, este *Hamlet* provém de uma fonte confiável, mas as divergências são inegáveis. Cerca de 225 linhas presentes no Q2 desaparecem desta versão, ao mesmo tempo em que surgem outras 85 linhas inéditas. Foi o suficiente para instaurar-se uma polêmica que persiste até hoje: qual dessas versões é a mais autêntica, isto é, a efetivamente produzida por Shakespeare?

A resposta transcende a questão do grau de confiabilidade dos textos publicados e remete ao percurso do texto da peça, desde o momento da criação autoral até as edições em quarto ou em fólho. No caso do F1, embora seus principais acréscimos e inúmeras variantes sugiram que se origine de um manuscrito, sua relação bibliográfica com o Q2 tem sido objeto de contestação. Para alguns, o fólho foi composto a partir de um exemplar profusamente comentado do Q2, mas Harold Jenkins e seus seguidores discordam. A julgar pelas evidências disponíveis, o Q2 não serviu de cópia tipográfica (*printer's copy*) para o F1, embora possa ter sido usado para consultas ocasionais, juntamente com o Q3 e o Q4 (Wells & Taylor, 1997: 397). Segundo os autores de *William Shakespeare: A textual companion*, o maior problema do editor é decidir o que fazer quando o Q2 e o F1 apresentam divergências, o que freqüentemente ocorre. A opção editorial diante dessas variantes vai depender de uma hipótese a respeito da natureza dos manuscritos que deram origem ao Q1, ao Q2 e ao F1. Mas Wells e Taylor fazem as seguintes observações: (i) quando houver coincidência entre o Q1 e o Q2, em oposição ao F1, a causa pode ser tanto a contaminação do segundo Quarto pelo primeiro, quanto erro no F1, e (ii) quando houver coincidência entre o Q1

e o F1, em oposição ao Q2, não há como atribuí-la à contaminação de uma edição por outra, porque o texto impresso do F1 não tem qualquer relação com o do Q1. O manuscrito que deu origem ao Q1 pode estar relacionado com a fonte do F1, mas não há hipótese de contaminação direta do F1 pelo Q1 (ibidem, pp. 397-8). Além disso, afirmam que o Q1 está mais próximo do F1 do que do Q2 no que diz respeito a todos os aspectos estruturais significativos; este primeiro quarto, inclusive, traz rubricas muito mais detalhadas do que os posteriores.

Em síntese, o consenso atual é que o Q2 proveio diretamente do manuscrito inicial (*foul papers*) de Shakespeare, enquanto o F1 teve um percurso mais longo, derivando-se de uma transcrição feita a partir do *prompt-book* – texto para ensaio – o qual, por sua vez, originou-se dos mesmos *foul papers* que serviram de base para o segundo Quarto. Entre uma série de características positivas e negativas do F1 podemos citar a existência de interpolações de atores (cf. Jenkins, 1961), passagens expurgadas de linguagem mais chula e ofensiva, divisão em atos e cenas até II.ii (as demais divisões foram feitas em edições subseqüentes) e um tratamento mais cuidadoso e consistente das rubricas do que no Q2 (Wells & Taylor, 1997: 399), o que o torna um texto mais adequado para teatro do que este último.

A diferença entre os percursos do Q2 e do F1 é, como já foi apontado, a causa de uma das grandes polêmicas entre editores (e exegetas também). Para alguns, o Q2 é mais autêntico – ou mais fiel ao texto shakespeariano – por derivar-se diretamente dos *foul papers*, visto como o retrato mais preciso da intenção autoral de Shakespeare. Para outros, no entanto, o F1 reflete o texto que o dramaturgo queria ver encenado, já que provém de uma transcrição do *prompt-book*. Implícita nessa adesão ao F1 está a convicção de que as alterações efetuadas no *prompt-book* em relação ao manuscrito inicial decorrem de revisões do próprio autor, seja por sua iniciativa ou a pedido dos atores – fato que ocorre com frequência em teatro, tanto na fase de ensaios como na própria temporada da peça. É interessante notar que essa polêmica reflete, ainda, conceitos diferentes de criação/produção literária. Muitos dos defensores do Q2 até acreditam que as revisões sofridas pelo *prompt-book* foram feitas por Shakespeare, mas julgam que eventuais cortes, acréscimos, substituições lexicais, etc., mudaram o texto “original” e que, portanto, devem ser desconsiderados na reconstrução do *Hamlet* “verdadeiramente” shakespeariano. Para estes, o manuscrito feito pelo dramaturgo é o resultado final da produção literária, e todas as versões subseqüentes

são adaptações ilegítimas, não importa quem as tenha feito – se o próprio autor, revisores ou editores. Já para os editores, críticos e tradutores que preferem adotar o F1 como texto de referência, o processo de criação literária/artística é mais longo, estendendo-se às possíveis revisões que o autor queira fazer, em qualquer tempo. Ainda assim, os editores não se satisfazem com um único texto; no *Textual companion*, Wells & Taylor adotam o F1 como texto de referência, por acreditar que “Shakespeare revisou a peça após completar os *foul papers* e que os frutos de tal revisão sobrevivem no fólio”, mas dizem não aceitar as variantes que julgam decorrer de erros de cópia no manuscrito que serviu de base à edição impressa ou de erros tipográficos nesta última (1997: 402).

A opção por uma ou outra versão (o Q2 ou o F1, já que o Q1 não é seriamente considerado como texto “original”, sendo mais consultado por suas rubricas) traz implicações que extrapolam o plano simplesmente lexical ou estilístico, chegando a alterar o perfil de personagens e a dar motivações diferentes para determinadas ações ou mudanças de comportamento. Em seu artigo “The transmission of *Hamlets* and the effects of systemization and instability” (1998), a tradutora e pesquisadora Margarida Rauen examina algumas diferenças entre os dois textos que afetam o perfil psicológico de Hamlet e as suas motivações. Ao manter o solilóquio de IV.iv<sup>162</sup>, o Q2 acentua a dimensão familiar e pessoal do drama do personagem-título, que se mostra menos corajoso e inferior a seu oponente Fortimbrás, enquanto o F1, que não reproduz esta reflexão, constrói um Hamlet mais consciente do seu papel político.

Outro exemplo, encontrado em Wells & Taylor (1997), diz respeito à motivação de Hamlet para buscar uma reconciliação com Laertes, em V.ii. No Q2, é a rainha Gertrudes quem pede ao filho, através de um mensageiro, que se reconcilie com o irmão de Ofélia, enquanto no F1 a idéia é do próprio Hamlet, que a revela a Horácio, deixando claro que não houve qualquer interferência ou solicitação neste sentido por parte de outra pessoa. O que seria uma simples discrepância torna-se, no entanto, incongruência, quando determinadas edições mesclam as duas variantes, introduzindo o mensageiro com o pedido de Gertrudes, presente no Q2, e o comentário de Hamlet a Horácio, extraído do F1.

---

<sup>162</sup> “How all occasions do inform against me, // And spur my dull revenge! [...] – O, from this time forth // My thoughts be bloody, or be nothing worth!” (linhas 32-65).

Aparentemente, de todas as peças de textos múltiplos, *Hamlet* é a que mais se aproxima de *Rei Lear* em termos de grau e complexidade de variação textual decorrente de revisões do autor (ibidem, p. 401). O resultado é que a produção e a avaliação de traduções desta peça tornam-se tarefas excepcionalmente complexas, que levam, inclusive, a uma reformulação do conceito de texto-fonte, já bastante ampliado por Toury, conforme será exposto mais adiante.

A solução que vem sendo adotada por editores modernos para lidar com as variações encontradas nas muitas peças shakespearianas para as quais há mais de um texto de referência é a de efetuar a fusão de versões, resultando num produto amalgamado que integra passagens, versos e/ou palavras encontradas em fólhos e em quartos confiáveis. Essas *conflated versions*, como se denominam em inglês, são muito diferentes de cada um dos textos “oficiais” que havia no século 17. Como aponta Rauen (1998), a transmissão (ou mediação) de *Hamlet* tem-se processado através dessas edições que fundem variantes distintas, tais como a The New Arden Shakespeare, The Oxford Shakespeare e outras. Para David Daniell (1990)<sup>163</sup>, três edições modernas da peça merecem destaque especial, a saber: The New Cambridge Shakespeare (1985), sob a responsabilidade de Philip

---

<sup>163</sup> Em Wells, Stanley (org.). *Shakespeare: A bibliographical guide*. Oxford: Clarendon Press.

Edwards, baseada no F1, contrariando a tendência que vinha prevalecendo desde que Dover Wilson, na década de 30, restaurou o prestígio do Q2; *The Oxford Shakespeare* (1987), organizada por G. R. Hibbard, ainda mais calcada no Fólho de 1623 que a da Cambridge, e igualmente enriquecida por introduções críticas e comentários confiáveis. E a edição de Harold Jenkins para a Arden (1982), baseada no Q2, com uma introdução excepcionalmente abrangente e detalhada, além de 150 páginas de notas e comentários adicionais. Daniell evidencia a natureza híbrida ou múltipla dos textos fixados, na medida em que chega a referir-se a *graus* de dependência ou de fundamentação no F1 ou no Q2. A questão fica ainda mais complexa quando se leva em conta que houve contaminação do Q2 pelo Q1, principalmente nas cinco primeiras cenas; a constatação foi feita a partir da análise de anomalias tipográficas e de diagramação (Wells & Taylor, 1997: 396). O próprio *William Shakespeare: A textual companion*, na seção em que relaciona os *control texts* das peças analisadas, informa que se baseou no texto de *Hamlet* do F1, mas que recorreu ao Q2 para suplementá-lo.

Na reescritura da peça para outros meios o mesmo fenômeno pode ocorrer. O roteiro do filme *Hamlet*, de Kenneth Branagh, também tomou como base o texto do F1, de onde nada foi suprimido. No entanto, as passagens encontradas no Q2 que estão ausentes do F1 foram igualmente incluídas, como o já mencionado último solilóquio (“How all occasions do inform against me...” – IV.iv.32-66). Implícita neste gesto açambarcador, totalizante, está a intenção de compor um *Hamlet* “completo”, que reflita tudo o que Shakespeare possa ter escrito ou pensado. No entanto, o resultado corre o risco de ser um texto híbrido e até incongruente, como aponteí acima.

Fica bastante evidente o papel do editor na fixação do texto da peça, assim como as implicações trazidas pela escolha de uma determinada edição como referencial para uma tradução. Configura-se, portanto, o caráter peculiar das ações de tradução a partir de um texto-fonte identificado como a tragédia *Hamlet* tal como escrita por William Shakespeare: não bastasse a inevitável instabilidade do *comunicado* – resultante de uma ação de recepção – o próprio *texto*, ou seja, o objeto grafemático, apresenta mais de uma versão “oficial”. Das três versões de *Hamlet*, os tradutores geralmente elegem, como referencial, uma edição anotada do Q2 ou do primeiro Fólho (F1). Como tais edições costumam resultar, conforme apontado acima, de compilações de ambos, as quais não coincidem integralmente, o que ocorre é uma multiplicidade de textos-fonte

– elemento que, pelo menos na parte grafemática, deveria ser estável. Conseqüentemente, a busca do “verdadeiro” *Hamlet* mostra-se cada vez mais ilusória.

#### 4.1.1.1 Ampliando o conceito de texto-fonte

A trajetória de *Hamlet* em várias partes do mundo, desde as mais remotas interpretações, parece, diante da farta documentação produzida, assunto de grande interesse. Sabe-se que a tragédia já foi representada em pelo menos 24 países, sempre adequando-se, em maior ou menor grau, ao gosto, índole ou sensibilidade nacionais, conforme já apontado no capítulo 1. Há casos extremos, como a adaptação sofrida na França neoclássica, berço de Corneille e Racine, onde Jean-François Ducis, mesmo sem saber inglês – como ele próprio confessou<sup>164</sup> – produziu uma “imitação” de *Hamlet* a partir de uma sinopse da peça publicada por Antoine de La Place, que funcionou como uma tradução intermediária. Ducis alterou a história, reduziu o número de *dramatis personae* e criou um texto próprio para teatro, todo em alexandrinos, inspirado nas tragédias clássicas.

A importância desse trabalho de Ducis pode ser avaliada não só pela sua forte influência sobre todas as reescrituras subseqüentes de Shakespeare para o francês (ibidem), mas também pelo fato de ter servido como base para as primeiras traduções da peça para o italiano (em 1772), espanhol (em 1772), holandês (em 1777), sueco, finlandês e russo, bem como para o português do Brasil, nos idos de 1835, a pedido do ator brasileiro João Caetano (Gomes, 1961).

A ampla utilização do *Hamlet* de Ducis como texto-base para tantas reescrituras em tantas línguas constitui um exemplo marcante de tradução indireta, ou seja, quando o texto-fonte já é, por sua vez, uma tradução. Gideon Toury, cuja abordagem privilegia o pólo receptor e vê a tradução como um fato da cultura-meta, destaca três circunstâncias em que o suposto “original” foge ao conceito tradicional de texto-fonte, gerando, conseqüentemente, textos que também não se encaixam na concepção convencional de “tradução”, e por isso mesmo não constituem objetos de estudo para teorias normativas (1995: 34-5). As circunstâncias são as seguintes: (i) quando não existe concretamente um texto-fonte, como no caso das pseudotraduções; (ii) quando

---

<sup>164</sup> Na Introdução à sua tradução de *Hamlet*, que acertadamente denominou “imitação”, escreveu que “Je n’entends point l’anglais, et j’ai osé fair paroître Hamlet sur la Scène Française” (Heylen, 1993: 28).

o “original” já é, por si só, uma tradução, produzindo uma tradução indireta, como as versões de peças shakespearianas mediadas pelo texto em francês de Ducis (ou, para citar um exemplo mais moderno, a reescritura de algumas obras do escritor checo Milan Kundera para o português, feitas a partir de uma tradução francesa); e (iii) quando o trabalho é feito a partir de mais de um texto, resultando numa tradução compilativa.

As pseudotraduções, analisadas por Toury na seção “Excursus A” do seu livro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, só são consideradas objetos de pesquisa legítimos no contexto de uma teoria como a dos polissistemas, que se propõe a incluir no seu campo de estudo todo texto que é visto como uma tradução, ou seja, que se trata de uma “tradução presumida”. Como já foi apontado, a pesquisa descritiva tem como ponto de partida o texto traduzido, e independe da existência ou do conhecimento de versões precedentes em qualquer outra língua. Segundo o modelo de Toury, ao atribuir-se a um texto o caráter de tradução está-se pressupondo que existe um outro texto, em outra língua/cultura, com prioridade cronológica e lógica sobre aquele (pp. 34-5). Mas mesmo que tal texto não exista, o resultado de uma suposta ação de tradução, desde que considerado como tal, é um objeto de estudo legítimo para os DTS. Resulta desse fato o interesse do teórico israelense – bem como de muitos outros que adotam o seu modelo – pelo fenômeno das pseudotraduções, cujos exemplos mais notórios incluem os poemas de um “bardo gaélico” chamado Ossian, supostamente “traduzidos” pelo escocês Macpherson.

No que diz respeito à tradução indireta, os sistemas receptores têm posições diferentes. O grau de aceitação dos textos assim produzidos alcança toda a extensão do espectro, podendo variar de zero, nos sistemas que absolutamente não toleram tal prática, ao extremo oposto, recebendo aprovação total. Mais uma vez, as abordagens baseadas em rígidos critérios de equivalência não consideram tais textos objetos legítimos de estudo, por serem traduções “de segunda mão”. Como compará-las com o original, onde encontram-se depositados todos os sentidos, se já houve uma intermediação – e, conseqüentemente, uma série de “perdas”, “desvios” e “desfigurações”? O modelo de Toury, entretanto, não só prevê o estudo dessa modalidade de tradução como também inclui o grau de aceitação da mesma na análise das normas preliminares. Ao examinar uma ou mais traduções, o pesquisador

procurará responder a perguntas como: o sistema<sup>165</sup> receptor autoriza/reconhece a tradução indireta? Quais são as línguas mediadoras (mais) aceitas? Essa modalidade de tradução está sujeita a restrições de gênero, tipo de texto, assunto, etc.? (Pode ser reconhecida, por exemplo, para textos científicos e/ou acadêmicos, mas não para textos literários de autores de algum “cânone”.) Existe a tendência/costume/obrigação de identificar-se uma determinada tradução como indireta, ou tal fato é ignorado/omitido/negado? (1995: 58). A essas perguntas, acrescento outra: caso tal identificação aconteça, qual das duas fontes o sistema receptor considera o “original” – o texto mediador ou o inicial, que provavelmente motivou as ações de mediação e pós-processamento na cultura meta? Em termos concretos, tomando *Hamlet* como exemplo, a questão que se coloca é qual texto o público brasileiro acreditará estar conhecendo através da retradução de Oliveira e Silva<sup>166</sup> da versão para o francês de Ducis: o *Hamlet* de William Shakespeare, dramaturgo inglês, ou uma peça de Jean-François Ducis, baseada na tragédia inglesa, mas que conquistou espaço próprio?

O terceiro tipo de tradução que só é considerada como tal numa moldura teórica descritivista, por não estar vinculado a um texto-fonte convencional, é a compilativa, ou seja, resultante de textos-fontes múltiplos. Proponho que se incluam nessa categoria todas as traduções de *Hamlet*, diante da existência de mais de um texto “oficial” atribuído a William Shakespeare, além de uma série de outros fatores que tornam toda sua obra, e particularmente a tragédia que constitui o meu objeto de estudo, um caso extremamente singular. A primeira peculiaridade a comentar é a inexistência de textos manuscritos cuja autoria possa efetivamente ser atribuída ao poeta inglês. Não se conhece trecho algum das peças e poemas que integram o cânone shakespeariano escrito de próprio punho; como já foi mencionado, a publicação da produção dramática do Bardo parece ter sido aleatória, visto que apenas metade das peças conheceu uma versão impressa antes da sua morte. (Como observo no capítulo 1, suas obras completas – ou quase, já que faltou *Péricles* – só vieram a ser publicadas, como já observado, em 1623. Mesmo as peças publicadas em vida tiveram várias versões, muitas delas pirateadas).

---

<sup>165</sup> Passarei a usar os termos “sistema” e “polissistema” de maneira intercambiável, para designar um agregado de sistemas definido por Toury como um “polissistema”.

<sup>166</sup> Feita em 1840 para uma produção de João Caetano.

No caso de *Hamlet*, conforme apontado em 4.1.1, a existência de duas versões oficiais com diferenças significativas, sem um texto – enquanto objeto concreto – efetivamente “original”, já se constitui, por si só, num fator complicador para a produção e a avaliação de traduções. No entanto, a disponibilidade de traduções anteriores, para as mais diversas línguas, desta mesma peça, gera um outro fenômeno: o da utilização, por parte dos tradutores, de vários textos de apoio, configurando um texto de partida que se caracteriza como um agregado de fontes, todas informando a tradução. A interferência desse recurso no resultado final do processo é imensa, podendo-se destacar alguns exemplos:

- (i) o tradutor usa uma determinada edição de *Hamlet* como texto de partida, mas não deixa de recorrer a outras – que podem ser igualmente amalgamadas ou baseadas numa versão diferente, contrapondo o Q2 ao F1 – para confirmar aspectos ou passagens do texto, fazer acréscimos, decidir por omissões e ainda consultar as notas e os comentários críticos;
- (ii) o tradutor utiliza traduções para o português anteriores, que tanto podem sugerir opções tradutórias interessantes como levar ao abandono de uma possível solução para não parecer “cópia”. O resultado desta prática é a forte trama de intertextualidade observada em muitos trabalhos, com citações de vários tipos, em diversos momentos, nem sempre percebidas pelos leitores/espectadores;
- (iii) o tradutor recorre a traduções para outras línguas, como fez Carlos Alberto Nunes, que relatou ter consultado versões em alemão para tirar dúvidas. Diz Nunes, na Introdução Geral à sua tradução do Teatro Completo de Shakespeare, publicada pela Ediouro:

*Nos pontos cruciais do texto inglês, recorri sempre à tradução alemã, não, porém, ao texto clássico da tradução de Schlegel-Tieck-Baudissin, mas ao da edição recente de Friedrich Gundolf, em que foram conservadas as traduções de Schlegel e retraduzidas as demais (s/d, p. 9).*

As três situações podem, inclusive, ocorrer simultaneamente, como indicam depoimentos de tradutores. Relata Millôr Fernandes, a propósito do seu *Hamlet*: “Minha tradução é feita a partir de edições de várias épocas. Consultei também todas as traduções que encontrei disponíveis – em francês, italiano, espanhol e português”

(Fernandes, 1989: 79). Segundo o mesmo tradutor, a própria lista dos personagens da peça pode sofrer pequenas alterações, dependendo das edições (ibidem, p. 80).

Diante, portanto, da complexidade da tarefa de identificar-se “o” texto-fonte de uma tradução de *Hamlet*, parece-me evidente a instrumentalidade da ampliação de tal conceito por Toury, ao enfatizar o pólo receptor e incluir em seu objeto de estudo todo tipo de texto que funciona como tradução no sistema de chegada, mesmo que derive de um “original” não ortodoxo (ou até inexistente). A multiplicidade de fontes desta tragédia shakespeariana, acrescida da profusão de versões para as mais variadas línguas, nas mais variadas épocas, transforma qualquer tradução de *Hamlet* num objeto de estudo inviável dentro de uma moldura teórica normativa e baseada em rígidos critérios de equivalência. Na medida em que o “original” não está disponível ou não pode ser fixado, torna-se impossível efetuar o cotejo necessário para verificar se a mensagem foi corretamente “transferida” de uma língua para outra, se a almejada equivalência semântica e formal foi obtida e se o autor não foi “traído” pelo tradutor, mantendo-se este “fiel” ao texto inglês. A julgar pelo discurso dos tradutores shakespearianos, é isso que a maioria deles – inclusive os oito que traduziram *Hamlet* para o português do Brasil dos anos 30 aos 80 – ambiciona, e acredita ser possível.

#### **4.1.2 O personagem**

Foge ao âmbito deste trabalho analisar em profundidade o personagem Hamlet, um dos mais dissecados e interpretados em toda história da literatura ocidental. Inúmeras “traduções” – psicológicas, antropológicas, filosóficas, psicanalíticas, pós-colonialistas, neo-historicistas<sup>167</sup> – vêm sendo feitas quase que diariamente em todo o mundo, mas nosso objetivo concentra-se nas traduções interlinguais do inglês para o português do Brasil, tema que já é suficientemente rico para extrapolar os limites de uma tese de doutoramento.

Devido à sua ampla disseminação, a produção shakespeariana enseja um número extraordinário de ações de mediação, recepção e pós-processamento, as quais incluem desde todo tipo de reescritura – como traduções e adaptações para outros meios – até comentários críticos de profissionais e amadores. A bibliografia é impressionantemente extensa; avalia-se que, de 1987 a 1994, foram publicados 25 mil

---

<sup>167</sup> Ver referências bibliográficas incluídas no capítulo 1.

títulos sobre o autor inglês (Cruz, 1997). Alguns estudos tornaram-se “clássicos”, conquistando espaço próprio em cânones da crítica shakespeariana. Como exemplo, podemos citar *Characters of Shakespeare's Plays*, de William Hazlitt (1817); *Shakespearean Tragedy*, de A. C. Bradley (1904); *What happens in Hamlet*, de John Dover Wilson (1935); *The Wheel of Fire*, de Wilson G. Knight (1949) e *Shakespearean Criticism*, de Coleridge, em dois volumes, publicados postumamente (1930), sem falar no já mencionado ensaio “Hamlet”, de T.S. Eliot (1919), e no estudo *Hamlet and Oedipus*, de Ernest Jones (1949). Desde o século 17, críticos ingleses (inicialmente) e das mais variadas nacionalidades (subseqüentemente) dedicaram-se a “explicar” Hamlet, comumente descrito como “ambíguo”, “um enigma” e tendo um “comportamento errático”. A ciclotimia do personagem manifesta-se em várias ocasiões e de várias formas. Com Ofélia, por exemplo, Hamlet muda de atitude no decorrer da peça, abrindo mão de um amor aparentemente forte, como somos levados a crer através de alguns diálogos entre Polônio e a filha, e pela reação da jovem à agressividade do príncipe no momento da devolução dos presentes (III.i)<sup>168</sup>. Já com Gertrudes, na cena da alcova (III.iv), Hamlet é capaz de alterar radicalmente seu comportamento em poucos instantes, oscilando entre terno e agressivo.

Por mais sofisticadas que sejam as análises do personagem, a interpretação de Hamlet gira, de certa forma, sobre as mesmas questões, que dizem respeito, por exemplo, à sua verdadeira personalidade – se agressiva e violenta, ou suave e doce, como a percebe Horácio<sup>169</sup>; à sua índole – se perversa, capaz de matar Polônio inadvertidamente e não se abalar com o seu ato<sup>170</sup>, ou de extrema nobreza, como se mostra para Horácio<sup>171</sup> e para o espectro do pai, que acalma sua fúria diante da mãe, na cena da alcova; a outros aspectos de seu caráter, que levariam a defini-lo como covarde, egoísta, autocentrado, ou corajoso e digno, capaz de tornar-se um grande governante, como observa Fortimbrás, na última fala da peça<sup>172</sup>; à intensidade e à

---

<sup>168</sup> Ofélia quer devolver os presentes recebidos – “My lord, I have remembrances of yours//That I have longéd long to re-deliver” (linhas 94-5) –, e diante do surpreendente comentário de Hamlet – “I never gave you aught” (linha 97) – reage, surpresa: “My honoured lord, you know right well you did;//And, with them, words of so sweet breath composed//As made the things more rich (linhas 98-100).

<sup>169</sup> Que se despede do amigo com a frase “Good night, sweet Prince” (V.ii.341).

<sup>170</sup> Hamlet chega a ofender sua vítima, já sem vida: “Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!!/I took thee for thy better, take thy fortune,//Thou find'st to be too busy in some danger” (III.iv.31-3).

<sup>171</sup> Que, ainda no momento da morte de Hamlet, complementa a despedida com o comentário “Now cracks a noble heart” (V.ii.341).

<sup>172</sup> “For he was likely, had he been put on,//To have proved most royally” (V.ii.402-3).

natureza de seu amor por Ofélia; e, por fim, à veracidade e autenticidade de sua loucura.

Traçadas em linhas bem gerais, as interpretações mais comuns de Hamlet seguem três principais escolas ou tendências. A primeira delas estipula que as ações do príncipe não tinham motivo adequado, tornando a peça deficiente em termos de estrutura dramática. Essa opinião é, normalmente, associada a T.S. Eliot, como já apontado em outros momentos deste trabalho, mas já vinha sendo desenvolvida por outros críticos desde o século 17. Para alguns, Hamlet demora a se vingar porque, de outro modo, a peça logo chegaria ao fim, devido à falta de motivos justos e sérios para a vingança. O próprio dr. Johnson não via uma causa apropriada para a loucura fingida do personagem. Outros, por sua vez, achavam que as falas associadas a esses momentos [de loucura fingida], embora inteligentes e perspicazes, constituem um elemento “estranho e dispersivo”. Eliot, já neste século (1919), acredita que a falta de “correlatos objetivos” para as ações de Hamlet torna a peça um “fracasso artístico”. A segunda corrente defende o ponto de vista de que Hamlet não protela deliberadamente a vingança; ao contrário, procura conduzi-la com a rapidez permitida pelas circunstâncias. Por fim, o terceiro grupo reconhece que o príncipe efetivamente adiou a vingança e procura explicar a demora através de argumentos psicológicos, cujo grau de nobreza pode variar bastante, conforme o crítico – de puro egoísmo ou covardia, ao respeito pela vida humana (inclusive por motivos religiosos). Essa linha que admite a procrastinação é adotada pela crítica ortodoxa, que inclui, entre outros nomes, os românticos ingleses e alemães, como Hazlitt, Coleridge, Goethe e Schlegel. Os românticos, inclusive, acreditavam no grande amor de Hamlet por Ofélia, crença que ficou bastante abalada depois da descoberta, por John Dover Wilson, do duplo sentido de “nunnery” – um dos termos-chave da cena da devolução dos presentes (III.i) – como “convento” e “bordel”, o que abalou um pouco a reputação de inocência e castidade da filha de Polônio.

A ambigüidade de Hamlet é observada, também, em outros personagens, como Cláudio, Gertrudes, Ofélia, Polônio e Laertes. Até mesmo Horácio, tão leal a seu amigo Hamlet, não é capaz de dar a este uma resposta inteiramente honesta, diante da pergunta: “But what, in faith, make you from Wittenberg?” (I.ii.167). Antes de dizer o verdadeiro motivo de sua presença na Dinamarca, Horácio primeiro a justifica com uma evasiva – “a truant disposition, good my lord” – e em seguida afirma: “My lord,

I came to see your father's funeral". Hamlet, cético, adverte-o: "I pray thee, do not mock me, fellow-student; // I think it was to see my mother's wedding", forçando o amigo a admitir: "Indeed, my lord, it followed hard upon". Diante de personagens tão pouco maniqueístas, não é de admirar que haja tanto interesse em conhecê-los, entendê-los, explicá-los, nem que o perfil e as motivações de Hamlet, em particular, representem um desafio tão estimulante para a crítica. Há mais de trezentos anos, portanto, tenta-se incessantemente preencher todos os silêncios, resolver as ambigüidades, explicitar o implícito no caráter do príncipe. Mas como se trata apenas de um personagem, uma criação literária do autor, o que me parece subjazer a muitas das manifestações deste impulso de esgotar todas as possibilidades de interpretação é o desejo de vasculhar o pensamento de Shakespeare para conhecer suas intenções mais recônditas e reconstituir, na sua absoluta totalidade – acreditando que isto seja possível – o “verdadeiro” Hamlet.

#### **4.2 Os conceitos de paratexto e metatexto e a sua configuração nas traduções de obras shakespearianas**

Desde o início deste trabalho tenho feito referência a paratextos e metatextos, descritos, respectivamente, como notas, prefácios e posfácios a traduções publicadas, geralmente de autoria dos próprios tradutores, e comentários e resenhas feitos por críticos, tradutores e outros agentes em jornais, revistas, livros e manuais. O conceito de paratexto remete diretamente a Gerard Genette, estudioso da poética literária e da teoria da narração, preocupado com questões transtextuais. Em seus livros *Palimpsestes* (1982) e *Seuils* (1987), o autor desenvolve suas reflexões sobre os elementos para- e metatextuais e o seu papel na leitura. Para Genette (1997), o texto literário geralmente vem acompanhado e reforçado por alguns elementos que podem ser verbais ou não, tais como um prefácio e/ou ilustrações. Esses elementos podem até não ser vistos como pertencendo ao texto, mas é fato que o circundam e ampliam, precisamente com o objetivo de “apresentá-lo” – não só no sentido convencional de “introduzi-lo” mas também no de “torná-lo presente”, de assegurar a sua existência no mundo sob forma de livro (p. 1). É o paratexto que permite ao texto tornar-se livro e ser oferecido como tal ao público leitor, pelo menos de acordo com as práticas editoriais de hoje. Além disso, funciona como uma espécie de preparação e guia de

leitura, chamando a atenção do público para aspectos que o autor, a editora ou o tradutor acham relevantes.

Genette subdivide o paratexto em duas categorias, de acordo com a sua localização em relação ao texto. Os elementos localizados no mesmo volume que o texto compõem o *peritexto*, e incluem o título, a folha de rosto, as orelhas, as quatro capas, o(s) prefácio(s) e até mesmo elementos inseridos nos interstícios da obra, como títulos de capítulos e notas de rodapé. Os elementos que se encontram fora do livro, transmitidos através da mídia (como entrevistas e palestras, por exemplo) ou de comunicações particulares (correspondência, diários, etc.), constituem o *epitexto* (ibidem, pp. 4-5).

Para fins deste trabalho, serão considerados paratextos todos os elementos presentes no livro e que tenham sido produzidos especialmente para o mesmo; qualquer outro tipo de discurso sobre a obra situado espacialmente fora da edição correspondente configurará um metatexto. Também serão vistos como metatextos os comentários críticos originalmente publicados em outro espaço e que tenham sido agregados a novas edições da mesma obra. Numa edição inglesa de *Hamlet*, por exemplo, serão considerados metatextos os comentários críticos extraídos de textos muito citados – como o já mencionado ensaio de T.S. Eliot (1919) – ou de quaisquer outras fontes pré-existentes.

#### **4.2.1 O paratexto: algumas observações**

De acordo com a teoria dos polissistemas, que insere as obras traduzidas no contexto sociocultural do sistema receptor, o estudo de traduções deve abranger, também, a análise de metatextos e paratextos, visto que tais elementos podem revelar as concepções vigentes sobre o que é uma “boa” tradução ou sobre as normas tradutórias que estão operando numa dada literatura num dado momento. Para melhor avaliar o paratexto, é importante levar em conta fatores como localização, momento de produção, natureza (verbal ou não-verbal), autor (produtor), público-alvo (receptor) e função/finalidade (Genette, 1997: 4).

Quanto à localização, o paratexto pode: (i) preceder o texto, como ocorre com o título, o nome do autor (e o do tradutor, quando for o caso), as introduções, prefácios, etc.; (ii) estar situado nos seus interstícios, sob forma de notas de rodapé e/ou de tradutor; e (iii) vir depois do texto, geralmente sob forma de glossários, posfácios, índices onomásticos, bibliografias, etc. Quando se trata de obra traduzida, a

localização do nome do tradutor é um índice importante da função daquele texto e, muitas vezes, das traduções em geral na cultura receptora. No Brasil, as editoras e o público não costumam valorizar a tradução, seja por não acreditar que se trate de um trabalho complexo, seja por querer manter a ilusão de que se está lendo uma obra verdadeiramente original, e não mediada por alguém que não o autor. Conseqüentemente, a maioria dos livros traduzidos não trazem o nome do tradutor na capa, salvo em casos como o de obras pertencentes a coleções das próprias editoras – quando o nome do tradutor confirma o “selo de qualidade” daquela coleção – e o de tradutores renomados, premiados, ou de autores e poetas-tradutores, que constituem um chamariz para as vendas e um aval à qualidade do novo produto (isto é, o livro traduzido). As traduções de obras do chamado “cânone ocidental” costumam receber tratamento especial, que se evidencia através de um maior cuidado editorial, que passa pela escolha criteriosa dos tradutores, embora sempre haja exceções. Inseridas nessa categoria, as traduções brasileiras de textos shakespearianos costumam trazer o nome do tradutor na capa, geralmente em tipo bem menor (às vezes, quase invisível) do que o do autor e o título da obra. Cabe ressaltar que cada editora tem seus próprios projetos gráficos, que podem mudar ao longo do tempo por várias motivações. Algumas editoras que publicam traduções de obras shakespearianas, como a Relume Dumará e a Nova Fronteira, costumam inscrever o nome do autor num tipo diferente daquele do título da obra, e de tamanho invariavelmente maior. Outras, por sua vez, adotam estratégias diferentes. A Nova Aguilar, por exemplo, que vem (re)publicando a tradução das obras completas por Oscar Mendes e Cunha Medeiros, em edição luxuosa, em papel bíblia, não inclui o nome do tradutor em sua capa – na qual, com grande economia, comum nas obras encadernadas, aparece apenas a suposta assinatura de William Shakespeare. Outros exemplos são a tradução de todos os sonetos por Jorge Wanderley, publicada pela Civilização Brasileira, onde o título da obra aparece em tipo maior do que o nome do autor, e o volume com as traduções de *Rei Lear* e *A megera domada* por Millôr Fernandes, publicado pela L&PM (1994), na coleção Teatro Completo, onde o prenome do tradutor aparece em absoluto destaque na capa e associado ao nome do autor na lombada, caso único nas edições do gênero. A capa, inclusive, é ambígua, pois traz os dizeres “Traduções de William Shakespeare” em tipo bem menor do que o nome “MILLÔR” na parte superior da capa. A explicação para tal estratégia encontra-se na orelha do livro, onde os editores informam que, “com

este volume, a L&PM dá seguimento à publicação da obra teatral de Millôr Fernandes, que inclui cerca de 100 trabalhos entre textos originais, traduções, colagens e musicais” (1994). A inclusão das traduções de *Rei Lear* e *A megera domada* na coleção obedeceu, portanto, a um critério de seleção centrado em Millôr Fernandes e não em William Shakespeare.

O que parece implícito nessa estratégia comum de destacar o nome “Shakespeare” ou “William Shakespeare” – a opção varia de acordo com a editora – é a intenção de enfatizar o autor propriamente dito, mais do que uma determinada obra sua. Trata-se de uma estratégia de marketing (ação de mediação) que certamente influi na recepção da obra. Provavelmente para facilitar ou reforçar a identificação muitas edições incluem, na capa, a imagem de Shakespeare, desde em tamanho grande, ocupando a maior parte da superfície disponível, até sob forma de um pequeno ícone, representando o que seria o rosto do poeta. Tais imagens costumam ser baseadas em seus dois retratos famosos: aquele supostamente pintado por Richard Burbage e a gravura Droeshout. Outra informação que normalmente consta da capa diz respeito ao caráter bilíngüe das edições.

Continuando a análise da capa e dos espaços a ela associados, com foco especial na presença ou ausência do nome do tradutor, pode-se observar que a lombada geralmente traz apenas os nomes do autor (“Shakespeare” ou “William Shakespeare”), o título da obra – e, se for o caso, a coleção (da editora) à qual pertence – e a identificação da editora, através da sua logomarca, representada quase sempre iconicamente. Nesse espaço, costuma haver maior simetria entre o nome do autor e o título da obra. O nome do tradutor jamais aparece; a única exceção é o volume duplo *Lear/Megera* em tradução de Millôr Fernandes, onde, no espaço reservado ao nome do autor, lê-se “Shakespeare/Millôr”, por motivos já discutidos.

Outros elementos paratextuais que estão relacionados à capa são as orelhas e as demais capas: segunda, terceira e quarta. O primeiro elemento pode estar presente ou não e, na primeira hipótese, pode ou não conter um texto. Já os demais sempre existem, embora não sejam necessariamente ocupados por material textual. Tais modalidades de paratexto são muito importantes, já que, por sua localização estratégica e texto normalmente de fácil assimilação, podem ajudar a “vender” a obra ou o autor. De modo geral, trazem informações sobre o autor (muitas vezes incluindo sua biografia e bibliografia) e sobre o enredo e os personagens, apresentando-os de modo a cativar o

leitor e influir na sua decisão de compra. Também podem reproduzir apreciações e comentários críticos, sob forma de textos integrais ou trechos destes, assinados por nomes de prestígio, a título de endosso e recomendação. Quando os textos não são assinados, pode-se atribuir a sua autoria aos editores.

No caso específico das traduções de obras shakespearianas – normalmente apresentadas em edições não encadernadas – apenas algumas editoras incluem orelhas em seus volumes, particularmente a Nova Fronteira, a Civilização Brasileira, a Mandarim, a Lacerda Editores e a JB, hoje extinta, e que publicou apenas uma peça do dramaturgo. À exceção do *Hamlet* da editora JB, onde a orelha não é aproveitada, as demais edições ocupam tal espaço com textos que podem falar de Shakespeare, das obras ali incluídas – reproduzindo trechos destas, resumindo seu enredo e falando da sua importância no conjunto de obras do poeta – e do projeto da editora, particularmente quando o livro faz parte de uma coleção. O mesmo tipo de texto, embora mais sucinto, é oferecido na quarta capa, onde também podem aparecer créditos de apoio<sup>173</sup>. Ainda neste espaço, há sempre menção ao tradutor (salvo nas edições da Ediouro). Trata-se de um dado importante, sendo que as quartas capas da Relume Dumará estendem-se bem mais sobre a tradução do que as de outras editoras, informando, por exemplo, que a tradução de *A tempestade* por Geraldo Carneiro (1991) foi “feita expressamente para o palco” e deu “um tom de ‘língua brasileira’ ao texto shakespeariano”. É uma das poucas tentativas de apresentar o projeto tradutório do responsável pela versão brasileira da peça, pelo menos fora dos limites do espaço tradicionalmente reservado para esta finalidade (entre outras), que é o prefácio do tradutor. Do modo como entendo a tradução e a relação do leitor com obras traduzidas, considero de fundamental importância a explicitação de projetos tradutórios, bem como o aproveitamento da orelha e da quarta capa para introduzi-los, visto serem os espaços mais acessíveis aos leitores potenciais. Os tradicionais comentários laudatórios poderiam ser complementados por observações relativas aos objetivos do tradutor, às estratégias que empregou e aos critérios decisórios adotados. Dessa forma, o leitor poderá avaliar melhor qual “Shakespeare” está-se propondo a ler.

Um outro espaço de referência paratextual é a folha de rosto e o seu verso. Na primeira, repetem-se as informações da capa. De modo geral, as traduções de obras

---

<sup>173</sup> O apoio da Cultura Inglesa é destacado em algumas edições da Nova Fronteira e da Relume Dumará.

shakespearianas trazem o nome do tradutor na folha de rosto, numa demonstração de deferência (ou de interesse mercadológico). Isso porque, na prática editorial contemporânea, só existe obrigatoriedade de indicar o tradutor no verso da folha de rosto, espaço reservado para referências bibliográficas e que, numa obra traduzida, simboliza a sua dupla natureza, visto trazer informações a respeito dos dois sistemas aos quais está associada: o de origem e o receptor. O grau de detalhamento e especificidade dos elementos referentes a cada universo varia conforme a editora; podem-se encontrar desde apenas o título do original, as informações catalográficas da obra traduzida e dados sobre a equipe editorial, até elementos como data, lugar e nome da editora que publicou a obra original, eventuais reedições e reimpressões, nome do(s) revisor(es), nome do detentor dos direitos autorais do original e da tradução, informações sobre a capa, etc. Em 1995, a Relume Dumará republicou a tradução de *Otelo* por Onestaldo de Pennafort, em edição bilíngüe, preocupando-se em ocupar o verso da dedicatória com informações relevantes sobre a história editorial do *Othello* de Shakespeare, a edição que serviu de base para a tradução (com data e nome do editor) e a edição de onde extraiu a versão da peça em inglês reproduzida no volume. Trata-se, segundo uma perspectiva descritivista, de um exemplo a ser seguido, na medida em que circunstancia a tradução e informa as ações de recepção e pós-processamento decorrentes. Infelizmente, nenhuma das edições brasileiras de *Hamlet* indica o texto de referência adotado pelo tradutor. Tal informação, quando disponível, está inserida no prefácio (ou equivalente) do tradutor, modalidade de paratexto encontrado em seis das oito traduções analisadas, exceção feita às de Millôr Fernandes e de Anna Amelia Carneiro de Mendonça, que se faz acompanhar de uma introdução de autoria da filha, Barbara Heliodora. Os únicos tradutores que identificam e justificam a escolha de seus respectivos textos de partida são Péricles Eugênio da Silva Ramos e Geraldo Silos, que elegeram o Q2 como referencial. O primeiro usou a edição de J. Dover Wilson, do qual adotou (e respeitou) a divisão tradicional em atos e cenas, bem como a pontuação e as rubricas. Quanto a Tristão da Cunha, obtive de sua filha a informação de que ele havia traduzido a partir de uma edição de 1904 de *The works of William Shakespeare*, editado por William Aldis Wright; na ficha catalográfica de sua tradução, na biblioteca da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), consta que a peça foi “traduzida do inglês segundo o texto de

Cambridge”. Em nenhum lugar do livro Cunha ou os editores esclarecem o leitor sobre o texto-fonte usado.

Em tese, seria possível precisar se os tradutores privilegiaram o F1 ou o Q2 através do simples cotejo de seus textos com versões baseadas em uma ou outra variante, mas a confessada prática de combiná-las invalida tal recurso. Conseqüentemente, qualquer análise crítica de tais traduções fundada em comparações minuciosas com o texto-fonte, bem como eventuais tentativas de avaliação a partir de critérios rígidos de equivalência – características de abordagens normativas – ficam nitidamente prejudicadas.

Dos demais elementos paratextuais, o prefácio certamente é dos mais ricos, oferecendo espaço para reflexões e podendo desempenhar funções variadas. Genette dedica um capítulo do seu livro *Seuils* (1987)<sup>174</sup> à discussão da função do prefácio original, que pode ser escrito pelo autor, por outra pessoa ou mesmo por um personagem da história (no caso, um autor fictício). Os prefácios que não são escritos pelo próprio autor denominam-se *alográficos*. Nas obras traduzidas, muitas vezes o prefácio original faz-se acompanhar de outro, cuja ênfase recai sobre a tradução e que pode ser escrito pelo tradutor ou por outra pessoa. A classificação do prefácio do tradutor – que pode ser visto como um texto alográfico ou autoral, já que se trata do autor da tradução – gera um problema de conceituação. O que está em jogo são concepções de tradução diferentes, baseadas, por sua vez, em pressupostos epistemológicos específicos. A atribuição de um caráter autoral à tradução tem como corolário a formulação “tradutor = produtor de significados ∴ autor”; já uma visão de tradução como transferência e reprodução de significados torna o tradutor um copista, um simples *reprodutor* de significados. Conseqüentemente, qualquer reflexão paratextual que este faça sobre seu trabalho será de natureza alográfica.

Os prefácios de tradutores têm sido objeto de discussões interessantes, como os estudos empíricos de Sherry Simon, Lieven D’hulst e Theo Hermans, e as reflexões teóricas de Gideon Toury. No texto “Translating the will to knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics”, Simon (1990)<sup>175</sup> analisa essa modalidade de paratexto como um gênero histórico e a examina no contexto das traduções de romances no

---

<sup>174</sup> Paris: Editions du Seuil.

<sup>175</sup> Em Bassnett, S. & Lefevere, A. (orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 110-7.

Canadá, onde assumiu uma função ideológica muito específica (p. 111). Theo Hermans, em seu artigo “Images of translation: Metaphor and imagery in the Renaissance discourse on translation” (1985)<sup>176</sup> enfoca as metáforas mais comuns no discurso de autores, tradutores e críticos, permitindo que se evidenciem as concepções de tradução subjacentes. Na Renascença, a tradução era vista como uma forma restrita e limitada de imitação, tinha o *status* de cópia e o tradutor ocupava uma posição subserviente e subordinada. Muitas vezes, nos prefácios, seus autores – fossem eles os próprios tradutores ou outros – explicitavam sua idéia do “bem traduzir”, como John Denham, que observou, em 1656, que “se Virgílio tiver de falar inglês, que o faça não só como um cidadão inglês, mas como um homem contemporâneo”. Tal afirmação parece defender uma norma tradutória que, séculos depois, tem pontos em comum com as estratégias de “aceitabilidade”, formulada por Itamar Even-Zohar (1978), e de “domesticação”, identificada por Lawrence Venuti (1995)<sup>177</sup>. Lieven D’hulst (1991), por sua vez, estudou o discurso prefacial dos tradutores franceses de meados do século 18 ao 19, apontando seu caráter geralmente normativo e identificando suas diferentes funções retóricas, que incluem a de fornecer informações a respeito do autor e da cultura de partida.<sup>178</sup>

Uma interessante moldura teórica para estudos como este é oferecida por Gideon Toury (1995) e a sua concepção de tradução como uma atividade regida por normas. Toury ressalta a relevância dos enunciados paratextuais e metatextuais para a reconstituição das normas tradutórias, visto que estas não são observáveis diretamente, e sim através do resultado de sua aplicação, ou seja, do texto traduzido. Para o teórico israelense, a sua reconstituição pode ser feita a partir de fontes textuais ou extratextuais. A primeira categoria inclui os textos traduzidos propriamente ditos, a partir dos quais é possível observar todos os tipos de norma, enquanto que a segunda compreende reflexões “semitéóricas ou críticas, como ‘teorias’ prescritivas de tradução, bem como afirmações dos tradutores, editores e outros envolvidos, apreciações críticas de traduções isoladas ou da atividade de um tradutor ou ‘escola’ de tradutores” (1995: 65). Segundo Toury, os textos são fontes primárias de

---

<sup>176</sup> Em Hermans, T. (org.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, pp. 103-135.

<sup>177</sup> Ver capítulo 2.

<sup>178</sup> Ver *Cent ans de théorie française de la traduction - de Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

comportamento governado por normas e podem ser tomados como representações imediatas destas, enquanto que os pronunciamentos normativos são apenas subprodutos da existência e atividade das normas. Conseqüentemente, devem ser tratados com cautela, inclusive porque apresentam, com freqüência, uma função conativa, através do emprego de linguagem persuasiva.

Na verdade, pode-se observar que, muitas vezes, os prefácios de tradutores e editores apresentam lacunas ou contradições entre argumentos e demandas explícitas, por um lado, e o comportamento efetivamente observado e seus resultados, por outro (ibidem, p. 66). Mesmo quando o prefácio é escrito pelo tradutor, nem sempre as intenções declaradas correspondem à ação – na maioria das vezes, já completada, visto que essa modalidade de paratexto tende a ser produzida posteriormente à tradução propriamente dita.<sup>179</sup> Tal fato sugere que o discurso desses pós-processadores muitas vezes não reflete efetivamente o seu pensamento ou as suas ações. Esse descompasso pode ser provocado conscientemente, como no caso de tradutores que se vêm forçados a ocupar o espaço do paratexto com um discurso do agrado dos editores mas que, subversivamente, recorrem a estratégias tradutórias que contradizem este mesmo discurso, ou inconscientemente, em decorrência de concepções particulares (não amplamente intersubjetivas) de noções cruciais como “fidelidade” e “literalidade”.<sup>180</sup> Nesse caso, cabe ao pesquisador analisar criticamente tais noções e verificar como os conceitos são formulados e implementados tanto no plano semântico quanto no formal.

Embora Toury faça ressalvas às formulações críticas e semiteóricas encontradas nos prefácios, considera-as fontes absolutamente válidas para o estudo das normas, desde que sejam encaradas como pré-sistemáticas e recebam a devida contextualização. Desse modo, será possível formular hipóteses sobre a situação cultural em que foram produzidas e o seu objetivo (ibid.).

---

<sup>179</sup> Uma das poucas exceções é o ensaio “*Antônio e Cleópatra* em tradução”, de José Roberto O’Shea, que acompanha a sua tradução brasileira de *Antônio e Cleópatra*, publicada pela Mandarim em edição bilíngüe (1997). No texto, o tradutor explicita a sua concepção de tradução e apresenta sucintamente os propósitos e procedimentos que seguiu em sua tradução anotada. Embora desenvolvido em tom retrospectivo, o texto foi sendo produzido e modificado paralelamente à tradução, como indica a versão publicada nos Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL (1993, vol. 1, pp. 364-71), intitulada “Report on a Translation in Progress”.

<sup>180</sup> O termo “fidelidade”, muito freqüente no discurso dos tradutores, refere-se a conceitos bastante distintos. Cada tradutor tem, como veremos, concepções diferentes de “fidelidade”, embora o significante usado seja sempre o mesmo.

Os estudos já feitos revelam, portanto, que os prefácios de tradutores seguem convenções retóricas, que se modificam segundo o momento histórico em que estão inseridos; são, ao mesmo tempo, discurso e ação, visto que apresentam informações mas também introduzem a obra em novos ambientes; oferecem uma oportunidade para o tradutor explicar o seu projeto tradutório, ou seja, revelar seus objetivos, critérios, estratégias e principais dificuldades, bem como suas respectivas soluções; permitem, também, que este exponha seus pontos de vista e concepções sobre o autor do original, a tradução em geral, o pensamento atual e anterior a respeito da tradução e do seu próprio trabalho, muitas vezes aproveitando para opor-se a determinadas correntes teóricas ou mesmo a qualquer teorização<sup>181</sup>; constituem uma fonte fundamental de reconstrução das normas tradutórias; podem tanto apresentar um tom excusatório e apologético, reflexo da intenção do tradutor de valorizar o autor e desculpar-se pelas próprias imperfeições e falta de talento (em comparação ao primeiro), como auto-elogiativo, ao expor as complexidades da tarefa e valorizar a sua capacidade de realizá-la; e, por fim, podem tornar-se uma importante referência teórica independente, como ocorreu com as reflexões de Walter Benjamin em “Die Aufgabe des Übersetzers”<sup>182</sup>, texto originalmente concebido como prefácio para a tradução alemã de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire.

No caso das edições de obras shakespearianas traduzidas – onde, como se sabe, jamais se encontrará um prefácio do autor original – é comum haver mais de um texto

---

<sup>181</sup> Na pesquisa “Traduzir e teorizar: análise dos comentários dos tradutores às suas próprias traduções”, realizada em 1993-94 juntamente com um bolsista de Iniciação Científica do CNPq (Projeto PIBIC), fiz uma análise de elementos paratextuais (prefácios, comentários e notas) produzidos pelo próprio tradutor e que continham explicitações e justificativas dos critérios adotados e das opções feitas no decorrer da tarefa (ou seja, das normas tradutórias operantes). A pesquisa foi motivada pela percepção de que mesmo aqueles tradutores que insistem em minimizar a importância da teoria na sua atividade – seja por considerá-la distante demais da *praxis*, seja por colocá-la numa espécie de pedestal, onde permanece inatingível aos “operários” da tradução – norteiam sua prática por certas diretrizes que podem, num sentido mais lato, ser identificadas com uma teoria de tradução específica, ou ainda constituir um arcabouço teórico bem definido, embora em estado bruto. Um dos *loci* mais comuns (e mais ricos) para a explicitação dessas diretrizes e critérios é o constituído pelos comentários dos tradutores sobre o seu trabalho, geralmente incluídos no volume traduzido sob forma de: (i) observações/notas introdutórias, em posição de prefácio, e (ii) notas do tradutor/de rodapé, inseridas no meio da obra. A proposta do projeto foi, então, analisar um determinado corpus de tais comentários, apostos a obras de gêneros e funções variadas, com o objetivo de depreender ou identificar as teorias de tradução – explícitas e implícitas – subjacentes, e, numa segunda etapa, relacioná-las a modelos teóricos da tradução já propostos ou até formular um novo modelo, a partir das idéias que permeiam a maneira de um determinado tradutor ver a sua atividade. O *corpus* compôs-se de obras traduzidas nas áreas de filosofia, lexicografia, poesia, tecnologia, jornalismo e ficção. Os resultados estão disponíveis nos Anais do Projeto PIBIC de 1994 e 1995 (PUC-Rio).

<sup>182</sup> Título que pode ser traduzido, em português, como “A tarefa do tradutor”.

com características dessa modalidade de paratexto, contendo informações sobre o dramaturgo, a obra ou algum(ns) personagem(ns), além de comentários sobre a tradução (pelo próprio tradutor ou por alguém de renome). A localização desses elementos pode variar, assim como seu tamanho, complexidade e profundidade, além da sua denominação em cada edição: nota introdutória, prefácio, apresentação, apêndice (em posição final), etc.<sup>183</sup> Como os tradutores shakespearianos são, de modo geral, eruditos, e as obras originais acumulam 400 anos de exegese, crítica e interpretação, é natural que tanto os tradutores quanto os editores compartilhem com o público um pouco dessa massa crítica, indicando o desejo implícito ou explícito de informar e, de certa forma, direcionar a leitura – uma das funções básicas do paratexto, como já foi apontado.

Uma última modalidade de paratexto a ser analisada consiste nas notas. Nas obras originais, podem ser de caráter explicativo, localizadas no rodapé ou no fim do texto. É consenso entre as editoras, hoje em dia, que o leitor não especializado (ou não profissional) resiste à leitura de notas em geral e chega a rejeitar a presença das notas de rodapé. A tendência, portanto, é incluí-las apenas em obras da categoria “não-ficção”, particularmente livros acadêmicos. Os textos shakespearianos, mesmo em língua inglesa, são comumente oferecidos em edições comentadas, apresentando uma profusão de notas que visam a informar sobre dúvidas existentes quanto a termos específicos – como no caso de “sullied” (ou “soiled”) *versus* “solid”<sup>184</sup>, no primeiro solilóquio de *Hamlet* (I.ii.129-158) – e a esclarecer tanto o significado de palavras já obsoletas ou desaparecidas do inglês moderno, quanto a evolução do sentido de um dado termo, revelando ambigüidades possíveis na época elisabetana ou desaparecidas no atual estado da língua.

Nos livros traduzidos pode surgir um outro tipo de nota, a do tradutor, que tem o objetivo *explícito* de esclarecer fatos da cultura de origem, além de apresentar dificuldades de tradução e as soluções encontradas, e o objetivo *implícito* de direcionar

---

<sup>183</sup> Algumas editoras procuram padronizar a localização, o formato e o conteúdo desses elementos. A Relume Dumará, por exemplo, incluiu nas suas quatro edições bilíngües de peças shakespearianas uma cronologia intitulada “Shakespeare e seu tempo”, preparada por Sergio Flaksman em formato de tabela, que contrapõe os principais acontecimentos no mundo de 1492 a 1642 aos fatos mais importantes da vida de Shakespeare. Além disso, três delas oferecem uma “Apresentação” de duas ou três páginas, assinada pelos editores ou por outros autores/tradutores de prestígio (mas não o tradutor daquela obra), falando sobre a peça e sobre a tradução.

<sup>184</sup> “Solid” aparece no F1, e “sullied” no Q2 (e também no Q1).

a leitura, ressaltando determinados pontos em detrimento de outros e orientando a construção de sentido. Algumas vezes, o tradutor (ou a editora) opta por não recorrer a notas, mas introduz um glossário no final. Já no caso específico de traduções de obras shakespearianas costuma haver uma fusão entre as notas das edições comentadas e as do tradutor, caso a existência de tais elementos paratextuais esteja prevista no projeto editorial. Enquanto o *Hamlet* da New Swan Shakespeare, em edição de Bernard Lott, tem 384 notas, e o da Arden, em edição de Harold Jenkins, 408<sup>185</sup>, a tradução brasileira de Geraldo Silos oferece 2.729, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, 684, e a de Cunha Medeiros e Oscar Mendes, 50. As versões de Tristão da Cunha, Carlos Alberto Nunes, Anna Amélia e Millôr Fernandes abdicam desse tipo de paratexto. É interessante que, no caso mencionado acima, o momento de produção das notas poderá não ser o mesmo; algumas terão sido produzidas anteriormente à tradução, outras posteriormente. Vale acrescentar que o número, a extensão e a complexidade das notas – como qualquer tipo de paratexto – podem variar conforme o público-alvo visado. Algumas explicações tornam-se tão extensas que acabam assumindo a configuração de apêndices e ocupando a parte final do livro, como as duas “Notas especiais” na tradução de *Hamlet* por Geraldo Silos (JB, 1984).

Ainda em relação às traduções da poesia dramática de Shakespeare, observa-se que a existência e a localização das notas estão sujeitas a negociação. Algumas vezes a editora teme o aumento de custos e a rejeição do público, mas é convencida pelo tradutor da importância desse tipo de elemento paratextual; outras vezes, é o tradutor que não as considera necessárias, mas atende à solicitação da editora. Quanto à localização, podem situar-se no rodapé da página, no final do texto ou lado a lado com o texto traduzido (as notas na página esquerda, e o texto, na direita).

Todos os elementos paratextuais encontrados nas diversas edições de *Hamlet* em português do Brasil foram utilizados para a análise das respectivas traduções, desenvolvida na seção 4.3 deste capítulo.

#### **4.2.2 O metatexto: duas palavras**

Conforme apontado acima, serão considerados metatextos todos os resultados de ações de pós-processamento de um dado texto ou tradução do mesmo que não façam

---

<sup>185</sup> Sem incluir as notas mais extensas, reunidas numa seção à parte, nas páginas finais do volume.

parte do livro, e que sejam transmitidos através da mídia ou de comunicações particulares. No entanto, uma carta ou um artigo produzidos e/ou publicados depois do lançamento da primeira edição de uma obra traduzida e que tenha sido incluída em edições posteriores serão considerados metatextos. Como exemplo, podemos citar a crônica de Manuel Bandeira sobre a tradução de *Otelo* por Onestaldo de Pennafort, publicada quatro dias depois da estréia da peça<sup>186</sup>, e que se encontra reproduzida na quarta capa da quarta edição (bilíngüe) do texto lançada pela Relume Dumará (1995).

Para esta análise das traduções brasileiras de *Hamlet*, reuni um *corpus* de metatextos produzidos pelos próprios tradutores – refletindo comentários posteriores às primeiras ações de pós-processamento a partir do seu trabalho – e por outros comentaristas, geralmente críticos, tradutores, poetas, escritores, professores-pesquisadores, atores e diretores teatrais, muitos deles com perfis híbridos, como Barbara Heliodora e Jorge Wanderley. O critério para a seleção foi de posterioridade à primeira tradução da peça, feita por Tristão da Cunha e publicada em 1933, reunindo-se textos das mais variadas procedências, como livros, coletâneas e artigos de jornais, revistas e publicações científicas.

### 4.3 Traduções brasileiras de *Hamlet*

Nesta seção, que se segue ao panorama das obras de Shakespeare na língua e cultura brasileiras apresentado no capítulo anterior, será empreendida uma análise de oito traduções brasileiras publicadas do texto integral, em língua inglesa, da peça *Hamlet*, com base nos elementos textuais e extratextuais acima descritos. O objetivo do estudo de caso é demonstrar a instrumentalidade, para a análise de traduções, da abordagem funcional e sistêmica dos DTS, em versão expandida através da incorporação da teoria de papéis acionais de Siegfried Schmidt (1982), com seus respectivos pressupostos epistemológicos. O estudo visa, como já apresentado no primeiro capítulo, conhecer, entre outros fatores, as concepções de tradução que nortearam esses trabalhos, as normas que os regeram, a história de sua recepção e pós-processamento e a sua decorrente função cultural nas letras brasileiras. Segundo a concepção de tradução como atividade governada por normas, estas não são diretamente observáveis, podendo-se apenas tentar reconstituí-las a partir de uma

---

<sup>186</sup> “A linguagem shakespeariana de Onestaldo de Pennafort”. *Jornal do Brasil*, 10 de março de 1956.

análise do produto decorrente de sua aplicação (Toury, 1995: 65). Como foi dito no capítulo 2, tal análise costuma fundamentar-se em dois tipos de material: textual e extratextual. A primeira categoria refere-se aos textos traduzidos, onde pode-se tentar depreender todos os tipos de norma, principalmente a inicial e as operacionais, enquanto a segunda compreende o discurso semiteórico e crítico sobre tradução, encontrável em paratextos e metatextos. O material textual do meu *corpus* consiste, portanto, nas oito traduções de *Hamlet* mencionadas, e o extratextual, nos textos periféricos reunidos. Para reconstituir algumas das normas operacionais que regeram as traduções, realizei uma análise microestrutural dos respectivos textos, comentando alguns resultados nas seções correspondentes a cada tradutor. Vale observar, no entanto, que uma boa parte desta última análise ficou naturalmente prejudicada pela dificuldade em identificar-se, em alguns casos, ou obter-se, em outros, o texto-fonte. Não será possível, por exemplo, fazer comentários sobre as rubricas: se foram acrescentadas, modificadas, suprimidas, e especular por quê. No relato dos resultados, enfocarei alguns aspectos específicos, como o uso de *tu/vós* ou *você/o(a) senhor(a)* e o tratamento dado às metáforas e à linguagem pesada.

Para efetuar minha análise crítica, optei por não utilizar os conceitos de adequação e aceitabilidade de Even-Zohar (1978), também adotados por Toury (1980 e 1995), por encará-los com reservas, como já expus no segundo capítulo (seção 2.1.4.2). Diante da facilidade com que os sentidos convencionais interferem na compreensão desses conceitos, dos equívocos freqüentes na sua aplicação e nas limitações da sua natureza bidimensional, optei por descrever a adesão às normas do sistema receptor (ou seja, a priorização do pólo de aceitabilidade) como comportamento *normativo*, ao qual se opõe a adesão às normas do texto-fonte (pólo da adequação), configurando um comportamento ao qual me refiro como *não-normativo*. Preferi basear minha análise em um modelo multidimensional, por sentir necessidade de acrescentar um segundo eixo à norma inicial de Toury – formulada como a decisão que vai determinar a abordagem global escolhida pelo tradutor e que, por sua vez, vai definir as normas operacionais adotadas. Essa necessidade levou-me à proposta de James Holmes

(1972)<sup>187</sup>, que distribui as escolhas dos tradutores ao longo de dois eixos: exotização/naturalização e historicização/modernização.

No primeiro eixo, a oposição se dá entre estratégias que “exoticizam” a tradução, ou seja, mantêm uma distância entre esta e o seu público-alvo, ou a tornam mais “natural”, mais próxima deste mesmo público. A estratégia de “exotização” assemelha-se, em certos aspectos, à “estrangeirização” de Venuti (1995), embora sem ter, necessariamente, motivações ideológicas ou políticas. Ao pender para este pólo, o tradutor opta por manter elementos específicos do contexto lingüístico, do intertexto literário ou da situação sociocultural da obra “original”, consciente de que “no novo contexto, intertexto e situação, tal elemento adquirirá um aspecto exótico não observado em seu *habitat* natural” (Holmes, 1972: 68). Quando tende para o pólo oposto, o tradutor procura substituir os elementos estranhos ao ambiente receptor por outros que considera mais familiares ao novo contexto, intertexto ou situação. Com o objetivo de aproximar o texto do leitor – de transformar, na medida do possível, o *outro no mesmo* – o tradutor recorre a estratégias facilitadoras, ou “domesticadoras”, para usar a terminologia de Venuti. Trata-se de um eixo mais voltado para o aspecto cultural. No texto inglês de *Hamlet*, por exemplo, o rei Cláudio dirige-se três vezes ao personagem-título, filho de seu irmão, chamando-o de “cousin”, cujo sentido dicionarizado é “primo”; o tradutor que prefere usar “sobrinho” estará recorrendo, portanto, a uma estratégia facilitadora, que busca aproximar o texto do leitor ao explicitar mais claramente a relação de parentesco existente entre os dois personagens. Por sua vez, o emprego, no texto em português, da palavra “primo” introduz uma situação com a qual o leitor provavelmente não está familiarizado, que é a de chamar um sobrinho de “primo”, usando este último termo no sentido de “parente sem outra designação especial”. Esta acepção está registrada no *Novo Dicionário Aurélio*, mas é pouco freqüente na linguagem comum, podendo provocar um efeito de estranhamento.

O segundo eixo contrapõe uma estratégia arcaizante a outra modernizadora, refletindo decisões que podem, num extremo, dar um “sabor de época” à tradução através de escolhas também historicamente marcadas nos níveis lingüístico, literário e sociocultural, e num outro extremo, “atualizar” ou “modernizar” o texto de partida,

---

<sup>187</sup> “Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability”. *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 2 (1972): 65-72.

através do emprego das normas lingüísticas, literárias e poéticas em vigor no sistema receptor no momento de realização da tradução. Trata-se, assim, de um eixo mais temporal. A estratégia de modernização parece ter sido, de certa forma, empregada por August Schlegel nas suas traduções do drama shakespeariano. Segundo Werner Habicht (1993), embora Schlegel não estivesse efetivamente tentando tornar o Bardo seu contemporâneo, “mostrava pouca preocupação com o contexto histórico e as convenções tradicionais que haviam moldado a forma shakespeariana” (p. 47), suprimindo com freqüência alusões à época do autor inglês.

É importante ressaltar que também neste modelo multidimensional – assim como no bidimensional – não importa se o “original” era moderno ou arcaico em sua época, já que os dois eixos descrevem aspectos lingüísticos e de uso observados na época da tradução. O que conta é a posição que o texto-meta e seu respectivo texto-fonte ocupam nos pólos de partida e de chegada no momento histórico da produção da tradução, e não do texto de referência. Isso, aliás, só é possível no contexto de uma abordagem como a de Toury, que vê a tradução como um fenômeno do polissistema receptor e a equivalência como uma consequência, e não mais um fim em si mesmo.

Vou adotar, portanto, para a análise do *corpus*, o modelo multidimensional de Holmes, de modo a trabalhar com dois eixos, sendo um de natureza temporal (historicização/modernização) e o outro de natureza mais cultural (exoticização/naturalização), como explicitado acima. Ao referir-me aos pólos deste segundo eixo, vou alternar os termos que os identificam, descrevendo eventualmente a estratégia de exoticização como de “estranhamento”, e a naturalizadora como “facilitadora” ou “domesticadora”. Não pretendo, no entanto, que tal categorização, ou localização ao longo de eixos, seja o ponto focal de minha análise. Pode, no máximo, servir como referência, mas não se tornar o objetivo final do estudo. Além de não acreditar que categorizações como esta dêem conta da variedade de fenômenos observados, bem como das suas eventuais articulações e imbricações, considero a discussão sobre os *Hamlets* brasileiros rica demais para ser banalizada através da aplicação de rótulos que são, de certa forma, generalizantes. Vejo, também, problemas na concepção de um eixo com dois pólos opostos que não se configuram como presença de elemento, ou [+ X], *versus* a ausência do mesmo elemento, ou [- X], e sim como dois elementos distintos que estão presentes, respectivamente, nas duas extremidades. Em outras palavras, o eixo contrapõe os pólos [+ X] e [+ Y], ao invés

de [+ X] e [- X] (ou [+ Y] e [- Y]). A consequência de tal configuração é que, em tese, a ausência de ambos os elementos se dá no ponto intermediário do eixo, o que traz implicações para a idéia de possíveis combinações entre os dois pólos extremos.

Cabe, aqui, fazer uma observação a respeito da aplicação desta abordagem centrada no pólo receptor a traduções de textos shakespearianos. Como foi apresentado, o modelo leva em conta a posição do texto e as normas vigentes na época da tradução. No caso do *corpus* deste estudo, que abrange versões publicadas, nem sempre a tradução é publicada em seguida à sua realização. Tal sincronicidade não é uma regra nas traduções de obras de Shakespeare, que não só podem demandar muito tempo como também ser fruto de uma prática diletante ou de uma iniciativa do próprio tradutor, sem planos certos de publicação ou de encenação. Por isso mesmo procurei determinar, através de consultas a documentos ou a informantes, a época aproximada de realização do trabalho e a sua distância temporal do momento de publicação, embora nem sempre tenha logrado obter as informações desejadas.

A propósito do material extratextual examinado, reitero minha convicção de que o estudo dos comentários sobre tradução pode contribuir para uma compreensão histórica da prática tradutória em geral, e que o desvelamento das condições em que foram realizadas as traduções da poesia dramática de Shakespeare no Brasil – por quem foram feitas, com que finalidade, dirigidas a que público, quais as estratégias usadas, que tipo de contaminação estético-literária provocaram ou sofreram – possibilita um maior entendimento do nosso polissistema literário e da nossa cultura, assim como das interrelações que constroem a rede de influências que configuram e alimentam os modos de organização de ações comunicativas literárias, convencionalmente denominadas “literatura”.

O *corpus* de textos traduzidos compõe-se dos *Hamlets* de Tristão da Cunha (Schmidt, 1933); Oliveira Ribeiro Neto (Martins, 1948, com sucessivas reimpressões); Péricles Eugênio da Silva Ramos (José Olympio, 1955; Círculo do Livro, 1983); Carlos Alberto Nunes (Melhoramentos, 1956; Ediouro, s/d); Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça (Agir, 1968; Nova Fronteira, 1995); Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1988 e 1989); Geraldo de Carvalho Silos (JB, 1984) e Millôr Fernandes (L&PM, 1988, 1991 e 1997, em edição de bolso).

Em 1996, a editora Newton Compton Brasil lançou um *Hamlet* em prosa traduzido por Mário Fondelli, em edição de bolso, sob o selo da coleção Clássicos Econômicos Newton. Além da peça traduzida, traz uma Nota Bibliográfica, relação de personagens e, na parte posterior do volume, uma sinopse da tragédia e algumas palavras sobre o autor, as duas últimas em tradução sofrível e com muitos erros tipográficos (“*Hamlet*, universalmente conhecido como um dos êxitos mais felizes do extraordinário talento de Shakespeare”; “Amleto, o príncipe dinamarquês tormentado dos mais contrastantes sentimentos e paralisado das mil exaltações que lhe impediram de agir decididamente na vingança da morte do pai, de uma parte condensa evidentemente em si, na sua enigmática porém grande eloqüente inação...”; “[William Shakespeare] Já fazia parte da importante companhia do Lorde Camarista, que desfrutará de ininterrupto favor à Corte”).

Trata-se, portanto, de um projeto editorial de qualidade inferior aos demais, embora o texto da quarta capa apresente a coleção como “uma nova e extraordinária série de livros que une a beleza da apresentação editorial à particular fidelidade ao conteúdo e das traduções para atingir o mais amplo público com o preço mais econômico”. Embora os estudos descritivos vejam como “tradução” todo o texto assim considerado pelo sistema receptor, existem duas pré-condições, a saber (Toury, 1995: 56):

- (a) que tenha o *status* de “texto” na cultura receptora;
- (b) que constitua uma representação, nesta mesma cultura (ou em algum de seus segmentos), de um outro texto, produzido em outra língua e cultura, num momento anterior.

Nesta edição da Newton Compton Brasil, a tradução propriamente dita não apresenta os mesmos erros do paratexto, mas tem mais semelhanças com uma versão portuguesa do início do século do que se costuma esperar de um trabalho original. Conseqüentemente, diante do desequilíbrio, em termos de qualidade, entre o paratexto e a tradução; da convergência entre esta, aparentemente realizada na década de 90 (já que não há qualquer indicação em contrário), e outra bastante anterior, em português europeu, constatação que merece um exame detalhado e cauteloso; e da inexistência – ou, pelo menos, invisibilidade – de ações de pós-processamento envolvendo análise crítica sobre este projeto tradutório e editorial, não tenho condições, no momento presente, de avaliar se os requisitos formulados por Toury foram preenchidos,

garantindo a este texto o *status* inquestionável de tradução. Por esse motivo, não incluí o *Hamlet* de Fondelli na análise a ser apresentada.

Cabe, também, uma explicação a respeito do critério de organização dos dados. Optei por apresentar os tradutores individualmente e em seqüência cronológica, conforme a data de publicação dos respectivos *Hamlets*. Haveria a alternativa de estruturar a linha de argumentação segundo critérios formais, como o texto-fonte adotado, uso de prosa ou verso, ou tradução voltada para o palco (*stage-oriented translation*) ou para a página (*page-oriented translation*). No entanto, diante da preocupação historiográfica do trabalho, julguei a estrutura cronológica mais adequada para inserir-se num painel mais amplo, elaborado a partir de múltiplos projetos, visando a conhecer e entender a função da literatura traduzida no Brasil, ao longo do tempo.

#### 4.3.1 Tristão da Cunha

O primeiro tradutor de uma versão integral de *Hamlet* no Brasil foi o eminente jurista, poeta e erudito apaixonado por Shakespeare José Maria Leitão da Cunha Filho (1878-1942), que adotou o pseudônimo de **Tristão da Cunha** por ocasião de sua estréia, em 1901, com um volume de versos intitulado *Torre de Marfim*. Sua bibliografia inclui, ainda, as obras de crítica e estética *Cousas do Tempo* e *À Beira do Styx*, o livro de contos *Histórias do Bem e do Mal*, publicado pouco antes de sua morte, e dois outros volumes de poesias intitulados *O Ouro das Horas* e *Caderno de Versos*. Em 1978, por ocasião do seu centenário de nascimento, a Editora Agir publicou, por iniciativa da família, suas obras completas em dois volumes, já esgotados.

Inserido num contexto artístico-literário que se estende do simbolismo ao modernismo, Tristão produziu obras críticas e poéticas que lhe garantiram um lugar de prestígio entre os intelectuais brasileiros, embora seu nome não conste de algumas das principais antologias e histórias da nossa literatura, produzidas por autores como Antônio Soares Amora (1955), Antônio Cândido (1975) e Afrânio Coutinho (1964), nem seus livros façam parte do acervo de bibliotecas públicas.

Na fase inicial de sua produção literária predominava a literatura de inspiração simbolista, caracteristicamente espiritualista, aristocrata, esteticista e, ao mesmo tempo, afrancesada e nacionalista (Amora, 1955: 178). A segunda década do século 20 encerra, ao lado do simbolismo, a gênese do modernismo; segundo avaliação de

Amora, o simbolismo – uma alternativa à ordem política, social e espiritual imposta pelo realismo e proposta por uma geração nova, antimaterialista e antipositivista – não chegou a realizar uma revolução tão profunda quanto exigia a vida brasileira. Essa revolução, considerada de grande urgência para resolver os novos problemas político-sociais, só foi realizada algum tempo depois, pela geração modernista (ibidem, p. 179).

A década seguinte, por sua vez, é uma das mais importantes para o Brasil contemporâneo. Nas artes e na literatura, o acontecimento mais significativo é a Semana de Arte Moderna de 1922, da qual participaram artistas plásticos, musicistas e escritores. Segundo Amora, o movimento “não chega a sugerir idéias concretas sobre como operar a renovação da cultura brasileira (de modo condizente com o sentido novo da vida e da cultura na Europa)”, mas certamente inaugura uma nova fase, que, como já se observou, vinha sendo preparada desde o início da década de 1910, quando, de 1912 a 1915, Oswald de Andrade procura criar a consciência da renovação moderna européia (ibid., p. 183).

Na literatura, observam-se novas tendências a partir da Semana de 22, destacando-se o modernismo de inspiração européia, fruto de insatisfação espiritual e estética, e o nacionalismo – este, xenófobo, intransigente diante da inevitável contaminação estrangeira exercida através da assimilação das propostas modernistas. Anti-europeu, busca a essência da realidade brasileira nas tradições coloniais, com temas inspirados no Brasil pré-cabralino, da civilização indígena. Um exemplo dessa tendência é o Manifesto Antropofágico de 1928, com seu dilema “Tupy, or not tupy”. A proposta modernista de valorizar a realidade brasileira, e que redundaria na criação do gênero cultural dos “estudos brasileiros” (históricos, sociológicos, lingüísticos, etnográficos, econômicos, políticos) também tinha uma vertente regionalista, que enfocava o homem do sertão, o caipira, o Jeca Tatu (Coutinho, 1964: 257-8).

Quanto à poesia, segundo Afrânio Coutinho (1964), “a busca era angustiosa, vocações legítimas hesitando entre as formas parnasianas e simbolistas” (p. 257). Manuel Bandeira, apontado como precursor do movimento, “ensaia o verso livre” e torna-se “uma espécie de encruzilhada estética entre o passado e o moderno”(ibidem).

Paralelamente à revolução modernista no universo artístico e literário, o cenário político e o econômico também se mostram bastante conturbados. A crise do café, em 1929, é o ápice da diluição da política econômica e financeira da Primeira República, enquanto no setor artístico e espiritual ocorre, segundo Amora, “a negação, por vezes

violenta, do ideário da estética até então dominante e a busca ansiosa da realidade nacional, com vistas à autenticidade e à originalidade do espírito e da arte brasileiras” (1955: 179).

A década em que Tristão da Cunha publicou o primeiro *Hamlet* brasileiro iniciou-se com a Revolução de 30, que culminou na ascensão de Getúlio Vargas como chefe do governo provisório, até ser oficialmente eleito pelo Congresso, em 1934. Nos anos que se seguiram, definiram-se várias atitudes políticas de oposição ao governo: o constitucionalismo paulista, o integralismo (fortemente sugestionado pelos figurinos italiano e alemão, lançando seu manifesto em 1933), e o já mencionado comunismo. Finalmente, em 1937, o ideário da Revolução de 30, consubstanciado no Estado Novo, com sua Constituição que vigorou até 1945, conseguiu impor-se. Nesta década, segundo Amora, as manifestações nacionais visam realizar uma cultura, uma arte e uma literatura que expressem a realidade brasileira. A palavra de ordem é “nacionalizar a nação; abrazeirar o Brasil” (ibidem, p. 190). Na poesia,

*o que se deseja é libertar a respiração poética de todo e qualquer constrangimento de ordem lingüística, poemática, estética e moral; alcançar a máxima fidelidade da forma à emoção, alcançar um simultaneísmo entre o estado lírico e a expressão; achar formas expressivas realmente novas, capazes de dar novo rumo à poesia, à poética e à língua; finalmente, encontrar o homem moderno, nas relações do mais íntimo de sua emoção e de seu espírito com a realidade da vida contemporânea. (Nesta tendência, não há nada de novo em face da estética do Modernismo europeu. O novo está na solução pessoal que cada um dá à modernidade estética e aos temas que a realidade da vida brasileira sugeria) (pp. 193-5).*

Logo após a Revolução de 30, o editor Augusto Frederico Schmidt lançou tanto autores novos, como Jorge Amado, Marques Rebelo, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre, como uma tradução do *Hamlet* em prosa seiscentista feita por Tristão da Cunha. Publicada em 1933, foi feita, segundo a família do tradutor, a pedido do editor, que sabia do interesse de Cunha pelas obras de Shakespeare e do seu profundo conhecimento do idioma inglês. Não foi possível obter a tiragem exata desta edição da primeira e única tradução de Cunha, mas a família está certa de que foi pequena (certamente não superou dois mil exemplares). Ao que parece, o tradutor (por amizade) contribuiu financeiramente para a publicação do texto, se é que não a assumiu integralmente.

Lamentavelmente, a família de Cunha não possui os manuscritos da sua tradução, nem tampouco documentos, pessoais ou não, reveladores do seu processo de trabalho. O texto-fonte usado foi *The works of William Shakespeare*, editado por William Aldis Wright<sup>188</sup>, segundo informação da filha do tradutor. O original não tem maiores anotações indicativas do percurso tradutório, apresentando apenas ligeiras marcas a lápis ao lado de determinados versos. Conforme relato de seu editor, o poeta Augusto Frederico Schmidt, Tristão ditou o texto a uma datilógrafa em apenas uma semana, sem recorrer a dicionários<sup>189</sup> – feito cujo impacto é minimizado por Eugênio Gomes, que observa: “decerto já tinha assimilado perfeitamente a peça para traduzi-la de maneira tão despachada”<sup>190</sup>. Sabe-se, apenas, que Cunha era advogado por profissão e poeta por vocação, amigo de intelectuais e jornalistas e membro de um grupo de literatos, denominado “Lanterna Verde”, integrado por Manuel Bandeira, Abgar Renault e modernistas da Semana de 22. Ensaísta, escrevia muito para jornais, especialmente *O Diário de Notícias*, de Assis Chateaubriand.

No breve Prefácio do Tradutor que acompanha o seu *Hamlet*, revela que sua motivação foi a de prestar um serviço à nossa cultura, propagando a obra imortal do bardo. Seu objetivo foi ser fiel ao “espírito” do texto inglês, mesmo quando isso exigiu sacrificar a palavra, mas sem esquecer que a melhor tradução de um grande autor é a que “mais exactamente se ajusta ao original”. Com esse propósito de fidelidade, optou pela estratégia de não manter os versos em português – à exceção das canções – na medida em que isto acarretaria “muitas infidelidades”, preferindo “compor tudo em prosa poética”. Além do mais, diz o tradutor, “o verso inglês, rítmico, estranho às nossas normas silábicas, aparenta-se ao nosso verso livre implantado pelo Symbolismo, e ambos são ao cabo uma prosa musical”. Preocupou-se, ainda, em fazer uma tradução arcaizante, por acreditar que “a linguagem deveria evocar a atmosfera da época”, já que seria um “anacronismo [...] fazer falarem a de hoje personagens do teatro da Renascença”. E complementa: “Por essa razão segui o velho uso de dar forma portuguesa aos nomes das pessoas”. Especialistas em português antigo identificaram no texto arcaísmos basicamente lexicais, sugerindo o emprego de uma linguagem

---

<sup>188</sup> London: MacMillan & Co., Ltd. NY: Macmillan, 1904 (9 volumes). *Hamlet* está no volume VII.

<sup>189</sup> Conforme relata Homero Senna (1964), no artigo “Algumas traduções brasileiras de Shakespeare”. *Correio da Manhã*, 25 abr.

<sup>190</sup> Segundo o artigo “Traduções do Hamlet”, de sua autoria, publicado em *O Correio da Manhã*, Seção Letras Inglesas, em 23 de julho de 1950.

híbrida, ou seja, português moderno com marcas arcaizantes. No entanto, essa norma textual pode ser associada a uma poética mais periférica do que central, inclusive por sua inspiração simbolista, num momento de consolidação do modernismo.

Jorge Wanderley (1988), em sua análise da tradução poética entre poetas modernistas, observa que era estranha à modernidade

*a visão de que a tradução – e bem tipicamente a tradução de poesia – representasse em si mesma um solo específico, área autônoma para onde a atividade criadora fosse capaz de subsidiar os saberes da história, da crítica e da teoria literárias. Uma hipotética história da tradução de poesia do Brasil a partir do modernismo começa, pois, por algum espontaneísmo, a experiência de amador, o caráter dominical e menor da poética (p. 2).*

O caso de Cunha parece uma boa ilustração do relativo diletantismo apontado por Wanderley na tradução de poesia do Brasil modernista.

Através de uma análise microestrutural do texto traduzido, em cotejo com a versão editada por Harold Jenkins (1995 (1982)), como todas as demais microanálises, procurei reconstituir algumas das normas empregadas por Tristão da Cunha, que exemplifico a seguir:

\* uso de tu/vós;

\* estratégia arcaizante através do emprego de itens lexicais e de convenções ortográficas do português arcaico, como, por exemplo: “mãï”, “bofé”, “irman” (pp. 99, 135 e 148); “alcaiota”, “restolhastes”<sup>191</sup>. Um exemplo do efeito geral obtido por tal estratégia encontra-se na seguinte fala de Polônio durante sua conversa com o amigo Reinaldo, na primeira cena do segundo ato: “Pela Virgem, senhor, eis a minha traça: e cuido que é estratagemas de lei. Pondo vós estas pequenas eivas a meu filho, como tisna que de algum modo se apanha com o andar, observai, podeis sondar o vosso interlocutor, e elle, se jamais apanhou o donzel, a quem vos referis, culpado dos supra-dictos crimes, ficai certo que virá ao vosso encontro com taes conclusões; ‘bom senhor’, ou cousa tal, ou ‘amigo’, ou ‘cavalheiro’, segundo os dizeres ou uzança da pessoa ou nação...”;

\* estratégia naturalizadora (ou seja, facilitadora, no sentido de aproximar o texto do leitor) na tradução de quase todas as ocorrências do termo “Norway” em referência ao

---

<sup>191</sup> Ambas constando do Novo Dicionário Aurélio (1982).

rei da Noruega, localizadas em I.i.64 (“ambição norueguesa”), I.ii.28 (“El-rey Noruego”) e 35 (“velho Noruego”), II.ii.59 (“nosso irmão o Norueguez”), 69 (“Norueguez”) e 72 (“velho Noruego”); e IV.iv.14 (“do velho Noruego”). A única exceção é IV.iv.10 (“de Noruega”);

\* estratégia naturalizadora nos momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no inglês, como “cousin” (“primo”) (I.ii.64, III.ii.92 e V.ii.256), termo traduzido como “sobrinho” (duas vezes) e “parente” (uma vez);

\* estratégia igualmente naturalizadora na tradução dos nomes dos personagens, evidenciando um cuidado em “aportuguesá-los”: Hamleto, Fortebraço, Voltimando, Rosencrante, Guildensterno, Osrico;

\* emprego do recurso de compensação no plural majestático, omitido em uma ocasião e acrescentado em outra<sup>192</sup>;

\* busca de equivalentes em português para as metáforas. Nos casos em que as imagens são desfeitas, dando lugar a traduções literais, não parece haver compensação em outro momento do texto;

\* manutenção da linguagem forte, como em “your water is a sore decayer of//your whoreson dead body”, fala do primeiro coveiro (V.i.155-6), em português, “a aguasinha é um rijo comedor do fideputa do cadaver”. Observa-se, no entanto, a suavização de algumas referências sexuais, como em “honeying and making love//over the nasty sty” (III.iv.93-4), traduzido por “bebendo o mel do amor na pocilga soez...”, e do duplo sentido de “lap” (III.ii.105-114), transformado em “joelhos”<sup>193</sup>;

\* neutralização de alguns jogos de palavras, como aqueles feitos em torno de “sun/son” e “kin/kind” (I.ii), no primeiro diálogo entre Cláudio e Hamlet, e “ground” e “lie”, na cena dos coveiros (V.i), aparentemente sem compensação em outros momentos do texto (mas faz-se necessária uma verificação muito mais detalhada para chegar a uma conclusão a esse respeito).

Embora, como já apontado, não seja possível analisar as rubricas, detectou-se um erro que pode ser tanto de tradução, devido a desatenção, ou de revisão. Em II.ii, a

---

<sup>192</sup> Nas falas do rei: “We doubt it nothing” (“Disso não duvido eu”), em I.ii.41, e “My crown, my own ambition, and my queen” (“minha coroa, minha íntima ambição, e a rainha nossa esposa”), em III.ii.35.

<sup>193</sup> É bem verdade que estudos como *Shakespeare's bawdy*, de Eric Partridge (1996 (1947)) e *A dictionary of Shakespeare's sexual puns and their significance*, de Frankie Rubinstein (1984) ainda não haviam sido publicados, mas de qualquer forma o sentido mais comum de “lap” já era “colo”, e não “joelhos”.

fala “Ay, so, God be wi’ye!” (linha 521), que precede o solilóquio “O, what a rogue and peasant slave am I!”, é de Hamlet, e não de Rosencrantz, como na tradução de Cunha.

A dicção arcaizante de Cunha, apresentada como “seiscentista”, evidencia um comportamento não-normativo diante do contexto de ebulição modernista em que vivia o Brasil. Igualmente não-normativas são a manutenção de linguagem forte, tendo em vista a tendência geral para “suavizar” a expressão shakespeariana, e a prosificação do texto, estratégia compatível com a poética da época mas não no caso de “clássicos” inquestionáveis como Shakespeare. Já a tradução dos nomes dos personagens, que indica uma inclinação para o pólo modernizador no segundo eixo, poderia sugerir uma adesão às normas do período, de valorização do nacionalismo, não fosse a confessada intenção de seguir normas do português seiscentista.

As ações de pós-processamento desencadeadas pelo texto publicado e/ou encenado revelam reações distintas. Paschoal Carlos Magno (1948b) elogia o seu “português castiço, terso e poderoso”, enquanto Mário Nunes (1948), autor de uma das poucas resenhas da peça que mencionam a tradução, considera “primoroso” o trabalho de Cunha. Já na opinião do poeta e tradutor Péricles da Silva Ramos, “a tradução de Cunha peca pela ausência dos tropos shakespearianos, resultado da supressão de certas imagens e o desfiguramento de outras, aparentemente, devido a uma interpretação equivocada do texto do poeta” (1955: 278-90). Acrescenta ainda que Cunha, a quem considera um dos melhores tradutores brasileiros de *Hamlet* (ibidem, p. 17), nem sempre se deu ao trabalho de fazer as investigações necessárias, acarretando em visíveis alterações “no texto original de Shakespeare” (ibid., p. 280), e aponta uma certa tendência à paráfrase.

A crítica e tradutora Barbara Heliodora (1967) observa que, apesar de algumas passagens mais felizes, a tentativa de verter *Hamlet* para o português do século 17 – produzindo um texto que classifica como “pseudo-arcaico” – é um exemplo de erudição mal empregada, diante da dificuldade que representa para os atores.

Podemos observar que as diferentes reações à tradução de Cunha refletem não só as diferentes concepções e expectativas de tradução dos pós-processadores como também suas tendências a privilegiar o aspecto dramático ou o poético da obra shakespeariana. Silva Ramos, apologista da fidelidade tanto ao conteúdo quanto à forma, critica em Cunha o empobrecimento desta última, enquanto Barbara Heliodora,

sempre preocupada com a função dramática dos textos de Shakespeare e com a sua “encenabilidade”, lamenta que tais aspectos tenham sido prejudicados pelo tom erudito e arcaizante da versão brasileira. Enquanto isso, Mário Nunes (1948) elogia o trabalho de Cunha sem especificar as características que o levaram a formular tal juízo.

No que se refere a poéticas de tradução, as primeiras décadas do século 20 viram surgir, particularmente nos Estados Unidos, estratégias de tradução inovadoras, utilizadas por Ezra Pound e seus seguidores, radicalmente opostas às preferidas pelos tradutores vitorianos, de tendências fortemente arcaizantes. Tristão da Cunha, contemporâneo de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, ao traduzir *Hamlet* em português dito seiscentista apenas uma década depois da Semana de Arte Moderna de 1922, seria uma reedição brasileira (ou carioca) dos vitorianos ingleses. O que não se sabe, contudo, é se a mesma afinidade entre este brasileiro anglófilo e os vitorianos observada no resultado final – de efeito arcaizante e distanciador – repete-se na própria causa do fenômeno. Visto que não se conhece a concepção de tradução de Cunha, é impossível determinar se a sua estratégia arcaizante decorreu de uma posição mais geral em relação a como as traduções devem ser feitas ou de uma postura localizada em relação a Shakespeare, em decorrência de um desejo de trazer o sabor elisabetano ao público do século 20.

Eugênio Gomes afirma que

*o cometimento de Tristão da Cunha, traduzindo Shakespeare em português seiscentista, foi um capricho de virtuosismo erudito, mas que não atrai, antes confunde e escorraça, o leitor ou o espectador contemporâneo, não sendo enfim a orientação recomendável para despertar e manter interêsse em tôrno de uma velha peça de teatro (1961: 67)*

Lembra que os próprios ingleses têm o seu maior dramaturgo convenientemente adaptado à linguagem moderna, “processo de renovação externa a que estão sujeitos aliás os clássicos, em qualquer país” (ibidem, pp. 67-8). Diz, ainda, que as traduções não podem deixar de refletir as tendências contemporâneas do próprio idioma, “justificando-se conseqüentemente que existam, na França, por exemplo, traduções de Shakespeare, entre as quais a diferença mais sensível reside apenas no teor da linguagem predominante em cada época” (ibid.).

Mais tarde, a falta de disponibilidade do *Hamlet* de Cunha em livrarias ou mesmo em bibliotecas fez com que os comentários e referências sobre esta tradução fossem diminuindo paulatinamente, colaborando para a condição de invisibilidade que assumiu nos dias de hoje. Outro fator que contribuiu para essa situação foi, naturalmente, a dicção e ortografia anacrônicas que a caracterizam, embora a forma prosificada crie uma certa afinidade com o público moderno. O intervalo entre a publicação do texto de Cunha e o seu “teste de cena”, aliado ao fato de ter uma orientação arcaizante, dão uma boa medida do distanciamento entre a poética observada na tradução e a estética vigente no momento da montagem da peça.

#### 4.3.2 Oliveira Ribeiro Neto

O segundo *Hamlet* brasileiro foi publicado em 1948, pela Martins, juntamente com duas outras peças: *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. Bastante rara no Rio de Janeiro, esta tradução chegou pelo menos à 6ª reimpressão (1951, 1954, 1958, 1960), como atesta o volume encontrado na biblioteca da Casa de Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro.

A publicação de três importantes tragédias do cânone shakespeariano pela paulista Martins surgiu no início do chamado “período populista” (1945-64) da história política brasileira, assentado sobre um pacto de classes esboçado ainda no governo Vargas. Ao mesmo tempo que se incentivava o desenvolvimento da economia urbano-industrial, já incipiente durante o Estado Novo, mantinham-se as condições para a expansão do setor agrário. A mesma política econômica que congelou os salários de 1943 a 1951 e permitiu uma elevação do custo de vida superior a 60% no Rio de Janeiro durante o governo Dutra tomou medidas que levaram 50% das editoras brasileiras a fecharem as portas<sup>194</sup>.

A década de 40 apresenta, assim, uma série de mudanças. Enquanto o momento político era de transição entre o Estado Novo e o período populista, caracterizado por uma retomada constitucional, o meio literário (particularmente o da poesia) viu surgir, como resposta ao modernismo, a geração de 45, de inspiração neo-parnasiana. A geração de 30 havia incorporado a mesma prática poética dos modernistas, mas o impacto da guerra, destruindo a ordem mundial, fez-se refletir no contexto brasileiro. Na análise de Bosi (1995), “alguns poetas amadurecidos durante a 2ª guerra mundial

---

<sup>194</sup> Ver Wyler (1999).

entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22”.

Eugênio Gomes observa, em artigo de 1943, que, no Brasil, o interesse pela poesia era cada vez mais escasso. Além disso, denuncia a falta de tradição de leitura de autores ingleses no nosso país e a falta de interesse das editoras em traduzi-los (Alves, 1995: 108-9). Tal situação, aparentemente, começaria logo a mudar, conforme relata o poeta e tradutor Jorge Wanderley (1988), para quem as traduções dos mais representativos desses tradutores que começaram depois dos primeiros momentos modernistas e tiveram “seu pique editorial em torno de 1950, serviram à mesa do leitor brasileiro um elenco de poetas desconhecidos entre nós” (p. 5). A autonomia que Wanderley aponta nesses tradutores com respeito à norma preliminar da escolha dos textos e/ou autores a traduzir também parece estender-se à sua poética. Como observa o mesmo autor,

*os tradutores modernistas têm uma produção artística difícil de caracterizar em nossa história literária. São mais indivíduos que membros-de-escola. Trabalham mais seguindo o próprio nariz do que acompanhando paideumas onde às vezes a eleição e o prazer do texto cedam lugar a uma imposição de coerência teórica ou a algum must da obediência grupalista; e, o que também complica o problema, seu trabalho de tradução de poesia não raramente veio a se dar ou a aparecer quando o momento modernista mais revolucionário já havia passado (p. 3).*

De qualquer forma, segundo Italo Moriconi (1997), a tradução de poesia constituía “paixão e preocupação permanentes” entre os nossos mestres modernistas, dentre os quais destaca Manuel Bandeira (p. 303). Em 1944, sai o livro Testamento de uma geração, onde os escritores modernistas fazem um balanço do grupo de 22. Um ano depois, Mário Neme lança Plataforma da nova geração, com os novos postulados.

Também o retraimento ou o afastamento dos modernistas dos jornais abriu espaço para uma nova geração de poetas que iria se desdobrar avançando em determinados caminhos, retomando formas de discurso poético anteriores ao modernismo. A atmosfera mais significativa mostrava contornos conservadores.

É dentro dessas mudanças que a editoração e a multiplicação de suplementos literários evidenciam a intensa atividade no campo da literatura fomentada, de longe, pelo próprio governo. Os mais importantes suplementos e seus principais

colaboradores aparecem por essa época: Álvaro Lins, no Correio da Manhã; Tristão de Ataíde e Otto Maria Carpeaux, em O Jornal; Roberto Correia Alvim, nos suplementos “Autores e Livros” e “Letras e Artes” de A Manhã, jornal ligado ao governo e de grande importância na década de 40.

No início dessa década, conforme relata Amora,

*a geração modernista, que incontestavelmente realizou uma profunda revolução política, mental e artística, aproxima-se do termo de sua atuação direta e exclusiva nos acontecimentos; chega à fase recordatória, à consciência de uma obra acabada ou já definida, e assiste, em geral complacente e cordialmente, à chegada de uma nova geração, a de 45, que vem diligenciando por negar exageros do passado imediato, definir-lhe os autênticos valores e representar seu papel na evolução da cultura brasileira (1955: 181).*

Os integrantes da nova geração de poetas mencionada por Amora tinham em comum o pendor para uma dicção relativamente “nobre” e a volta – embora nem sempre sistemática – a metros e a formas fixas de cunho clássico, como o soneto, a ode e a elegia.

No final da década, aparentemente indiferente à crise das editoras, a Martins publicou três tragédias de Shakespeare traduzidas por **Oliveira Ribeiro Neto**. O tradutor paulista, apresentado como poeta na Introdução ao livro, não figura em importantes antologias e obras de referência, como a *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (1995) e a *Introdução à literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1964), que costumam “classificar” os autores segundo correntes ou tendências de época.

Na edição examinada – 6ª edição, datada de 1960 –, as traduções das três tragédias vêm acompanhadas de algumas ilustrações (o retrato de Shakespeare que está no Fólio de 1623; imagens de Londres na época elisabetana; a chegada de Maria de Médicis em Londres, em 1638; o retrato da rainha Elisabete; e os frontispícios de *Hamlet* e *Romeu e Julieta*). Praticamente não há paratextos; existe apenas um texto na orelha do livro, sem assinatura, que dá algumas informações sobre o projeto editorial. O trabalho é apresentado como “tradução em prosa e verso, de acordo com o original”, e o tradutor, como “poeta consagrado pela crítica”, que realizou um trabalho de arte digno de “figurar na bibliografia de suas obras”, de acordo com as elucidações das pesquisas

mais recentes”, e uma linguagem que, “sem trair o texto shakespeariano, trouxe um sabor novo, enriquecido pelas nuances que o idioma português adquiriu no Brasil”. O paratexto quer configurar, portanto, a tradução de Ribeiro Neto como atual para a época, como defendia o crítico Eugênio Gomes<sup>195</sup>.

Mesmo sem a possibilidade de contextualizar o tradutor num painel mais amplo da cena literária brasileira, percebe-se, pela microanálise, que a tradução tende para o convencional e apresenta uma forma predominantemente direta, sem muitas inversões sintáticas. Fica difícil, no entanto, comprovar a utilização da anunciada estratégia de traduzir “em prosa e verso”. Não só a própria disposição gráfica do texto é mais compatível com a forma prosificada do que com versos, como também contagens de sílabas em falas versificadas selecionadas por amostragem revelam padrões pouco uniformes, que podem variar bastante. Tomemos como exemplo a tradução de Ribeiro Neto para o famoso solilóquio da primeira cena do terceiro ato. Na edição da Martins, o texto é corrido, como se fosse prosa:

*Ser ou não ser, eis a questão. Que será mais nobre para o espírito, sofrer as pedradas e as flechas da fortuna ingrata, ou tomar armas contra um mar de aborrecimentos e exterminá-los por oposição? Morrer. Dormir. Não mais. Se dizem que no sono sufocamos a dor do coração e os mil acidentes naturais a que está sujeita a carne, aí está um estado que devemos desejar fervorosamente. Morrer, dormir. Dormir, talvez sonhar. Sim, esta é a dúvida. Que sonhos se pode ter neste sono da morte, depois que escapamos à tormenta da vida, é coisa que nos faz pensar. Essa reflexão é que torna uma calamidade tão longa existência. Quem suportaria o azorrague e o desprêzo do tempo, os erros dos déspotas, as afrontas do orgulhoso, as torturas do amor não correspondido, as delongas da justiça, a insolência do poder, os pontapés que o mérito paciente recebe dos indignos, se pudesse encontrar a paz para si mesmo, na ponta dum punhal? Quem suportaria o fardo, sofrendo e gemendo sob o pêso da vida, se não temesse alguma coisa depois da morte, uma região desconhecida de cujos páramos nenhum viajante volta, que dificulta a vontade e nos faz aguentar melhor os males que nos cabem, para não nos precipitarmos noutros que não conhecemos? Essa consciência é que a todos nos torna covardes, e por isso é que o aspecto nativo da nossa resolução muda de orientação sob o reflexo do pensamento, fazendo com que empresas de grande alcance e grande oportunidade mudem de rumo sob essa influência e não cheguem a transformar-se em ação.*

---

<sup>195</sup> Como exposto em 3.1.1, Gomes preconizava que se fizessem traduções “brasileiras” de Shakespeare, que refletissem as tendências contemporâneas do nosso idioma.

Tentaremos escandir o início do solilóquio em decassílabos e em dodecassílabos. Suponhamos, primeiro, que se trate de versos de dez sílabas:

*Ser ou não ser, eis a questão. Que será* (11 sílabas)<sup>196</sup>  
*mais nobre para o espírito, sofrer* (10)  
*as pedradas e as flechas da fortuna ingrata,* (12)  
*ou tomar armas contra um mar de aborrecimentos* (13)<sup>197</sup>.

Por essa amostra, acredito estar eliminada a hipótese de um metro decassilábico. Vejamos em dodecassílabos:

*Ser ou não ser, eis a questão. Que será mais* (12)  
*nobre para o espírito, sofrer as pedradas* (12)  
*e as flechas da fortuna ingrata, ou tomar armas* (12)  
*contra um mar de aborrecimentos e exterminá-los* (13)  
*por oposição? Morrer. Dormir. Não mais. Se dizem* (13)  
*que no sono sufocamos a dor do coração* (14)<sup>198</sup>  
*e os mil acidentes naturais a que está* (12)  
*sujeita a carne, aí está um estado que devemos* (12)  
*desejar fervorosamente. Morrer, dormir.* (13)  
*Dormir, talvez sonhar. Sim, esta é a dúvida.* (10)<sup>199</sup>

Diante da variação métrica, considero no mínimo questionável a afirmação feita pela editora (no paratexto) de que a tradução é “em prosa e verso, de acordo com o original”. De qualquer forma, a proposta de traduzir em prosa e verso, estratégia aparentemente compatível com a poética da época no que se refere à tradução de clássicos da poesia, seria uma evidência de comportamento normativo, caso tivesse sido efetivamente colocada em prática. No entanto, é curioso observar que, nos (poucos) metatextos críticos recuperados, como será visto mais adiante, não há qualquer menção a este aparente descompasso entre a intenção anunciada e a prática efetivamente observada. Quanto ao texto de partida utilizado, embora não se encontre explicitado no paratexto, algumas evidências apontam que talvez tenha sido o F1. Podemos citar, por exemplo, o início do primeiro solilóquio (I.ii.129), onde Ribeiro

---

<sup>196</sup> Este verso só terá 10 sílabas se a última palavra for pronunciada “s'rá”.

<sup>197</sup> Este verso só terá 10 sílabas se a palavra “aborrecimentos” for dividida.

<sup>198</sup> Este verso só poderia ser considerado um dodecassílabo separando-se as sílabas de “coração”.

<sup>199</sup> Se a contagem continuar com “Que sonhos”, teremos 14 sílabas. Aparentemente, o verso não pode ser escandido em 12 sílabas.

Neto usa as palavras “Oh! se esta carne firme, firme demais...”, sugerindo que no texto de referência usado a palavra era “solid” e não “sullied”, como ocorre no Q2.

A análise microestrutural desta tradução também indicou que as seguintes normas foram adotadas por Oliveira Ribeiro Neto:

- \* uso de tu/vós;
- \* estratégia parcialmente naturalizadora na tradução dos nomes dos personagens, particularmente Cláudio, Polônio, Cornélio, Voltimando, Osrico (mas Hamlet, Guildenstern, Rozencrantz);
- \* estratégia facilitadora nos momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no inglês, como “cousin” (“primo”), termo sempre traduzido como “sobrinho”;
- \* estratégia facilitadora na tradução do termo “Norway” (algumas vezes, “old Norway”) em referência ao rei da Noruega, nas seguintes passagens: I.i.64 (“o Norueguês”); I.ii.28 (“ao Norueguês”) e 35 (“ao velho Norueguês”); II.ii.59 (“pelo Rei da Noruega”), 69 (“do tio”) e 72 (“o velho rei”); e IV.iv.14 (“do velho Rei da Noruega”). Em IV.iv.10, a referência ao rei da Noruega foi transformada em menção ao país – “da Noruega” –, estratégia igualmente facilitadora no momento em que não causa estranheza aos leitores, por estar inserida no contexto;
- \* busca de equivalentes em português para algumas metáforas e figuras de linguagem, como “With one auspicious, and one dropping eye” (I.ii.11), traduzida como “com os olhos sorrindo entre as lágrimas”, enquanto outras são simplesmente desfeitas. Neste caso (neutralização de metáforas), o tradutor usou dois tipos de solução: (i) a tradução literal<sup>200</sup> da expressão (que, algumas vezes, ficou sem sentido em português), como em “If I had played the desk or table-book” (II.ii.136), traduzida como “se eu tivesse agido como um confessionário ou um caderno de notas”, e “let the candied tongue lick absurd pomp” (III.ii.56), traduzida como “que a língua dulçurosa vá lambar a pompa absurda”; (ii) a explicação da metáfora, como em “distill’d almost to jelly” (I.ii.202-3), em português, “reduzidos quase a gelo pela ação do medo”. Nos casos em que as imagens são desfeitas, dando lugar a traduções literais, não parece haver compensação em outro momento do texto.

---

<sup>200</sup> Por tradução “literal” estarei sempre me referindo à estratégia tradutória que prioriza a busca de equivalentes lexicais para cada item presente na estrutura sintagmática do texto-fonte. Este termo também aparece com frequência no discurso dos tradutores, mas não necessariamente no mesmo sentido, como será mostrado nos comentários finais.

O trabalho deste tradutor não obteve muita visibilidade. A pesquisa junto aos metatextos revelou uma única menção a Ribeiro Neto: no livro *Shakespeare no Brasil* (1961), Eugênio Gomes compara suas traduções às de Berenice Xavier<sup>201</sup>, considerando-as igualmente meritórias mas “vinculadas a um programa editorial que dispensava esforço maior” (p. 30). O crítico inicia sua apresentação da tradução de Ribeiro Neto na seção dedicada às traduções brasileiras de *Hamlet* referindo-se a outros metatextos acerca do mesmo trabalho, mas não foi possível recuperá-los. Diz Gomes:

*o Sr. Oliveira Ribeiro Neto fez sua tradução, publicada em 1948, ao que dêle afirmaram, “observando as elucidações das pesquisas mais recentes e numa linguagem que, sem trair o texto shakespeariano, trouxesse um sabor novo, enriquecido pelas nuances que o idioma português adquiriu no Brasil”* (p. 53).

Tais referências, aparentemente elogiosas, foram extraídas por Gomes do paratexto da tradução, que reflete uma estratégia promocional da própria editora. Não se trata, portanto, de metatextos críticos no sentido que estou usando aqui.

Nos seus próprios comentários, o crítico baiano é parco nos elogios. Considera “por vezes impreciso e descuidado” o tratamento dado à linguagem por Ribeiro Neto<sup>202</sup>; discorda da substituição de imagens e metáforas consagradas, como ocorre no exemplo já aludido<sup>203</sup> da frase “Alguma coisa está errada no reino da Dinamarca”; e aponta algumas traduções ao pé da letra e “lapsos incompreensíveis”<sup>204</sup>, que qualifica como *nonsense* (1961: 53-4). O crítico observa, ainda, que o tradutor, “não obstante os propósitos manifestados em contrário, sacrifica não raras vezes o texto original à exterioridade artística” (ibidem, p. 30). Como apontei anteriormente, os comentários

<sup>201</sup> Tradutora de *A megera domada* (Atenas, 1936) e *O mercador de Veneza* (1937).

<sup>202</sup> Fornece, como exemplo, uma fala de Horácio, a propósito da aparição do espectro: “Mas não me deu resposta, apesar de que eu ter tido a impressão de que êle ergueu a cabeça e fêz menção de falar” (I.ii.213-15).

<sup>203</sup> Ver capítulo 3.

<sup>204</sup> No que concerne a literalidade, Ribeiro Neto traduziu, por exemplo, a pergunta de Hamlet a Rosencrantz e Guildenstern: “But, in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore?” (II.ii.264-5), como “Mas, no caminho batido da amizade, o que fazeis vós em Elsinore?”. Gomes aponta que exegetas como J. Dover Wilson atribuem à expressão “in the beaten way of friendship” o sentido de “[Mas,] como velhos amigos...” (1960: 54). Na edição de Bernard Lott (1968), a glosa para a expressão é “talking as friend”. Quanto aos lapsos (isto é, problemas de interpretação), Gomes cita um exemplo que considera “deplorável”, extraído da tradução de *Macbeth* feita pelo mesmo Ribeiro Neto; este traduziu “ere the set of the sun” por “antes do nascer do sol”, quando o correto seria “antes do ocaso”, ou expressão equivalente (1960: 62).

referem-se apenas a problemas de linguagem, sem qualquer menção à métrica, aparentemente pouco ortodoxa, apesar da expectativa gerada pela apresentação editorial. Não registram, também, alguns desvios da norma relativa à conjugação verbal, como em “*viste* [à Dinamarca para me desafiar]” (II.ii) em que lugar de “vieste”, já que se trata da 2<sup>a</sup>. pessoa do plural do pretérito perfeito do verbo “vir”, e “*Entrega-lhe* [êste dinheiro e estas cartas]” (II.i) em lugar de “Entregai-lhe”, numa fala de Polônio a Reinaldo, onde o tratamento é todo na 2<sup>a</sup>. pessoa do plural.

Exatamente pela ausência de metatextos mencionada, é difícil mapear o pós-processamento deste *Hamlet*. Não é possível precisar se a falta de comentários em jornais, revistas, suplementos e obras de referência deve-se, em grande parte, ao fato de a tradução nunca ter sido encenada, ou se ocorre o contrário: ela não é encenada devido à sua relativa “invisibilidade”.

Existe um volume da tríplice tradução de Ribeiro Neto em duas grandes bibliotecas no Rio de Janeiro, a da Uni-Rio e a da Casa de Ruy Barbosa, onde estão disponíveis, respectivamente, a edição de 1951, que deve ser a segunda, e a de 1960, apresentada como a sexta. Um fato curioso é que uma relação de traduções de obras shakespearianas divulgada em 1964<sup>205</sup> lista quatro edições do trabalho de Ribeiro Neto (1948, 1951, 1954 e 1958) e as inclui na “Coleção Excelsior”. Já o volume existente na Casa de Ruy Barbosa, datado de 1960, é atribuído à “Biblioteca de Literatura Estrangeira” da mesma editora. Para conhecer minimamente esse projeto editorial sobre o qual, como já vimos, pouco se comenta, podemos examinar trechos do paratexto. A primeira parte tende ao clichê e não apresenta qualquer contribuição para o conhecimento ou entendimento do poeta inglês e da sua obra:

*Todas as escolas – romântica, surrealista, clássica, existencialista – prestam o seu louvor ao Cisne de Avon e nele descortinam aspectos que aproveitam às suas teorias. É que a obra do teatrólogo inglês nasceu sob o signo da perenidade e, assim, ficou indestrutível. É um ponto de referência permanente [...] Até os regimes políticos respeitaram Shakespeare, que é representado em todas as nações, seja qual for o seu regime ou ideologia. [...] Analista do sentimento humano, como ninguém penetrou o recesso das almas, os ocultos ângulos da conduta, os impulsos do coração, os desígnios da moral [...] Crítico agudo e imaginação espantosa, aprendeu o sentido da vida e devassou os segredos do coração.*

---

<sup>205</sup> *William Shakespeare, edição do IV Centenário*, coordenada por Barboza Mello e Olympio Monat (obra comentada na seção 3.1.3).

[...] *Todas as paixões estão na sua obra. Seus personagens são o amor e o ciúme, a avareza, a dúvida, o cinismo, a ambição política.*

Afirmar que “sua obra nasceu sob o signo da perenidade e, assim, ficou indestrutível”, é um típico raciocínio circular, não se preocupando em explicar por que esta obra já nasceu perene. Dizer que Shakespeare é “um ponto de referência permanente” é repetir um dos clichês mais batidos da história da crítica literária, como também são clichês os comentários sobre sua capacidade de expor os sentimentos e as paixões humanas com precisão cirúrgica.

O fato de os regimes políticos respeitarem Shakespeare também não é tão inusitado; afinal, ele é o poeta das paixões (como o próprio texto aponta), não dos costumes, dos credos, das ideologias, não estando vinculado a qualquer um destes em especial. Não atuou com porta-voz de alguma classe ou segmento da sociedade; ao contrário, era extremamente popular no sentido do ecletismo, e não das camadas da população que atingia ou às quais se dirigia. É evidente que suas obras foram, e poderão continuar sendo, associadas a determinadas causas ou ideologias, mas através de associações construídas em função de novos ambientes socioculturais.

#### **4.3.3. Péricles Eugênio da Silva Ramos**

A terceira versão de *Hamlet* para o português – publicada em 1955, pela Livraria José Olympio Editora (Coleção Rubáiyát) – foi feita pelo poeta e tradutor **Péricles Eugênio da Silva Ramos**, um dos destaques da geração dos Novíssimos, que sucedeu os modernistas em meados da década de 40.

Nas décadas de 1940 e 1950, em que o Brasil fazia a transição de uma ditadura para um governo democrático – que seria, como se comprovou mais tarde, relativamente breve – “volumes de traduções davam consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, asseguravam a consolidação econômica da indústria editorial” Martins (1978/1979). Como observa Paes (1990), este foi o período áureo da tradução, visto que a consolidação mencionada gerou um grande aumento do número de obras traduzidas (p. 10). A partir de 1947, entretanto, essa mesma indústria teve a sua tendência de crescimento revertida, a ponto de registrar uma queda de 50% em 1953 devido a medidas econômicas tomadas, na época, em relação à indústria de papel e celulose. Além disso, a influência francesa

foi drasticamente reduzida, não só porque o inglês assumia nova importância no mundo, numa preparação para a hegemonia observada neste fim-de-século, como também porque a multiplicação de traduções tornava acessíveis obras escritas nos mais variados idiomas. No campo da tradução poética, a preferência era por nomes do cânone tradicional – exceção feita aos tradutores concretistas, que logo se notabilizariam pela ênfase em textos de grande complexidade formal e produzidos em línguas menos divulgadas, como as orientais ou o provençal, na trilha poundiana do “make it new”. O cardápio dos Novíssimos incluía de Shakespeare a Baudelaire e Rimbaud, todos nomes consagrados nos círculos europeus (e em alguns americanos), referência básica para o nosso mundo “colonizado”.

As editoras lançaram, na época, várias coleções importantes, tanto de ficção estrangeira traduzida como de novos ou consagrados autores nacionais. Entre as casas editoriais mais atuantes, Paes relaciona a Globo, a José Olympio, a Civilização Brasileira, a Pongetti e a Martins (1990: 29). As traduções eram confiadas a autores do porte de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, José Lins do Rego e Raquel de Queirós. Foi numa importante coleção da Editora José Olympio, a Rubáiyát, de poesia traduzida, que se publicou a tradução de *Hamlet* por Silva Ramos, em 1955.

Poeta da chamada geração de 45, Silva Ramos mostrava-se bastante sintonizado com o espírito geral do grupo, que “entra no cenário das letras com o encargo não explícito mas inegável de dar continuidade ao trabalho dos poetas de 22 e 30” (Wanderley, 1983: 72). Esta vertente, de inspiração parnasiano-simbolista, reunia poetas que buscavam um novo caminho fora dos limites do modernismo, conforme explicitado na introdução à primeira antologia do grupo, publicada em 1951, com poemas de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Ledo Ivo, João Cabral de Melo Neto, José Paulo Moreira da Fonseca, José Paulo Paes e Paulo Mendes Campos, entre outros. Segundo análise de Bosi,

*a atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22 (1995: 464-5).*

Entre os poetas da geração de 45 conviviam tendências formalistas e neo-simbolistas, traduzidas em um tipo de linguagem baseada numa dualidade de natureza e espírito. A herança parnasiana estava presente no resgate da preocupação com a expressão, valorizando virtudes como propriedade, correção gramatical e harmonia, e com a realização de um recorte nítido da realidade, o que gerava, nas obras, um efeito de clareza e equilíbrio. A herança simbolista, representante de uma estética associada a poetas franceses como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, que, por volta de 1886, defenderam uma poesia anti-parnasiana – ou seja, anti-realista, anti-materialista, anti-postivista (Amora, 1955: 53) – evidenciava-se através de uma certa musicalidade.

Afrânio Coutinho (1964) observa que,

*com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela volta de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode (p. 294).*

Como aponta Bosi, o *habitat* ideal desse gênero visceralmente intimista de poesia é a esfera psicológica, onde “as *imagens* vêm a ser o correlato dos sentimentos e, numa fase mais avançada da condensação, os *símbolos* vêm a ser o véu que oculta e ao mesmo tempo sugere esses mesmos sentimentos” (1995: 465-6). Embora os poetas líricos anteriores a essa geração, como Cecília Meireles e Jorge de Lima, também usem imagens, metáforas e símbolos para significarem os afetos, a maior característica do formalismo do grupo é “a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias”, distinguir o poético do não-poético, ou prosaico (ibid., p. 466).

Jorge Wanderley, em seu estudo sobre a experiência tradutória da geração de 45 e dos concretos (1983), identifica nas atividades tanto poéticas quanto tradutórias de ambos os grupos um certo autoritarismo que “subjaz a qualquer formação em que princípios gerais sirvam de norte e orientação” (1983: 7), atribuindo aos “quarenta-e-cinquentanos” um autoritarismo do rigor, e aos concretos, de ruptura (ibidem, p. 8).

Esse foi, em linhas gerais, o panorama no qual se destacou o poeta e tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos, cuja bibliografia inclui poesias de sua autoria, como *Lamentação Floral* (São Paulo: Assunção, 1946), que recebeu o Prêmio Fábio Prado de 1946, e *Sol Sem Tempo* (São Paulo: Clube de Poesia, 1953); o ensaio “A renovação

parnasiana da poesia brasileira”, em *A literatura no Brasil*; a organização das poesias completas de Álvares de Azevedo, em edição crítica e anotada, em colaboração com Frederico José da Silva Ramos (São Paulo: Saraiva, 1955 (ou 1956?)), e de antologias de poemas do arcadista Claudio Manoel da Costa e do romântico Fagundes Varela, além de inúmeras traduções, entre as quais destacam-se os *Sonetos de Shakespeare* (São Paulo: Saraiva, 1943) e as tragédias *Hamlet*, *Macbeth* e *Otelo*. Traduziu, também, a prosa de Herman Melville (*Moby Dick*), a crítica de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*) e a poesia de William Butler Yeats, além das *Bucólicas*, de Virgílio, e alguns poemas de François Villon. Segundo Gomes (1961), Silva Ramos é “colocado entre os nossos melhores poetas modernos” (p. 31).

Essa bibliografia impressionante dá uma medida do fôlego deste poeta, que empreendeu, já na década de 50, a terceira tradução brasileira de uma das mais conhecidas tragédias shakespearianas, incluindo, como de costume, introduções, notas e comentários críticos que mostram o seu conhecimento da mais atualizada exegese. Sua tradução de 33 sonetos, publicada pela Saraiva (1953), e posteriormente reeditada pela Ediouro (s/d), com o acréscimo de mais 12 sonetos, também inclui introdução e notas. Segundo João Moura Jr. (1991), no artigo “Shakespeare, sucessão de enigmas”, suas traduções dos sonetos, embora parciais, são as melhores que existem no Brasil, juntamente com as de Ivo Barroso.

No caso de *Hamlet*, seguiu o texto do segundo Quarto, em edição de J. Dover Wilson, adotando a divisão tradicional em atos e cenas, bem como a pontuação e as rubricas desse especialista, por parecerem “as mais explícitas, como convém a um texto teatral” (1955: 26). Justifica a escolha por considerar Dover Wilson um erudito “paciente e devotado”, que estudou a grafia da época, manteve quase sempre “as lições do Q2” e publicou dois volumes sobre suas pesquisas, onde explica as soluções críticas adotadas. O prefácio que elaborou é dividido em seções que contam as origens da trama, apontam as diferenças entre o Q2 e o F1, discutem possibilidades de tradução (analisando o uso do verso, prosa e rima) e, finalmente, refletem sobre o caráter de Hamlet.

O *Hamlet* de Silva Ramos foi feito basicamente em dodecassílabos e “em forma paralela ao original”, como informa a capa da edição da José Olympio (1955), ou seja, mantendo a combinação verso/prosa na sua distribuição exata. Além disso, o tradutor diz ter procurado trazer para o português a riqueza da linguagem shakespeariana, com

suas metáforas e imagens retóricas – exatamente o que Tristão da Cunha não fez, na opinião do próprio Silva Ramos. Algum tempo depois, ao traduzir *Otelo*, o poeta deu preferência ao verso decassílabo, como atesta na Introdução que acompanha a edição de 1983, do Círculo do Livro: “Valemo-nos, em nossa tradução, do verso decassílabo, mas também do de doze sílabas, sempre que o molde nos pareceu dever alargar-se por imposição da expressão” (p. 20).

Seu trabalho, na época recebido com reverência e admiração, hoje é considerado erudito demais e de difícil montagem. Além do público contemporâneo não estar acostumado com teatro em versos, a própria dicção tornou-se anacrônica. Seu texto, no entanto, foi usado em uma produção que inaugurou, em janeiro de 1956, o Teatro Bela Vista, em São Paulo, da Companhia Nydia Licia-Sergio Cardoso, sob a direção de Sergio Cardoso, também vivendo o papel-título. Não foi possível determinar se a tradução foi feita a pedido desta companhia ou se por iniciativa do próprio tradutor. A orelha da edição da José Olympio, no entanto, já traz a notícia da próxima encenação da peça. Sob o título “*Hamlet* em cena”, o texto informa que “deverá ser inaugurado, em São Paulo, em janeiro de 1956, o Teatro Bela Vista, da companhia Nydia Licia–Sergio Cardoso, que estreará com *Hamlet*, na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Informa, ainda, como será a distribuição do elenco. Aparentemente, o sucesso desta montagem, realizada oito anos depois da aclamação do *Hamlet* do Teatro do Estudante, foi muito menor. Talvez por esse motivo não haja conhecimento de outra montagem teatral de igual destaque que tenha voltado a usar a tradução de Silva Ramos, cujo pós-processamento será detalhado um pouco mais adiante.

A concepção de tradução de Silva Ramos é explicitada no prefácio à sua tradução dos sonetos shakespearianos (Ediouro [s/d]):

*Traduzir é, antes do mais, compreender; mas ninguém pode garantir que a nossa compreensão do texto seja exata ou ainda a única exata. Ainda que o fosse, não se poderia respeitar, escrupulosamente, a sonoridade das palavras, nem as evocações que essas palavras despertam com sua simples sonoridade. Traduzir é, assim, recriar, empreender uma aventura de compreensão e reexpressão de determinado texto. Não há traduções exatas; há, isto sim, reexpressões algumas vezes felizes de textos estrangeiros. (p. 9)*

E acrescenta ser

*praticamente impossível, nas traduções de qualquer língua para o português, preservar todos os valores do original. Formalmente, o metro nem sempre pode ser guardado, tão pouco o ritmo. A fim de preservar as rimas, freqüentemente é necessário parafrasear ou resumir o pensamento do autor (ibidem).*

Assim nos parece, à primeira vista, que Silva Ramos possui uma concepção de tradução bem avançada para sua época, pois sugere que o papel do tradutor é, de alguma forma, autoral, e que, afinal de contas, a fidelidade absoluta não deve ser tão meticulosamente procurada. Contudo, se observarmos mais atentamente os seus objetivos, eles revelam uma visão implícita da tradução como exigindo a maior *correspondência formal e semântica* possível.

Silva Ramos preconiza, na tradução de poesia, a fidelidade tanto ao sentido quanto à forma. Nos textos que compõem a Introdução e a Nota Final à sua tradução de *Hamlet* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, pp. 11-30 e 263-80), chega mesmo a criticar os tradutores – praticamente todos, com poucas exceções – que se preocupam unicamente em traduzir o sentido, deixando em segundo plano o aspecto formal. Ele inclui nessa categoria todos aqueles que optam por traduzir em prosa, ignorando a combinação de verso branco, verso rimado e prosa que caracterizam os textos shakespearianos.

Em sua opinião, a fidelidade à forma se desdobra em dois tipos: (i) fidelidade à estrutura da peça – isto é, à rima e à métrica escolhida por Shakespeare, e (ii) fidelidade aos ricos tropos do poeta. Observa que, em nome do sentido,

*se tem desconsiderado normalmente, em português, a “forma” de Shakespeare. Tal preocupação, aliás, não tem produzido bons resultados, pois desse modo acabamos ficando com traduções duplamente infiéis: infiéis ao sentido (“desfigurar” Shakespeare é trair-lhe o sentido) e infiéis à forma, deficiência de que não se tem eximido nenhuma tradução do Hamlet em português (1955: 280).<sup>206</sup>*

E o que é pior, a seu ver: o objetivo dessa estratégia é “tornar pedestre, evidente, absolutamente claro e unívoco o que Shakespeare exprimiu *tropically*<sup>207</sup>. Em nome do

---

<sup>206</sup> Provavelmente Silva Ramos está-se referindo também às traduções portuguesas, já que, até 1955, as únicas traduções brasileiras publicadas haviam sido as de Tristão da Cunha e de Oliveira Ribeiro Neto.

<sup>207</sup> Em português, significa “metaforicamente”, “através de linguagem figurada”.

sentido, ou da rasa acessibilidade do sentido, pretende-se pois ser mais realista do que o rei, e desse modo se trai mais uma vez a forma shakespeariana”.

Os comentários de Silva Ramos falam de uma preocupação aparentemente rara entre os tradutores brasileiros, que é a de ser fiel não apenas ao sentido, mas também à forma. Como era de se esperar, esta preocupação influencia a sua prática tradutória, e está por trás de sua estratégia de traduzir em verso, apesar de reconhecer que a tradução em prosa oferece mais condições a uma tradução do sentido literal<sup>208</sup>. O tradutor ressalta a importância do artigo “The psycho-analytical solution”, de Ernest Jones, psicanalista e biógrafo de Freud, publicado em seu livro *Hamlet and Oedipus* (1959). Para Silva Ramos (1954b), trata-se de um estudo “iluminador no que tange às explicações psicanalíticas do comportamento de Hamlet, elucidando suas tergiversações, sua morosidade, sua inconsciente recusa de matar o rei”.

Na bibliografia não literária deste tradutor merecem destaque as considerações sobre a tradução do solilóquio “To be, or not to be”, desenvolvidas em vários artigos de jornais<sup>209</sup>. De modo geral, Silva Ramos recomenda, para a tradução de *Hamlet*, a utilização de um texto-fonte criticamente fixado e adverte que as edições críticas variam até na questão da pontuação, o que altera o sentido de alguns versos, ou a “lógica das idéias”. Observa que mesmo algumas questões onde o sentido não sofre muito – como traduzir “slings” por “pedradas” ou “golpes” – fazem sofrer a forma, ou a expressão, de Shakespeare, já que desfazer a metonímia é “uma absoluta falta de respeito ao artesanato shakespeariano, aos seus processos de escritor”; e diz que, ainda hoje, continua a ser duvidoso o sentido de algumas palavras e grupos de palavras incluídas no monólogo. A propósito dessa última questão, chega a dar vários exemplos de “pontos dúbios”, cuja tradução gera grande controvérsia entre os exegetas, como o verso “to take arms against a sea of troubles”<sup>210</sup>. Para Silva Ramos, trata-se claramente de uma expressão figurada, mas que foi entendida literalmente por alguns

---

<sup>208</sup> “Sem dúvida a prosa é mais apta para o resguardo do sentido” (1955: 277).

<sup>209</sup> “Sobre algumas expressões do *Hamlet*”, *Correio Paulistano*, 16 de maio de 1954, p. 4; “Uma tragédia de Anagke”, *Correio Paulistano*, 12 de dezembro de 1954, p.4; “Sentido e forma nas traduções de Hamlet”, *Correio Paulistano*, 11 de julho de 1954; e “Sobre o Solilóquio de Hamlet”, *Correio Paulistano*, 30 de maio de 1954, p. 4.

<sup>210</sup> Em tradução bastante literal, “tomar armas contra um mar de provações”.

comentaristas, os quais atribuíram-lhe o sentido de combater o mar, de armas na mão<sup>211</sup>.

Uma breve análise das estratégias deste tradutor – tanto observáveis no próprio texto traduzido, quanto explicitadas em seus detalhados paratextos – confirma sua opção pelo uso, como ele próprio anuncia, da mesma forma do original, no que concerne à combinação prosa/verso. Ele enfatiza: “A presente tradução adota forma paralela à do original: verso responde a verso, prosa a prosa, rima a rima” (1955: 27). Nos prefácios, notas e apêndices de seus trabalhos, Silva Ramos assim apresenta e justifica suas normas tradutórias:

- (i) preservar a linguagem figurada, no que diz respeito não só às complexas metáforas, mas também às mais simples figuras de palavras. Caso não seja realmente possível manter os tropos, ele recorre a notas, nas quais explica o que se passa no texto de língua inglesa. Diz que, nesse aspecto, seu trabalho diverge das traduções existentes no Brasil e em Portugal, que não demonstram compartilhar a mesma concepção de fidelidade;
- (ii) minimizar as diferenças entre o verso inglês, que é de natureza rítmica, e o verso português, que é silábico – diferenças que, conforme ressalta, a maior parte dos tradutores acha insuperável. A solução que encontrou foi acentuar todas as sílabas pares, “para aproximar-se da música iâmbica de Shakespeare” (ibidem, p. 277), mas não necessariamente colocar uma acentuação forte em todas elas, a fim de evitar um ritmo monótono; em alguns pontos, promoveu a substituição de tônicas reais por sílabas metricamente semifortes. Recorreu, ainda, às anáclases, ou seja, conversões de iambos em troqueus,<sup>212</sup> em maior

---

<sup>211</sup> Um desses comentaristas, Herford, chegou até os celtas, relatando que tomar armas e precipitar-se contra as ondas do mar era um costume atribuído a esse povo por vários escritores clássicos. Foi esse raciocínio que levou alguns exegetas de Shakespeare a explicar que as provações avançam como uma vaga avassaladora. Segundo Silva Ramos, essa compreensão da expressão, que vê massas de água do mar arrojando-se contra o homem e o submergindo, “causa espécie” ao leitor nativo da língua portuguesa, na medida em que “mar”, na expressão “mar de provações”, não evoca, normalmente, “nenhuma cópia de água, nem ondas ameaçadoras”; a imagem visual desapareceu, para ficar apenas o sentido de ‘grande número’ de provações. Justifica sua preocupação dizendo que a questão é mais importante do que pode parecer, à primeira vista, pois caso se tome “sea” no sentido literal, então se trata mesmo de resistir às provações como se fossem ondas; e a idéia de combater as ondas com espadas desembainhadas quebra a coerência do verso com os precedentes, misturando apetrechos de guerra elisabetanos com práticas bárbaras dos celtas (Ramos, 1954a).

<sup>212</sup> Denomina-se *iambo* o pé de verso constituído de uma sílaba breve e outra longa, e *troqueu*, aquele constituído de uma sílaba longa e outra breve.

proporção do que o poeta inglês, e também tolerou, “em lugar das substituições trissilábicas de Shakespeare, eventuais anapestos em início de linha”<sup>213</sup> (ibid.); (iii) manter, na medida do possível, as idéias contidas em cada pentâmetro iâmbico shakespeariano nos versos em português correspondentes. Para alcançar esse objetivo, transformou o pentâmetro iâmbico em dodecassílabo íntegro, sem cesura<sup>214</sup>, e os eventuais hexâmetros, em versos de 14 sílabas. Justifica sua estratégia através da constatação de que a comparação entre versos com o mesmo número de sílabas em inglês e em português revela a existência de um número maior de palavras nos versos em inglês<sup>215</sup>.

Silva Ramos relata ainda que, muitas vezes, a fim de preservar a métrica ou a rima, optou por uma tradução menos literal, apesar de equivalente, mas que, por outro lado, seria mais “fiel”. Um bom exemplo é a interpretação que ele fez da frase “get thee to bed Francisco” (I.i.7), dita por Bernardo. Nas palavras do tradutor, ele foi forçado, em nome da métrica, a trocar o equivalente literal “Vai para a cama, Francisco”, pelo equivalente funcional “Vai dormir, Francisco”, observando que tal solução, de forma alguma, distorce o texto-fonte, mas é inegavelmente menos literal<sup>216</sup>.

Além das estratégias acima, explicitadas pelo próprio Silva Ramos em seus paratextos, a análise microestrutural do texto traduzido permitiu-me perceber outras, como exemplifico a seguir:

\* uso de tu/vós;

---

<sup>213</sup> *Anapesto* é a denominação do pé de verso constituído de três sílabas, as duas primeiras breves e a última longa.

<sup>214</sup> O termo *cesura* está sendo empregado por Silva Ramos para referir-se a uma pausa na sexta sílaba do verso alexandrino. O tradutor observa que, diferentemente do alexandrino francês, teoricamente composto de dois versos de seis sílabas, os seus dodecassílabos não possuem necessariamente uma cesura no meio, apesar de, às vezes, serem vistos dessa maneira (1955: 28).

<sup>215</sup> No Prefácio para a segunda edição de *Sonetos* (Tecnoprint, s/d), Silva Ramos justifica sua estratégia e cita Giuseppe Ungaretti, poeta italiano que, ao traduzir 40 sonetos shakespearianos, chegou à conclusão de que cada pentâmetro inglês adquire, em italiano, a média de 16 sílabas, visto que as palavras desta língua são mais longas e polissilábicas (inclusive no que se refere à pronúncia). Toury (1995) também relata o caso de um tradutor israelense que empregou esta estratégia de expandir o verso na versão para o hebraico do monólogo “To be, or not to be”, alegando os mesmos motivos, ou seja, a necessidade de acomodar, no verso, o número maior de sílabas observadas, em média, nas palavras da língua hebraica (p. 197).

<sup>216</sup> Ver artigo “Desafios do texto shakespeariano”, *Jornal do Brasil*, Caderno B/Especial, 17/02/85, p.3.

\* estratégia facilitadora nos momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no inglês, como “cousin” (“primo”), termo traduzido como “parente” (I.ii.64 e V.ii.256) e “sobrinho” (III.ii.92);

\* estratégia facilitadora na tradução do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, nas seguintes passagens: I.i.64 (“Rei da Noruega”); I.ii.28 (“Rei da Noruega”) e 35 (“o velho Rei”); II.ii.59 (“nosso irmão da Noruega”), 69 (“do Rei”) e 72 (“o velho Rei”); IV.iv.10 (“do Rei da Noruega”) e 14 (“do velho Rei da Noruega”);

\* neutralização de alguns jogos de palavras, como aqueles feitos em torno das palavras “sun/son” e “kin/kind” (I.ii), no primeiro diálogo entre Cláudio e Hamlet, e a busca de equivalentes para outros, como “Could he dig without arms?” (V.i.33-4), vertido como “Podia ele cavar sem estar *armado* de braços?”;

\* suavização de algumas referências sexuais (sem suprimi-las de todo), como em “Do you think I meant country matters?” (III.ii.109), traduzido por “Pensais que eu queria dizer alguma coisa grosseira?”, quando uma glosa comum da expressão “country matters” é a de referência a “sexual matters”<sup>217</sup>;

\* busca de equivalentes em português para algumas metáforas, como “I know a hawk from a handsaw” (II.ii.360), traduzido como “não como gato por lebre”, enquanto outras são simplesmente desfeitas. No segundo caso, pode haver dois tipos de solução em português: (i) a tradução literal da expressão (algumas vezes, sem sentido), como em “let the candied tongue lick absurd pomp” (III.ii.56), em português, “lamba a língua açucarada a absurda pompa”. (ii) a explicação da metáfora, como em “if the rest of my fortunes turn Turk with me” (III.ii.259-260), que recebeu a seguinte tradução: “se de futuro a minha sorte piorar”. Nos casos em que as imagens são desfeitas, dando lugar a traduções literais, não parece haver compensação em outro momento do texto.

A tradução de *Hamlet* feita por Silva Ramos, assim como os outros textos shakespearianos que verteu para o português, reflete a busca de perfeição formal, de simetria na composição – enfim, do “belo verso” – presentes na sua obra lírica. Produz uma poesia “nobre”, “elevada”, “elegante”, que se reflete no seu trabalho de tradutor, a começar pela escolha dos textos, geralmente de autores “clássicos”. A mesma cartilha do rigor que, segundo Wanderley (1983), rege a lírica da geração de 45

---

<sup>217</sup> “Oblique, perhaps indecent reference to the pudendum”. (Onions, 1986).

também se impõe sobre a produção tradutória de Silva Ramos, que busca obedecer rigorosamente ao original, tentar a aproximação máxima com este referencial, procurar ser sua imagem especular (p. 9), mais do que “sombra” ou um “outro” assumido. Diante disso, considero seu comportamento bastante normativo, visto coadunar-se com a concepção de poesia e de Shakespeare como “clássico” vigente na época. A suavização de algumas referências sexuais pode ser vista como uma decorrência tanto dessa visão idealizada de um dos grandes expoentes do cânone ocidental, quanto da moral dos anos 50 e 60 no Brasil. Em relação ao eixo estrangeirização/domesticação, nos momentos em que pende para o primeiro pólo o tradutor compensa o efeito de distanciamento inicial através de explicações em notas de rodapé. Em outros momentos, opta pela facilitação do texto, como em alguns exemplos já citados.

Deste projeto tradutório resultou, portanto, um *Hamlet* brasileiro formalmente elaborado, caracterizado por muitas inversões, razoável complexidade sintática, dicção erudita e profusas notas de rodapé. Uma amostra do estilo de Silva Ramos pode ser encontrada na famosa fala de Hamlet a Horácio, em inglês, “There are more things in heaven and earth, Horatio, // Than are dreamt of in your philosophy” (I.v.174-5). Neste *Hamlet*, a tradução proposta foi: “Há no céu e na terra, Horácio, bem mais coisas // Do que sonhou jamais nossa filosofia”, com uma sintaxe indireta<sup>218</sup>, embora correta. Isso fica mais evidente ao examinarmos as soluções de outros tradutores que também optaram (supostamente) pelo verso e constatarmos que são mais diretas. Seguem-se os exemplos: “Há muita coisa mais no céu e na terra, // Horácio, do que sonha a nossa pobre // filosofia” (C. A. Nunes); “Há mais coisas, Horácio, em céus e terras, // Do que sonhou nossa filosofia” (Anna Amelia); e “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que as sonhadas pela vossa filosofia” (O. Ribeiro Neto).

A dicção e a sintaxe elaboradas também podem ser observadas na seguinte fala do Primeiro Ator, reproduzindo a narrativa de Enéias a Dido (II.ii.483-492): “Assim, depois da pausa, ativa-se a vingança // E impele Pirro: nunca o malho dos Ciclopes veio tombar sôbre o eviterno arnês de Marte // Com menos pena do que o gládio ensangüentado // de Pirro tomba sôbre Príamo.”

---

<sup>218</sup> Neste caso, o adjunto adverbial está precedendo o objeto direto, ao contrário da ordem natural em português.

O pós-processamento deste *Hamlet* pode ser parcialmente mapeado com a ajuda de comentários feitos por alguns estudiosos, tradutores e críticos. Eugenio Gomes considera Silva Ramos um de nossos maiores poetas, cuja tradução de *Hamlet*, “em um padrão rítmico quase igual ao do texto-fonte, é a mais fiel das traduções existentes da língua portuguesa” (1961: 31). Barbara Heliodora (1985) diz apreciar o seu trabalho, apesar de desaprovar os alexandrinos e a enorme quantidade de palavras e frases difíceis que ele coloca em seu *Hamlet*. Considera a sua tradução extraordinariamente fiel ao original em tudo, exceto na qualidade dramática e poética; seus versos longos e dicção erudita fazem com que os atores tenham dificuldade de “dizer” o seu texto, enquanto as platéias também não o entendem com facilidade. O tradutor e poeta Jorge Wanderley discorda dos dodecassílabos em português, comparando-os a “um cidadão de gravata que parece frouxa muito facilmente. Vai se comparar mal a um original de dez sílabas. [...] É preciso não sacrificar a Deus nenhum o poder de fluência e naturalidade do verso”<sup>219</sup>. As críticas ao excesso de erudição do *Hamlet* de Silva Ramos são reforçadas pelo comentário de Marschner (1963) de que esta tradução “pertence mais à estante do que à cena”, visto faltar-lhe imediata inteligibilidade e teatralidade. O crítico Décio Almeida Prado tem opinião parecida; após assistir à mencionada montagem de *Hamlet* dirigida por Sergio Cardoso, em 1956, utilizando o trabalho recém-publicado de Silva Ramos, observou que a tradução, embora admirável quanto à impressionante fidelidade ao texto, não é muito teatral, não sendo “facilmente assimilável numa primeira e rápida audição, como é forçosamente a do teatro. Uma tradução muito mais de erudito do que de um poeta” (apud Luiz, 1980). A propósito dessa afirmação, Macksen Luiz comenta que “a sensibilidade do crítico [Décio Almeida Prado] detectou uma das características marcantes das encenações shakespearianas no Brasil. A tradução retórica e solene condiciona a linha interpretativa do espetáculo, construindo verdadeiras catedrais de verborragia, tediosas e inassimiláveis” (ibidem).

O ator Sergio Cardoso, em contrapartida, garante que esta versão de *Hamlet* possui qualidade “teatral” (apud Marschner, 1963), enquanto o mesmo Jorge Wanderley, em sua dissertação de Mestrado, observa que o *Hamlet* de Silva Ramos desfruta de “uma

---

<sup>219</sup> “Dez observações a respeito da tradução”. Texto apresentado e discutido durante um Seminário de Literatura Anglo-Americana traduzida, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UERJ, agosto-setembro de 1994.

*existência civil* que é também literária e que não pode ser posta em questão como tal”, apesar de possíveis falhas e das ressalvas ao texto-fonte que elegeu (1983: 23). O mesmo caráter de texto canônico é atribuído a este *Hamlet* por Nogueira Moutinho (1985), segundo o qual essa tradução já é clássica. O conceituado crítico Sabato Magaldi (1989) considera-a competente, sensível e eficaz, assim como a de Manuel Bandeira, e diz: “Quem dera elas representassem a norma dos textos transpostos para o português”.

Até hoje, portanto, embora fora dos padrões estéticos contemporâneos, principalmente no que diz respeito a traduções para teatro, o *Hamlet* de Silva Ramos é considerado um “clássico” por críticos e tradutores. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1995), reserva uma seção para “Traduções de Poesia”, onde destaca algumas versões “de grandes poetas estrangeiros que começaram a falar em português à nossa sensibilidade” (p. 489). Diz que

*de traduções poéticas sempre se tende a fazer juízo severo, tal é a soma de soluções infieis ou canhestras que a história literária tem registrado. No entanto, apesar dos fatais altos e baixos comuns a esse ingrato labor, contamos já com um número razoável de boas versões que de certo influíram na formação de um gosto literário moderno (ibidem).*

Na relação que fornece em seguida, onde constam duas dúzias de exemplos, apenas um refere-se a traduções shakespearianas: trata-se dos *Sonetos* e de *Hamlet* traduzidos por Péricles Eugênio da Silva Ramos, sobre o qual comenta que “soube encontrar para ambos felizes soluções rítmicas”. Vale lembrar que, no ano da primeira edição desta obra (1970), já haviam sido publicados os *Hamlets* brasileiros em verso por Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes e Anna Amelia Carneiro de Mendonça, além das consagradas traduções de *Romeu e Julieta* e *Otelo*, por Onestaldo de Pennafort, e de *Macbeth*, por Manuel Bandeira.

O prestígio de Silva Ramos parece dever-se não só à sua preocupação em traduzir em conformidade com a mais rigorosa exegese shakespeariana, mas também à incontestável autoridade que a condição de poeta confere à sua tradução, expondo mais uma das eternas polêmicas da história das traduções do dramaturgo inglês: é preciso ser poeta (no sentido de ser reconhecidamente capaz de produzir “poesia”) para traduzir este poeta maior? Por outro lado, as críticas recebidas por sua tradução de *Hamlet* – considerada “antiteatral” por Macksen Luiz (1980), devido a seu

tratamento “pedante e extemporâneo”, e por João Marschner (1963), uma tradução “mais adequada à estante do que à cena” – devem-se primordialmente a um critério de avaliação que exige das traduções shakespearianas a característica da “encenabilidade”. Nenhum dos comentários negativos atinge diretamente a competência “poética” (ou “lírica”) de Silva Ramos, restringindo-se a questionar a possibilidade de seu texto “funcionar” no palco. Este fato parece resultar do já apontado padrão duplo de análise/avaliação da poesia dramática de Shakespeare, vista por alguns comentaristas, entre os quais destaca-se Barbara Heliodora, como texto “teatral”, e por outros, como texto “literário”. Os critérios críticos dependerão da ênfase do agente pós-processador, o que gera a necessidade de identificar-se o espaço no qual o mesmo está inserido para poder contextualizar devidamente o seu comentário.

#### 4.3.4 Carlos Alberto Nunes

Confirmando a avaliação de que as décadas de 40 e 50 foram extremamente pródigas em traduções no Brasil, um ano depois da versão de *Hamlet* por Silva Ramos apareceu outra, por **Carlos Alberto Nunes**, publicada pela Melhoramentos, posteriormente reeditada pela Ediouro. Na verdade, este *Hamlet* era uma pequena parte de um projeto grandioso, realizado de 1950 a 1958: a tradução de todas as comédias, tragédias e dramas históricos de Shakespeare para o português. Através de um artigo de Eugênio Gomes, publicado em 1951<sup>220</sup>, ficamos sabendo que a editora Melhoramentos, com planos de publicar “várias peças” do autor inglês, havia iniciado a série com uma edição de *Henrique IV (partes 1 e 2)* em tradução de Nunes. Naquele momento, havia poucas peças traduzidas para o português, principalmente o do Brasil. As “várias” peças acabaram sendo todas as 37 reconhecidas na época, publicadas em volumes com duas obras cada. Não foi possível, entretanto, verificar se as traduções já estavam todas prontas em 1951, ou se o tradutor as foi fazendo ao longo da década de 50.

A esta altura, o Brasil estava no limiar de um surto desenvolvimentista, iniciado em janeiro de 1956 com o governo de Juscelino Kubitschek, cujo lema era “cinquenta

---

<sup>220</sup> “Uma tradução do *Henry IV*”. *Correio da Manhã*, 4 fev.

anos em cinco”. Foi uma época de grande expansão industrial e de valorização da cultura brasileira e regional, também marcada pela construção de Brasília. Em termos políticos, com o fim da ditadura (no plano nacional) e a derrota do nazi-fascismo (no plano internacional), a censura diminuiu consideravelmente, chegando a um estágio mínimo durante o mandato de Kubitschek, a fase mais liberal de toda a história do país, até então.

Semelhantemente a Tristão da Cunha e ao contrário de Silva Ramos, poeta com produção própria, expoente da geração de 45, não há registro de Nunes em antologias ou histórias da literatura brasileira. Seus dados biográficos também não estão facilmente disponíveis; sabe-se apenas que se trata de um estudioso que também traduziu a *Odisséia*, de Homero, o que evidencia o seu fôlego como tradutor. A visibilidade das traduções de Nunes é, contudo, enorme: a política editorial agressiva da Ediouro, determinada a publicar clássicos a preços acessíveis, em edições simples (ao contrário das versões de luxo, encadernadas e em papel bíblia, da Nova Aguilar), e sua excelente distribuição, fazem com que este Shakespeare brasileiro seja facilmente encontrado nas livrarias, quer em volumes avulsos, quer em volumes maiores, contendo, respectivamente, as tragédias, as comédias e os dramas históricos. A coleção, denominada “Teatro Completo de Shakespeare”, é convenientemente “modular”, o que a torna ainda mais atraente. Talvez como reflexo dessa política editorial, volumes avulsos com traduções shakespearianas de Nunes são facilmente encontráveis em bibliotecas.

O período em que se desenvolveu este ambicioso projeto de verter para o português o teatro completo de Shakespeare testemunhou o surgimento da poesia concreta e do novo romance. A poética de 45, como observou Bosi (1995), não teve impacto decisiva ou duradoura sobre a “literatura” nacional<sup>221</sup> (na acepção convencional do termo), muito embora, como aponta Jorge Wanderley (1983), “45 seja longo”. As pressões históricas também passaram a dar outra direção à poesia, a da objetividade, que pode ser entendida como a procura tanto de mensagens que “façam do texto um testemunho crítico da realidade social, moral e política”, quanto de códigos que, “rejeitando a tradição do verso, façam do poema um objeto de

---

<sup>221</sup> “Esses poetas, enquanto grupo, não exerceram influência duradoura; mas como tendiam à pesquisa formal, resgataram a concepção de poesia como arte da palavra” (pp. 438-9).

linguagem integrável, se possível, na estrutura perceptiva das comunicações de massa” (Bosi, 1995: 468). Ambas as propostas se configuram claramente como culturais, engajadas em contextos históricos, políticos e sociais. Existe, também, a preocupação de renovar a linguagem, embora ainda haja divergências sensíveis quanto à delimitação das fronteiras entre o poético e o não-poético e sobre as relações passíveis de serem estabelecidas entre “o poema e o objeto de consumo, a imagem da propaganda, o *slogan* político, a canção popular e outras manifestações de uma cultura plural veiculada cada vez mais intensamente pelos meios de comunicação de massa” (ibidem, p. 439). Para Bosi, “um dos méritos das poéticas mais recentes está precisamente em dar ênfase ao processo global de criação-transmissão-recepção do texto, o que, de início, abala velhos compromissos com a expressão intimista” (ibid., p. 468).

É precisamente a busca de vínculos com a realidade que fundamenta ideologicamente a vanguarda concretista, que se afirmou a partir de 1956 como antítese da vertente intimista da década de 40. Os principais mentores do movimento foram Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.<sup>222</sup> Resgatando temas, formas e atitudes semelhantes à vertente mais “européia” do modernismo de 22, os poetas concretos se empenham em levar às últimas conseqüências processos estruturais “que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página)”, rejeitando toda concepção voltada para a expressão da realidade interna (psíquica) do poeta ou que tenha como razão de ser a abordagem de temas específicos (ibid., p. 476). O poema é identificado como objeto de linguagem, inovando nos mais variados campos, desde o semântico, através da utilização de ideogramas, até o topográfico, com a abolição do verso e o uso construtivo dos espaços brancos, sem falar no campo fonético, através de jogos sonoros, e no léxico, com o recurso aos neologismos, tecnicismos e termos plurilíngües.

Assim como as tendências estetizantes da “Geração de 45” não só substituíram a literatura “social” dos anos 30, mas coexistiram com os dogmas da responsabilidade política do escritor até superá-los, agora a clara abertura internacionalizante e

---

<sup>222</sup> Cabe citar, ainda, Mario Chamie, identificado com outro movimento de vanguarda, denominado Práxis, que vincula a palavra ao contexto extralingüístico.

cosmopolita das artes ocorria simultaneamente a uma onda crescente de nacionalismo no pensamento político (Martins, 1978/1979: 380). Enquanto isso, os estudos lingüísticos e antropológicos eram marcados pelo estruturalismo.

Comprometido com a experimentação e a ruptura, o concretismo reabilitou autores esquecidos ou excluídos do cânone, como Sousândrade e Oswald de Andrade, como aponta Italo Moriconi (1997: 304). Eles foram integrados a um paradigma estético que articulava “propostas como a arquitetura de Brasília, a música serial, o abstracionismo minimalista, as experiências intersemióticas” (ibidem). A atividade da tradução assumiu papel preponderante na produção concretista, como decorrência da convicção de que o único meio de encontrar modelos de linguagem alternativos aos então vigentes seria recorrer a autores estrangeiros. Configura-se, aqui, o caráter subversivo da operação tradutória, empreendida com vistas a enriquecer o nosso acervo poético e estético através da visibilidade do texto-fonte, embora numa postura não-colonizada<sup>223</sup>. Nas palavras de Moriconi, referindo-se ao papel da tradução como exercício poético no espaço pós-modernista em geral,

*traduzir passou a ser encarado como atividade propedêutica praticamente compulsória para quem pretende aventurar-se pela criação poética. Nessa perspectiva, o ato da tradução é vivenciado como pesquisa e confronto de diferentes modelos de linguagem, estrangeiros e brasileiros, capazes de mutuamente fertilizarem-se* (ibid., p. 304).

Diferentemente dos Novíssimos, que não escondiam suas dissensões internas – haja vista o rigor da crítica de Geir Campos (1981) ao *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos – os concretos parecem relativamente unidos em torno de um modo (e uma teoria) “poundiano” de traduzir, além de bastante interessados em teorizar sobre sua atividade.

Nesse momento dos anos 50, em que as duas poéticas mais “visíveis” eram as dos “quarenta-e-cinquantos” e dos concretos, traduziam-se Shakespeare e Rimbaud, ao lado de Mallarmé, Pound e Maiakovski. Foi precisamente em 1956, ano marcado como o do início “oficial” do concretismo, que se publicou o *Hamlet* – ou melhor, *Hamleto* – de Nunes, acompanhado de uma pequena introdução e um prefácio onde o tradutor

---

<sup>223</sup> Como observa Moriconi, “Na proposta concretista, tanto a poesia quanto a tradução de poesia devem ter a mesma função frente à língua: subverter sua índole, enxertar nela fórmulas inovadoras e neológicas, sacudir a inércia trazida pelo uso comum” (1997: 305).

discute as fontes da tragédia, apresenta a trama, tece algumas considerações sobre os personagens de Hamlet e Ofélia e ensaia um comentário crítico inusitado na tradição brasileira de pós-processamento shakespeariano. Segundo Nunes, “a peça, se não fosse a profunda respiração filosófica de Hamlet e o lirismo inefável de Ofélia, não passaria duma vasta carnificina sem maior interesse” (Shakespeare, *Tragédias*, p. 543). Diz, também, que apesar da propalada objetividade de Shakespeare – que, como Homero, se esconderia por trás de seus personagens – muitas vezes quem fala na peça é o próprio autor, não o personagem Hamlet, particularmente no que diz respeito às reflexões sobre o problema da vida após a morte, verbalizadas mais nitidamente no famoso monólogo “To be, or not to be” (III.i.56-88). Para Nunes, Hamlet, na condição de príncipe herdeiro de um grande reino, dificilmente estaria exposto aos inconvenientes apontados pelo poeta como característicos de nossa vida de misérias, como a lentidão da justiça e a intolerância dos chefes. Os comentários de Nunes deixam transparecer uma visão romântica de Ofélia, “a menina inocente que enlouquece ao sentir-se abandonada pelo seu príncipe, e que morre ao colher uma flor” (p. 543). Hamlet, por sua vez, seria um alter ego de Shakespeare, como acreditava Taine. Neste personagem, “o gênio se pintou a si mesmo no mais profundo dos seus retratos” (ibidem). O tradutor, na verdade, não acrescenta nada de novo às reflexões sobre a peça e os principais personagens, limitando-se a reproduzir a visão de críticos estrangeiros, com especial ênfase nos românticos.

A reedição do *Teatro Completo*, pela Ediouro, além de notas introdutórias e prefácios referentes a cada uma das peças, também apresenta uma Introdução Geral e um Plano da Publicação do Teatro Completo. No prefácio a *Hamlet*, Nunes indica ver a tradução como *reprodução*, tanto formal quanto semântica. Diz ele: “Em todo o decurso do trabalho, procurei manter-me fiel ao texto inglês, traduzindo, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição” (p. 10).

Seus principais objetivos e motivações foram os de buscar uma equivalência semântica, recorrendo a traduções alemãs nas passagens obscuras, e uma correspondência formal, reproduzindo o esquema métrico e as rimas, inclusive nas canções que aparecem na peça. Para tanto, lançou mão das seguintes estratégias, conforme descritas em suas próprias palavras:

*Para as passagens em verso foi escolhido o nosso decassílabo heróico, por ser esse o verso português que mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés. [...] Igual atenção mereceu-me, também, a prosa de Shakespeare, de estrutura tão sóbria e, ao mesmo tempo, suficiente. [...] Naturalmente, no manejo do verso branco, uma particularidade do original não pôde ser acompanhada na tradução: o período métrico, por assim dizer, a estrutura íntima do verso, que nas primeiras produções do autor é diferente das de sua fase de maturidade literária. Nesse particular, foi inevitável, na tradução, certa uniformidade de estilo (p. 10).*

Através de uma análise microestrutural do texto traduzido, procurei reconstituir algumas outras normas empregadas por Carlos Alberto Nunes, que exemplifico a seguir:

- \* uso de tu/vós;
- \* implantação do plural majestático (onde não havia) em pelo menos duas ocasiões;
- \* busca de equivalentes em português para algumas metáforas, enquanto outras são simplesmente desfeitas. No segundo caso, observam-se dois tipos de solução em português: (i) a tradução literal da expressão (algumas vezes, sem sentido) – como nos pares inglês/português “And keep you in the rear of your affection” (I.iii.34) e “fica na retaguarda dos anseios”; “in the beaten way of friendship” (II.ii.264) e “no caminho trilhado da amizade”; “let the candied tongue lick absurd pomp” (III.ii.56) e “a língua açucarada lambe as pompas estúpidas”. Também a expressão “country matters”, já discutida anteriormente, foi traduzida literalmente como “Pensastes que eu estivesse usando linguagem do campo?”, o que fez desaparecer uma possível alusão sexual; (ii) a explicação da metáfora, como em “the trifling of his favour” (I.iii.5), traduzido como “e seu namoro”. Nos casos em que as imagens são desfeitas, dando lugar a traduções literais, não parece haver compensação em outro momento do texto;
- \* opção por uma estratégia de estranhamento nos três momentos da peça em que Cláudio dirige-se a Hamlet como “cousin”, termo aqui sempre traduzido como “primo”;
- \* estratégia de estranhamento na tradução de quase todas as ocorrências do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, o qual é chamado de “Noruega” nas passagens localizadas em I.ii.28 (“a Noruega, tio...”); em II.ii.59 (“de nosso irmão Noruega”), 69 (“por Noruega, promete ao tio...”) e 72 (“velho Noruega”); e em IV.iv.14 (“o sobrinho de Noruega”). Apenas em I.i.64 e I.ii.35 Nunes adota uma

estratégia mais facilitadora, traduzindo “old Norway” como, respectivamente, “o ambicioso Norueguês” e “[ao] velho Norueguês”), bem como em IV.iv.10. Nesta passagem, onde há um diálogo entre Hamlet e o capitão (“*Ham.* Good sir, whose powers are these? *Cap.* They are of Norway, sir”), a expressão “of Norway” foi traduzida como “da Noruega”, indicando procedência deste país;

\* estratégia parcialmente naturalizadora na tradução dos nomes de personagens como Hamlet, Cláudio, Osrico, Voltimando (mas Fortimbrás, Rosencrantz, Guildenstern). A universidade de Wittenberg também teve seu nome “naturalizado”, passando a denominar-se Vitemberga;

\* emprego de léxico erudito ou incomum, como “exânime”, “chapim”, “tergo”, “partasana”, “apodo”, “tálamo”, “compita”.<sup>224</sup> Alguns termos, inclusive, podem hoje ser considerados não apenas eruditos, como na época, mas também anacrônicos, como é o caso da exclamação “Com a breca!”;

\* utilização freqüente de inversões sintáticas nas passagens em verso, como se observa nesta fala do rei Cláudio a Laertes (IV.vii.126-132): “De fato, não devia haver santuário que o homicida amparasse, nem limites//para a vingança. Mas, bondoso Laertes, //se concordais, ficai no vosso quarto. //Hamlet vai saber que já voltastes; //cuidarei que de vós lhe falem muito, //pondo duplo verniz nos elogios //do francês.” Segue-se um trecho da resposta de Laertes, igualmente com inversões: “Comprei de um charlatão certa mistura //tão mortal que, banhando nela a faca, //uma vez feito o sangue, não há emplastro, //ainda que preparado só de simples //virtuosos sob a lua, que consiga //dar vida a quem tocado for de leve” (140-145).

Quanto às rubricas, mais uma vez é impossível analisá-las, por desconhecer o texto usado por Nunes como referencial básico.

A combinação de verso e prosa de Nunes, bem como a sua dicção erudita, sintaxe elaborada e atenção à exegese, pode ser atribuída à preocupação de seguir as normas do sistema receptor aplicáveis à tradução dos poetas do cânone ocidental, e em particular à tradução de obras shakespearianas. Com toda a renovação da linguagem e a diversidade das manifestações culturais observadas na nossa cena literária, a posição de Shakespeare como “clássico” parecia inibir eventuais inovações formais. Além

---

<sup>224</sup> Em seu ensaio “*Antônio e Cleópatra em tradução*” – um dos paratextos da tradução anotada da referida peça – o tradutor José Roberto O’Shea aponta vários outros exemplos de verbos, substantivos e expressões arcaicas encontradas no *Hamlet* de Nunes.

disso, a influência da poética de 45 também pode ser vista como um fator que contribui para caracterizar como normativa a estratégia de traduzir *Hamlet* “em forma paralela ao original”.

O pós-processamento do trabalho de Nunes pode ser avaliado através de comentários de alguns tradutores e críticos. Eugenio Gomes louva o apurado conhecimento que este tradutor demonstra tanto do inglês quanto do português, mas lamenta que a sua preocupação dominante de “tornar as suas traduções mais deleitáveis nem sempre haja se conciliado satisfatoriamente com a fidelidade textual” (1961: 32). Em seus comentários, o crítico revela um grande cuidado em valorizar os esforços de Nunes, classificando a sua tradução de toda a poesia dramática shakespeariana como um trabalho de grande envergadura, geralmente consciencioso e seguro, “capaz de impor-se como verdadeiro modelo do que deverá ser uma tradução brasileira de Shakespeare” (ibidem, p. 68). Ressalta, ainda, a sua capacidade de dar “solução aceitável” a muitos problemas do texto, “notòriamente havidos como cruciais para o tradutor” (ibid.).

Feitos os elogios, Gomes aborda, neste e em outros textos, alguns pontos fracos que identificou no trabalho. O primeiro deles é a falta de aparato crítico: não há nem notas esclarecedoras a respeito de certas expressões ou particularidades no texto, fazendo com que “várias passagens” resultem “francamente obscuras e incompreensíveis”. Observa que, por esse motivo, “o sentidolouvavelmente popular” da tradução fica prejudicado. A segunda crítica é em relação à métrica: além de algumas incoerências rítmicas, Gomes observa uma “inelutável coação” da métrica sobre o espírito do tradutor, provocando o surgimento de arcaísmos “e outros vícios de linguagem” que deveriam ser evitados.

Nelson Ascher, tradutor e crítico, considera Nunes um tradutor erudito e rigoroso, e vê muito mérito na tentativa de manter o esquema métrico do original, combinando verso rimado/verso livre/prosa<sup>225</sup>. Para a tradutora e *Shakespearianist* Margarida Rauem (1993), as traduções de Nunes são difíceis de ler, por causa do seu estilo ornamentado e grandiloqüente, e por observarem as normas da linguagem escrita, tão diferentes daquelas da linguagem oral. Barbara Heliodora critica-lhe o excesso de

---

<sup>225</sup> Comentários enunciados por ocasião da palestra *Shakespeare em Tradução*, que integrou as atividades do curso Códigos Verbais: Shakespeare I, oferecido pelo Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC/SP, março-junho de 1994.

inversões, que inviabilizam o uso da sua tradução no palco (1997). Enquanto o comentário de Ascher deixa transparecer uma concepção de traduções shakespearianas que valoriza a manutenção das características formais observadas no texto de partida, as duas apreciações seguintes evidenciam uma concepção de “fidelidade” a Shakespeare que pressupõe a preservação da sua função teatral, para a qual contribuem uma dicção e uma sintaxe adequadas a um texto que se destina a ser *dito* e não *lido*.

A partir desses comentários pode-se inferir que, pelo menos no pequeno universo das ações de pós-processamento analisadas, Nunes não atingiu totalmente o objetivo formulado em seu discurso de “manter-se fiel” ao texto inglês, tanto no nível formal quanto no semântico. Para obter a equivalência semântica, chegou a recorrer a traduções de poetas alemães para desfazer ambigüidades ou tirar dúvidas, por acreditar na capacidade daqueles para entender as idéias de Shakespeare<sup>226</sup>; para manter a correspondência formal, foi buscar, entre os modelos poéticos brasileiros, aquele que mais se aproximaria do pentâmetro inglês, recaindo a escolha sobre o decassílabo heróico<sup>227</sup>. No momento em que um crítico como Eugênio Gomes aponta várias passagens “obscuras” e lamenta que nem sempre tenha conseguido manter a “fidelidade textual”, pode-se dizer que, pelo menos em relação a este pós-processador, o efeito pretendido pelo tradutor não foi alcançado. No entanto, como já apontei, é preciso cautela ao trabalhar com o conceito de “fidelidade” no discurso dos críticos e tradutores. O termo é o mesmo, mas as concepções subjacentes são bastante distintas, como apontarei na conclusão. Conseqüentemente, é de fundamental importância procurar conhecer as concepções explícitas e implícitas de fidelidade a partir da análise tanto do discurso quanto da prática de cada pós-processador.

Quanto à questão da encenabilidade, é possível imaginar, diante do fôlego de sua tarefa – a tradução de todas as peças do cânone shakespeariano – e do projeto editorial que a inspirou, que Nunes tivesse como norma preocupar-se mais com o leitor, e não tanto com o espectador. Além disso, não há registros de alguma encenação de *Hamlet*

---

<sup>226</sup> Nunes diz que “os poetas devem ser julgados por poetas; muitas vezes, num trabalho desta natureza, atina mais depressa com o verdadeiro sentido de uma passagem obscura a visão congenial de outro poeta, do que todo o trabalho de micrologia erudita, no acumular paciente de fatos, quase sempre circunscritos à superfície” (“Introdução Geral” ao Teatro Completo de Shakespeare, Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 9).

<sup>227</sup> Verso de dez sílabas com pausas na sexta e na décima sílabas.

que tenha adotado a sua tradução, ao contrário do que ocorreu com os textos de Cunha e Silva Ramos.

#### **4.3.5 Anna Amélia Carneiro de Mendonça**

Após um intervalo de doze anos, foi publicado um novo *Hamlet* brasileiro, dessa vez de autoria da poeta **Anna Amélia Carneiro de Mendonça**.

Vivia-se, novamente, um momento de exceção na política nacional. Enquanto seu antecessor nascera num momento de reafirmação democrática e de surto desenvolvimentista, o *Hamlet* de 1968 inseria-se novamente num contexto autoritário, de censura rigorosa e suspensão dos direitos civis.

Em março de 1964, uma reação das Forças Armadas à radicalização das forças de esquerda, precipitada pela instabilidade política e econômica do governo de João Goulart, encerrou a fase “populista” e inaugurou o período militar, que se estendeu por mais de duas décadas de um governo de exceção. Sucederam-se vários Atos Institucionais, que suspenderam os direitos políticos, extinguiram os partidos, instauraram eleições indiretas e, por fim, fecharam o congresso e todas as assembleias legislativas (por meio do AI-5, promulgado em 1968).

Foi, mais uma vez, uma época de censura, tanto política quanto de costumes; assim como ocorreu de 1937 a 1946, a livre veiculação do pensamento foi novamente proibida. O AI-5 dava ao presidente da República poder para censurar os meios de comunicação se julgasse a medida necessária à defesa da Revolução. Em *O Estado de S. Paulo*, em lugar das matérias vetadas, publicavam-se poesias de Camões ou receitas de cozinha. Entretanto, a analogia com a época de Vargas termina aí; ao contrário do que ocorreu no Estado Novo, caracterizado por um grande incentivo às letras, às artes e, principalmente, ao teatro liderado pelo próprio Getúlio Vargas, as manifestações culturais foram sufocadas pelo governo autoritário. Ensaaios e apresentações das peças de teatro eram acompanhados por censores, e ficou na história a traumática – com prisões e espancamentos – estréia de *Roda Viva*, de Chico Buarque, uma metáfora da repressão. Músicas cujas letras contivessem possíveis alusões ao regime ou a seus próceres tinham a veiculação proibida. Inúmeros artistas e intelectuais auto-exilaram-se, temendo maiores represálias.

Nesse contexto, a indústria editorial, após entrar em colapso em 1953<sup>228</sup>, foi-se recuperando lentamente com a ajuda de outros países, principalmente dos Estados Unidos. Em 1960, foi assinado um acordo entre este país e o Brasil<sup>229</sup> no qual o governo norte-americano se comprometia a subsidiar a tradução para o português de obras cobrindo 222 assuntos, basicamente nas áreas de ciências sociais, exatas e humanas. O acordo vigorou durante 27 anos, de 1960 a 1987, viabilizando a tradução de 9.849 títulos, o que corresponde a um total de 364 títulos por ano (praticamente um por dia).

Das peças de Shakespeare, muitos dramas históricos encerrariam topicalidades com a situação brasileira – a começar por *Ricardo III* – mas a escolhida para publicação foi *Hamlet*, que tem, sem dúvida, um tema ancilar de ocupação indevida do poder, assim como *Macbeth*, mas onde a questão da vingança e a postergação da mesma nunca deixam de ocupar o primeiro plano. Dessa forma, pelo menos no plano temático, a escolha shakespeariana não tinha correlação significativa com a situação nacional.

Tradutora publicada na época da Revolução, Anna Amélia – nascida em 1896, quando as mulheres brasileiras não votavam, não dirigiam automóveis nem estudavam em universidades – foi, por ironia, uma verdadeira revolucionária dos costumes. Graças às comemorações do seu centenário, que mereceu uma exposição em Minas – infelizmente não trazida para outros lugares, por falta de patrocínio – e uma biografia ilustrada, *Alma de cristal*, de autoria da jornalista Clara Arreguy, seu nome recuperou um pouco da visibilidade.

Num texto autobiográfico reproduzido no catálogo da exposição, Anna Amélia diz ter começado a fazer versos desde que começou a pensar e falar<sup>230</sup>. Sem ter tido uma educação formal, publicou seu primeiro livro de poesias aos 14 anos.<sup>231</sup> Tinha uma personalidade considerada fascinante: poliglota, falava fluentemente francês,

---

<sup>228</sup> Conforme depoimento de Lia Wyler, a partir de dados colhidos para subsidiar a sua pesquisa sobre a história da tradução no século 20.

<sup>229</sup> Ver *Beabá do MEC/USAID*, de Marcio Moreira Alves.

<sup>230</sup> Ver matérias “A feminista romântica”, de Cristiane Costa (*Jornal do Brasil*, 27 de outubro de 1996. Caderno B, p. 4), e “A arte ameaçada da poetisa Anna Amélia”, de Patricia Albuquerque, (*O Globo*, 23 de novembro de 1996. Suplemento Ela, p. 8).

<sup>231</sup> Anna Amélia passou a infância no interior de Minas, onde o pai foi instalar uma indústria siderúrgica, no final do século passado. Como lá não havia escolas, estudava em casa, sob a supervisão de governantas estrangeiras.

inglês e alemão; amante dos esportes, torcia pelo América e chegou a jogar futebol (na época, um esporte apreciado pela “melhor sociedade carioca”); aventureira, atravessou a Europa, o Oriente e a África de carro e trem; empreendedora, representou o Brasil em congressos feministas, foi a primeira mulher a integrar o Tribunal Eleitoral e fundou a Casa do Estudante do Brasil, angariando doações de políticos, intelectuais e membros da sociedade<sup>232</sup>. Faleceu em 1971, aos 75 anos, em pleno exercício das suas atividades na CEB.

Sua bibliografia inclui obras de sua autoria e traduções, principalmente de sonetos e peças de Shakespeare. Entre as primeiras incluem-se *Alma* (1922), *Ansiedade* (1926), *A harmonia das coisas e dos seres* (1936), *Mal de amor* (1939), *Poemas de Anna Amélia* (1950), *Esperanças* e *O bandeirante de ferro*, este último escrito por ela, suas três irmãs e três cunhados em homenagem ao centenário de seu pai, José Joaquim Queiroz Júnior, pioneiro da indústria de ferro no Brasil. Poeta parnasiana, traduzia com facilidade tanto a poesia dramática shakespeariana quanto a lírica, segundo sua filha, Barbara Heliadora. Dentre suas traduções, a mais conhecida é *Hamlet*, feita por volta de 1965, publicada originalmente pela Editora Agir em 1968 e reeditada pela Nova Fronteira em 1995, juntamente com um *Macbeth* inédito de Barbara Heliadora. Traduziu também *Ricardo III*, texto que permaneceu inédito por um longo tempo até ser publicado também pela Nova Fronteira, em 1993, em edição monolíngüe, ao lado do *Henrique V* de sua filha. Anna Amélia traduzia por conta própria ou, no caso das duas peças, para atender a pedidos da filha, professora de arte dramática, que sentia necessidade, nas suas aulas, de contar com traduções dos clássicos que a satisfizessem.

Na edição de 1968 do *Hamlet*, a voz da tradutora só pode ser ouvida através de seu texto, já que não há paratextos de sua autoria. A Introdução foi escrita por Barbara Heliadora, que atua como uma espécie de porta-voz de Anna Amélia – que, solicitada pela editora para escrever um prefácio, declinou da tarefa, transferindo a responsabilidade para a filha. Não há qualquer anotação ou notas de pé de página; os objetivos e estratégias da tradutora podem ser inferidos tanto a partir do texto traduzido como dos comentários de sua filha na Introdução, onde se apresenta como “cliente”, já que a tradução foi feita a seu pedido. O texto também não apresenta

---

<sup>232</sup> A CEB oferecia moradia, refeições subsidiadas, serviço médico e odontológico, bolsas de estudo, orientação vocacional e um serviço de empregos (*Jornal do Brasil*, 27/10/96).

indicação de linhas ou o tradicional quadro de *dramatis personae*. Na edição de 1995 da Nova Fronteira, há duas introduções: a da primeira edição e uma nova, denominada “Introdução à segunda edição de *Hamlet*”, que também foi escrita por sua filha, embora não seja assinada. Esta segunda introdução enfoca as origens da peça e as características do gênero “tragédia de vingança”, além de enfatizar a influência de Sêneca no drama shakespeariano. Na mesma edição também há uma orelha apresentando o trabalho e dizendo que, com esta publicação, a editora pretende dar continuidade ao seu projeto de publicar o teatro de Shakespeare.

Na Introdução à primeira edição, a “cliente” diz ter solicitado aquele *Hamlet* a Anna Amélia porque sempre recebeu “de sua mão traduções excelentes, que não só captavam o espírito da passagem, mas tinham também a forma poética necessária para recriar, na medida do possível, o clima do original” (Heliadora, 1968: 7). Em depoimento publicado quase três décadas mais tarde, Barbara Heliadora reitera essa afirmação, contando que a facilidade da mãe para traduzir, aliada a seu talento de poeta, durante anos facilitou seu trabalho; quando ia falar sobre determinado autor, dava-lhe um trecho para traduzir, e “num passe de mágica estava tudo feito”<sup>233</sup>.

A partir do prefácio de Barbara Heliadora é possível inferir que, para Anna Amélia, a tradução é uma *transferência* de conteúdo e de intenções (transferência que, na sua opinião, permanece inevitavelmente incompleta, a partir do momento que, “na transposição para o português, é literalmente impossível dizer tudo o que Shakespeare poderia querer dizer precisamente em suas palavras” (ibidem, p. 8).

Ainda de acordo com a prefaciadora, os objetivos da tradutora foram os seguintes:

- (i) produzir uma tradução para teatro, em que atores e diretores pudessem sentir o fluxo da ação, mas ao mesmo tempo uma tradução de poeta, que preservasse “a principal qualidade que deu tão monumental dimensão à literatura dramática do período elisabetano”<sup>234</sup>, e
- (ii) privilegiar o efeito cênico, teatral, em detrimento de uma “estrita e indefectível erudição e fidelidade” (ibid.).

Para alcançar esses objetivos, adotou a estratégia de transformar o verso branco elisabetano em decassílabo sem rima, mas com ritmo autêntico, mantendo a mesma

---

<sup>233</sup> Publicado em *O Globo*, 23/11/96.

<sup>234</sup> Conforme a Introdução que acompanha a tradução de *Hamlet* por Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, escrita Barbara Heliadora (1968).

combinação verso branco/verso rimado/prosa do texto em inglês. Além disso, buscou uma linguagem acessível, para permitir uma compreensão imediata por parte do público – “como o próprio Shakespeare procurou fazer, usando uma linguagem contemporânea e popular” – mas procurando evitar tanto o extremo de uma linguagem arcaizante quanto o de uma atualidade excessiva, “com regionalismos ou coloquialismos transitórios” (ibid., p. 9).

A prefaciadora observa, ainda, que vários trocadilhos e jogos de palavras, criados em torno de termos em inglês que permitem duas ou mais interpretações, não puderam ser mantidos em português, diante da necessidade de escolher apenas uma interpretação. A esse respeito, comenta Barbara Heliadora: “É inútil lamentar, no caso, o empobrecimento resultante da opção por uma interpretação em detrimento de outra, pois a escolha é inevitável. Perdemos com isso inúmeros e perturbadores ecos e evocações advindos da ambivalência do termo original...” (ibid., p. 8).

Além das normas relatadas pela prefaciadora, a análise microestrutural do texto traduzido permitiu-me reconstituir outras, que também parecem ter regido a tradução de Anna Amelia:

- \* uso de tu/vós;
- \* busca de equivalentes em português para algumas metáforas, enquanto outras são desfeitas, dando lugar a traduções literais. Observei, ainda, um exemplo único de compensação em outro momento do texto, quando “heaven” foi traduzido por “Olimpo” (1968: 104);
- \* estratégia naturalizadora na tradução de quase todas as ocorrências do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, localizadas em I.i.64 (“ambição da Noruega”); I.ii.28 (“ao tio”) e 35 (“ao Norueguês”); II.ii.59 (“do rei da Noruega”), 69 (“ao rei”) e 72 (“o velho rei”); e IV.iv.14 (“o sobrinho do rei”). A única exceção é IV.iv.10 (“do rei da Noruega”);
- \* estratégia naturalizadora nos momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no inglês, como “cousin” (“primo”), termo traduzido como “sobrinho”;
- \* estratégia igualmente naturalizadora na omissão sistemática do plural majestático.

Por não conhecer o texto-fonte usado pela tradutora, não pude cotejar as rubricas.

A opção pelos decassílabos reflete, mais uma vez, a poética vigente no que diz respeito às traduções de poesia em geral, e de obras shakespearianas em particular. A

linguagem mais acessível – em comparação aos *Hamlets* brasileiros precedentes – é compatível com os objetivos de produzir um “clássico” encenável e também configura um comportamento normativo no âmbito das traduções voltadas para o palco.

Entre os comentários críticos suscitados por esta tradução, foram recuperados os da própria Barbara Heliodora e os do tradutor e diplomata Geraldo Silos. Os dois tradutores engajaram-se num ácido debate pela imprensa, no qual destacavam-se ironias ferinas. Parodiando o próprio Shakespeare, no verso em que Hamlet se refere à conversa que terá com a mãe (III.ii), pode-se dizer que os dois tradutores “spoke daggers to each other”.

Barbara Heliodora, sempre preocupada com a “encenabilidade”, qualifica a tradução de Anna Amélia – “poeta de qualidade amplamente comprovada” – de “excelente”, “primorosa”, “acessível”, “não presunçosa” e “fluente”, características que considera fundamentais (1985). Relata a crítica e professora que já dirigiu “leituras desse *Hamlet* três vezes, e os atores descobrem que a poesia é feita para ajudá-los, e não para atrapalhar [...]; descobrem que, ao encontrar o ritmo da fala, a intenção desta vai sair com o ritmo” (1997).

Em contrapartida, Geraldo Silos, que também traduziu *Hamlet*, acusa a tradução de Anna Amélia de ter “centenas” de erros, sobre os quais discorre em dois artigos publicados no *Jornal do Brasil* e intitulados, respectivamente, “O assassinato de Shakespeare” (1985) e “Os 44 equívocos” (1986). Ambos os artigos foram escritos em resposta a comentários de Barbara Heliodora, que criticou o seu trabalho e “pôs nas nuvens” a versão de Anna Amélia “sem mencionar que se trata de produto caseiro” (1985). Entre os erros apontados, destaca trechos que qualifica de “versão ao pé da letra”, muitas vezes levando ao “não-sentido, ao cômico e ao absurdo” (1986). Apenas na tradução da frase “Sweets to the sweet! Farewell”, dita por Gertrudes diante do túmulo de Ofélia, nota cinco erros, comentados em detalhe. Silos critica a solução proposta, “Ó doce entre as mais doces!”, nos seguintes aspectos: 1) “Sweets” significa “flores perfumadas”, e não “doce”; 2) “sweet” quer dizer “flor” e não “as mais doces”; 3) a palavra “adeus” é omitida; 4) no texto não há superlativo; e 5) não existe a interjeição “Ó” – a frase é quase um murmúrio. As observações evidenciam, por parte do comentarista, uma preocupação com a “letra” do texto, cobrando a presença de todos os elementos lexicais (preferencialmente, na acepção mais literal) e rejeitando

licenças poéticas ou opções que apontam em direção a uma busca de equivalência dinâmica ou funcional.

Outro equívoco que Silos aponta no texto de Anna Amelia é a tradução “Teu rosto criou franjas” para a frase “Thy face is valanced” (II.ii.401), dita por Hamlet ao Primeiro Ator da companhia que visita Elsinore. O embaixador critica a solução proposta – louvada por Barbara Heliodora pelo seu poder de síntese – argumentando que “valanced” não quer dizer “ter franjas” e sim “ter franja de barba”. É preciso, no entanto, contextualizar a frase e examinar outras traduções para avaliar em que medida a crítica de Silos reflete uma visão intersubjetiva. A frase em questão faz parte de uma fala em prosa de Hamlet, que dá as boas-vindas aos atores recém-chegados. O príncipe dirige-se a todos, dizendo: “You are welcome, masters. Welcome, all. I am glad to see thee well. Welcome good friends.” Dirige-se, então, a um deles, e exclama: “O, old friend, why, thy face is valanced since I saw thee last. Com’st thou to beard me in Denmark?”. Segundo alguns comentaristas, trata-se de um jogo com as palavras “valanced”, relacionada ao substantivo “valance”, que significa “a fringe of hair (as a mustache)” (*Webster’s*)<sup>235</sup>, e “to beard”, que inclui, entre suas acepções, “to confront and oppose with boldness and resolution to the point of affronting or defying a powerful or secure opponent” (*ibidem*).

A tradução de Anna Amelia para o comentário integral de Hamlet fica, então: “Oh, meu velho amigo! O teu rosto criou franjas depois que eu te vi pela última vez! Vieste pôr-me barbas na Dinamarca?” Mesmo que a acepção privilegiada para “to beard” pela tradutora não seja a indicada no parágrafo anterior, de qualquer forma as palavras “franjas” e “barbas” estão próximas, permitindo uma possível – embora, talvez, remota – uma associação semântica entre ambas. Quanto ao termo “franja de barba”, apontado por Silos como o significado “correto” de “valanced”, é interessante observar que não está registrado em alguns dos mais usados dicionários da língua portuguesa, como o de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e o da editora Melhoramentos.

O termo “franjas” também foi usado por outros tradutores, que procuraram criar um jogo de palavras também em português. A solução de Cunha Medeiros foi: “Depois

---

<sup>235</sup> *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language*. Unabridged. Chicago: Merriam, 1966.

da última vez que te vi, teu rosto ficou sombreado pela barba. Vieste à Dinamarca para me fazer sombra?” e a de Carlos Alberto Nunes: “Da última vez que te vi, não tinhas essas franjas no rosto. Vieste à Dinamarca para pegar-me pela barba?”. Tristão da Cunha optou pela seguinte solução: “Cresceu-te a barba dès que te vi por ultimo; vieste para abarbar-me na Dinamarca?” Como “abarbar” no sentido de “enfrentar, arrostar” não é um verbo de uso corriqueiro, o efeito produzido é de estranhamento. Silva Ramos recorreu ao mesmo verbo, elaborando as seguintes frases: “Quê, teu rosto se franjou depois que te vi a última vez; vieste abarbar-me na Dinamarca?”. Julgando que o leitor médio provavelmente desconheceria esta acepção de “abarbar”, formulou a seguinte nota de rodapé: “*Abarbar-me, to beard me*: em inglês, como em português, *encontrar de face, enfrentar com destemor*”. Oliveira Ribeiro Neto preferiu retirar alusões a barbas ou bigodes: “Como teu rosto ficou sombrio desde a última vez que te vi; viste [sic] à Dinamarca para me desafiar?”, e Millôr Fernandes produziu o seguinte texto: “Oh, meu velho camarada, teu rosto passou a usar cortina, desde a última vez em que te vi. Fizeste isso pra eu poder rir nas tuas barbas?” Por fim, a tradução de Silos, que esclarece o significado do termo “valanced” mas não estabelece explicitamente uma associação com a idéia de “desafio”: “A tua face está com uma franja de barba que não existia quando te vi a última vez. Vieste desafiar-me na Dinamarca?”.

Meu objetivo, ao examinar e comentar as demais traduções do trecho criticado por Silos, foi mostrar que a opção de Anna Amelia não constitui um desvio em relação às demais, já que houve outras similares, e que o contexto mais amplo restringe, de certa forma, a gama de interpretações plausíveis. Quis, também, ressaltar que facilmente se pode desenvolver uma argumentação no sentido de apontar “equivocos” em todas as soluções apresentadas, inclusive na de Silos. O que está em jogo, portanto, são as diferentes concepções de fidelidade que informam os comentários feitos. Enquanto, para alguns, “ser fiel” significa manter a correspondência formal, respeitando o metro e a rima, para outros pode implicar a (re)criação de jogos de palavras e figuras de linguagem, ou então a preocupação em facilitar a compreensão do leitor/espectador, evitando enunciados aparentemente sem sentido. Dependendo dos pressupostos subjacentes, é possível identificar “falhas”, “equivocos” e “problemas” em praticamente todas as traduções, e provavelmente sempre haverá contra-argumentos

para questionar a validade da análise, visto que não há parâmetros fixos, estáveis e atemporais para orientar nossa interpretação e julgamento.

Apesar da reedição recente, a maioria dos comentários apurados a respeito do *Hamlet* de Anna Amelia procedem de Geraldo Silos e Barbara Heliadora. Além disso, não há registros de sua utilização em montagens comerciais; aparentemente, a tradução só foi usada no curso de arte dramática ministrado por Barbara Heliadora.

#### 4.3.6 Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Em 1969, um ano depois de publicado o *Hamlet* de Anna Amelia, surgiu uma nova tradução, desta vez por **Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros**, responsável pelo texto da peça, e **Oscar Mendes**, encarregado de fazer a revisão, elaborar as notas e verter as canções.

O contexto político e social do Brasil era mais ou menos o mesmo da tradução anterior. O AI-5, promulgado em dezembro de 1968, ainda estava em vigor; só viria a ser revogado durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-79). No final dos anos 60, portanto, as manifestações culturais continuavam controladas, restritas e abafadas. Na poesia, começava-se a buscar novos caminhos como alternativa às vanguardas de 1950-60, que agora viviam uma fase mais madura e, talvez, mais acomodada, já devidamente consagradas pela cultura nacional. Segundo Bosi, três novas tendências podiam ser identificadas:

- (i) o ressurgimento do verso, livre ou metrificado (em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica);
- (ii) maior espaço para a fala autobiográfica, com ênfase na livre expressão do desejo e da memória (em contraste com desvalorização da função emotiva da linguagem implícita no experimentalismo formal); e
- (iii) a volta do caráter público e político da fala poética (em oposição a toda teoria do autocentramento e auto-espelhamento da escrita) (1995: 487).

A partir da segunda metade dos anos 60 e durante toda a década de 70 predominou em grande parte do mundo uma cultura de protesto, que podia se expressar tanto pela ação direta quanto pela ação através da inação, da passividade. Ainda sob o impacto da geração *beat* dos anos 50 e da contracultura, viveu-se intensamente o movimento *hippie*, das peças sem roteiro, da poesia-denúncia, inclusive através de letras de música. Nos Estados Unidos, uma das nossas principais fontes de contaminação

cultural, protestava-se contra as guerras em geral, e particularmente a do Vietnã; contra a segregação racial; contra a discriminação da mulher. Os principais *slogans* eram “Make love, not war”, “Black power”, “Flower power”. No Brasil, protestava-se contra a censura, o autoritarismo e a repressão. Chico Buarque cantava “Apesar de você”, e Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei de flores”. A cultura brasileira, abafada e sem espaço, flertou com a marginalidade. No Rio de Janeiro, foi o início da chamada “geração mimeógrafo”, de jovens poetas que declamavam sua poesia em público e a divulgavam em folhas mimeografadas.

De uma poesia bipolarizada, em meados dos anos 60, dividida entre a ênfase ideológica e a vanguarda formal, com destaque para os concretos, evoluiu-se para a poesia “marginal”<sup>236</sup>, feita por pessoas que não pertenciam a círculos da intelectualidade. Caracteriza-se por uma lírica “abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias” (Bosi, 1995: 487). Essa lírica, segundo o poeta Cacaso – um dos expoentes da geração mimeógrafo – não só mantinha a dessacralização do verso (ocorrida no modernismo) através da incorporação da gíria e do coloquial, como aproximava a poesia da vida cotidiana. Manifestação alternativa em um contexto de repressão política e ausência de mercado para a poesia, que defendia a desrepressão da linguagem e a valorização da experiência social, baseava-se na retomada do modernismo de 22 e “no tríplice descarte da poesia da geração de 45, da poesia concreta e da poesia social” (Azevedo, 1997). As grandes conquistas do modernismo a serem retomadas por alguns poetas como Cacaso são, segundo o poeta contemporâneo Carlito Azevedo,

*a incorporação da vivência cotidiana em seus variados novos ritmos ‘que dissolviam as formas fixas’ e a liberdade de pesquisa estética, que trazia como consequência principal o direito de errar, não como desculpa para imperícia do poeta, mas para permitir a ousadia em terrenos novos (ibidem).*

Por sua vez, o tríplice descarte mencionado acima atingia as preocupações formais da geração de 45, a pesquisa estética formalista dos concretos e a “espúria convivência

---

<sup>236</sup> Segundo o poeta Paulo Henriques Britto, a poesia “marginal” é o prenúncio da poesia atual (*Jornal do Brasil*, 27/9/97. Caderno Idéias, p. 6).

de sentimento revolucionário e formas e comportamentos acadêmicos e oficializantes” (ibidem).

Era este o contexto político e literário do mais novo *Hamlet* brasileiro, que nada teve, na época, de marginal, subversivo ou vanguardista. A única “transgressão” observada em relação à obra de Shakespeare foi a opção pela prosa; no mais, tanto o projeto tradutório quanto o editorial seguiram praticamente o mesmo “figurino” das edições anteriores, fazendo uma tradução respeitosa, apresentando o autor e a obra de forma reverente e buscando fundamentação (implícita ou explícita) em exegetas de prestígio. Este *Hamlet* da José Aguilar vinha inserido num projeto ambicioso de transposição das obras completas de Shakespeare para o português do Brasil, incluindo a poesia lírica, traduzida por Oscar Mendes, e a dramática, por Cunha Medeiros. Em luxuosa configuração de três volumes encadernados e em papel bíblia, esta edição monolíngüe teve duas reimpressões – em 1988 e em 1989 – pela Nova Aguilar, atual detentora dos direitos autorais. A edição de 1969 pertence a uma coleção denominada “Biblioteca de autores universais”, ou simplesmente “Biblioteca Universal”, e observa a tradicional divisão em tragédias, comédias e dramas históricos proposta pelo F1. O Volume I, que agrupa as tragédias, contém, ainda, uma Introdução Geral que consta de: (i) Nota Editorial apresentando a proposta da editora, explicitando a organização dos volumes e apresentando um quadro cronológico das obras de Shakespeare; (ii) um estudo crítico de autoria de C.J. Sisson – descrito como biógrafo do poeta inglês e uma das maiores autoridades mundiais no assunto – intitulado “Shakespeare”, em tradução de Fernando Cunha Medeiros. Publicado originalmente pela Longmans Green para o Conselho Britânico, sob o mesmo título (Revised edition: London, 1959), com o número 58 da série *Writers and Their Works*, discorre sobre a importância de Shakespeare, a massa crítica e a sua forte presença desde a era elisabetana até os nossos dias; (iii) um ensaio histórico de Oscar Mendes intitulado “A vida de Shakespeare na vida do seu tempo”; (iv) uma cronologia da vida e da obra do dramaturgo inglês, também por Mendes; e (v) Nota Introdutória às tragédias, pelo mesmo ensaísta e tradutor.

No Volume II encontram-se as Notas Introdutórias às tragédias e às chamadas “peças finais”. Esta é a diferença entre a organização do F1, adotada em muitas edições modernas, inclusive na da Oxford University Press, e a da presente série. Na edição da José Aguilar, optou-se por agrupar numa seção especial denominada “Peças Finais”

os trabalhos *Péricles, príncipe de Tiro*, *Cimbelino*, *A tempestade* e *Contos de inverno*, de acordo com o critério sustentado pelo crítico Frank Kermode no capítulo dedicado ao tópico em questão em *Shakespeare, the writer and his work*. Tradicionalmente, as duas primeiras peças citadas são incluídas entre as tragédias, e as duas últimas, entre as comédias.

Por fim, o Volume III contém os dramas históricos e a parte lírica, juntamente com as mesmas complementações dos volumes anteriores e um apêndice à edição, reunindo glossário de personagens e registro de topônimos. Nos frontispícios às diferentes peças, reproduzem-se as ilustrações de uma das mais famosas edições do século 18, na qual falta, porém, *Péricles*. As traduções são acompanhadas de sinopses, dados históricos e notas minuciosas e esclarecedoras para cada peça.

A Nota Editorial destaca o papel das traduções na disseminação da obra de Shakespeare, observando que este não é apenas o escritor inglês mais lido no seu país de origem, mas também um dos mais lidos no mundo inteiro, através das inúmeras traduções de sua obra para as mais diversas línguas. Admite que, “em língua portuguesa mesmo, não são poucas as traduções de suas peças e até de suas obras completas”, certamente incluindo as feitas em Portugal, visto que apenas Carlos Alberto Nunes traduzira todas as peças para o português do Brasil. A explicação da editora para a sua decisão de encomendar uma nova tradução, ao invés de republicar uma das já existentes, não é muito clara. Diz apenas que, “embora já exista em língua portuguesa a tradução de suas obras completas, quis contribuir com tradução própria”, encomendada a Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros (p. 11). Relata que o tradutor, “após demorado trabalho, árduo e persistente, levou a cabo a sua tarefa, e a completou com a sinopse, os dados históricos e as notas no final de cada peça” (ibidem). Vale observar que suas notas são relativamente poucas – variam de 24 a 63, nas tragédias –, mas referem-se a questões bastante interessantes, nem sempre tocadas por outros tradutores ou mesmo exegetas. É preciso notar, no entanto, que há pelo menos um caso de contradição entre as glosas dos tradutores, que talvez possa ser atribuída a fontes de consulta divergentes. Examinemos o caso da palavra “nunnery”, por exemplo, que aparece cinco vezes no diálogo de Hamlet com Ofélia na primeira cena do Ato III (linhas 121, 130, 138-9, 141 e 151, na edição Arden). Esse termo consta em algumas edições anotadas e obras de referência, como tendo o sentido de “bordel”, enquanto outras o ignoram ou então dão conta da sua dupla acepção, mas

não a confirmam por falta de evidências mais sólidas. Vejamos o que dizem algumas dessas obras:

- (i) as edições anotadas do New Swan Shakespeare Advanced Series (editada por Bernard Lott, 1993) e da Norton (editada por Cyrus Hoy, 1992), bem como o *A dictionary of Shakespeare's sexual puns and their significance*, de Frankie Rubinstein (1989), não destacam o termo, ou seja, parecem não reconhecer a possibilidade de duplo significado;
- (ii) o *Shakespeare's bawdy*, de Eric Partridge (1996) e *A dictionary of sexual language and imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, de Gordon Williams (London/Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1994, 3 vols.) contêm um verbete para *nunnery*, atribuindo-lhe o significado de *brothel* [bordel], especificamente nas linhas 131 e 138-9 (Partridge) e 121 (Williams), que correspondem, na edição da The Arden Shakespeare (editada por Harold Jenkins, 1995), às linhas 130, 141 e 121, respectivamente. Observa-se, portanto, uma divergência entre os dois dicionários sobre as ocorrências em que haveria um duplo sentido;
- (iii) a edição da The Arden Shakespeare reserva uma nota especial de quase três páginas inteiras para o termo, mencionando algumas fontes que lhe atribuem o significado de bordel mas advertindo para a falta de evidências concretas que comprovem definitivamente essa hipótese.

Na tradução de Cunha Medeiros, o termo é sempre vertido como “convento”, mas merece a seguinte nota, de número 26: “*Nunnery* tem, em gíria, também o sentido de prostíbulo, e parece que Hamlet tem em espírito êsse sentido”. Interpretação e critérios similares são observados na versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos, cuja nota 328 atribui à palavra o sentido de “convento”, efetivamente usado em todas as cinco ocorrências, com o adendo de que “Adams e Wilson vêem no termo implicação de ‘conventinho’ ”; segundo o Novo Aurélio, “conventinho” quer dizer “prostíbulo”. Essas notas, no entanto, acompanham a primeira ocorrência do termo (linha 121 da edição da Arden), o que entra em contradição com a nota referente a “nunnery” na tradução de Geraldo Silos, que lhe atribui, apoiado em G.R. Elliott (1951)<sup>237</sup>, o sentido de

---

<sup>237</sup> *Scourge and Minister*. Duke University Press.

“bordel” somente na quarta ocorrência (linha 141, edição da Arden), e explicita essa diferença na tradução, usando quatro vezes “convento” e uma “bordel”.

As demais traduções brasileiras de *Hamlet* analisadas neste trabalho não contêm notas; mesmo assim, a de Millôr Fernandes usa “bordel” exatamente como Silos, ou seja, na quarta ocorrência de “nunnery”. As de Tristão da Cunha, Anna Amelia Carneiro de Mendonça e Carlos Alberto Nunes usam apenas “convento”.

Como se vê, a economia de notas na tradução de Cunha Medeiros pode ser, aparentemente, atribuída a uma opção por destacar uns poucos trocadilhos especiais, como “a little more than kin, and less than kind” (I.ii.65) e “in the sun” (I.ii.67), além do já discutido “nunnery”, dando preferência a explicações e esclarecimentos de ambigüidades, alusões e referências – como, por exemplo, a nota 17, referente a uma alusão a Hércules (II.ii.345), informando que “Hércules carregando o mundo era o letreiro do Teatro Globe”.

Como já mencionado, Cunha Medeiros trabalhou em colaboração com Oscar Mendes, dividindo tarefas. Enquanto Medeiros traduziu o texto das peças, a participação do segundo ocorreu sob forma de uma revisão das obras traduzidas, além da tradução de toda a obra lírica de Shakespeare, dos poemas e canções incluídos nas peças. Mendes já havia traduzido para a José Aguilar romances de Dostoievski, peças e contos de Tolstoi e as obras completas de Oscar Wilde e Edgar Allan Poe<sup>238</sup>. Sua bibliografia também inclui obras de sua própria autoria, como *Estética Literária Inglesa*, *Seara dos Romances* (década de 30), *Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar*, e introduções a volumes como *Romances Urbanos* e *Romances Indianistas*, de José de Alencar. Ao contrário do que acontece com Péricles Eugênio da Silva Ramos e Anna Amelia Carneiro de Mendonça, não foram encontradas referências a Oscar Mendes ou a Cunha Medeiros nas antologias ou histórias da literatura brasileira mais consultadas.

Voltando ao teor da Nota Introdutória que acompanha as traduções de Cunha Medeiros e Oscar Mendes, esta também esclarece que a editora e seus colaboradores

---

<sup>238</sup> As traduções de Oscar Mendes, tanto de poesia quanto de ficção, incluem *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte; *A boa terra*, de Pearl S. Buck; *A casa soturna*, de Charles Dickens; *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski; *Romanceiro Gitano e outros poemas*, de Federico Garcia Lorca; *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak; *Contos de terror, de mistério e morte, Histórias extraordinárias, Contos Escolhidos, Poemas e ensaios*, e *Poesia e Prosa* (obras escolhidas) de Edgar Allan Poe; *Guerra e Paz*, de Tolstoi e *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde.

esforçaram-se para produzir uma edição que, “embora não sendo crítica, coloque ao alcance do grande público e dos estudiosos de literatura inglesa uma tradução o mais fiel possível ao texto do autor” (p. 12). Seu objetivo foi atingir o grande público, permitindo-lhe “gozar de todas as belezas estéticas que se entesouram na obra imortal do autor de *Hamlet*” sem cair nos exageros de uma erudição minuciosa (ibidem).

A partir da leitura dos paratextos, toma-se conhecimento de que a tradução foi feita por encomenda da editora, o que é bastante raro. No caso de *Hamlet*, por exemplo, é inédito; todas as demais traduções publicadas e aqui discutidas decorreram de iniciativas isoladas de tradutores<sup>239</sup>, sendo, posteriormente apresentadas a editoras que se interessaram em publicá-las. Apesar da profusão e minúcia dos elementos paratextuais, não há qualquer explicação para a estratégia de traduzir em prosa. Tampouco se encontram explicitados os objetivos dos tradutores, ao contrário do que ocorre com os da editora, há pouco mencionados. Diante da notada ausência de comentários dos tradutores sobre seu trabalho – não se sabe se por opção própria ou recomendação da editora, estes limitaram-se a falar do autor e da obra em si – torna-se mais difícil depreender as suas concepções de tradução (explícitas ou implícitas) a partir do seu discurso. Restam, para análise, o texto da peça e as notas, que se preocupam basicamente em indicar e explicar ambigüidades presentes/possíveis em inglês e glosar termos menos corriqueiros em português.

Outras normas tradutórias reconstituídas a partir da microanálise textual incluem:

- \* uso de tu/vós;
- \* busca de equivalentes em português para algumas metáforas, enquanto outras são simplesmente desfeitas. No segundo caso, pode haver dois tipos de solução em português: (i) a tradução literal da expressão (algumas vezes, sem sentido) – como no par inglês/português “if the rest of my fortunes turn Turk with me” (III.ii.259-260) e “se de futuro a Fortuna bancar de turco para mim”; (ii) a transformação da metáfora em comparação, como em “as flush as May” (III.iii.81), traduzido como “tão louças quanto uma planta no mês de maio”. Nos casos em que as imagens são desfeitas, dando lugar a traduções literais, não parece haver compensação em outro momento do texto;
- \* estratégia naturalizadora nos três momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no texto em inglês, como “cousin” (“primo”), termo traduzido como “sobrinho”;

---

<sup>239</sup> No caso de Anna Amelia e Millôr Fernandes, deveram-se a solicitações de encenadores.

\* estratégia naturalizadora (ou seja, facilitadora, no sentido de aproximar o texto do leitor) na tradução de quase todas as ocorrências do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, localizadas em I.i.64 (“o ambicioso norueguês”), I.ii.28 (“ao rei da Noruega”) e 35 (“ao velho norueguês”); II.ii.59 (“de nosso irmão da Noruega”), 69 (“do norueguês”) e 72 (“o velho norueguês”); e IV.iv.14 (“do velho rei da Noruega”). Em IV.iv.10, o tradutor interpreta “of Norway” como uma referência ao país, e opta pela solução “à Noruega”, que mantém esta idéia;

\* estratégia parcialmente naturalizadora na tradução dos nomes dos personagens, menos aportuguesados do que na versão de Tristão da Cunha: Hamleto, Fortimbrás, Voltimando, Rosencrantz, Guildenstern, Osrico.

O mesmo comentário feito com relação às rubricas das traduções já analisadas – salvo a de Péricles Eugênio da Silva Ramos – aplica-se a este texto. Quanto à dicção, esta mostra-se elaborada, sofisticada, embora sem uma ênfase arcaizante.

A opção pela prosa, num contexto estético de uma poesia dividida entre a ênfase ideológica e a vanguarda formal, com destaque para os concretos, parece, em princípio, não se adequar às normas vigentes no que diz respeito à produção e tradução de poesia, mas não deixa de ser compatível com o objetivo da editora José Aguilar de divulgar os clássicos, entre os quais inclui-se William Shakespeare. Na medida em que um projeto desse porte e divulgação tem uma grande influência na criação de imagens de Shakespeare no polissistema brasileiro e na formação de uma tradição literária, fica evidente o papel decisivo exercido pelos agentes de mediação (ou seja, da patronagem, nos termos de Lefevere).

No que diz respeito ao pós-processamento, também a alentada tarefa de Cunha Medeiros e Oscar Mendes parece condenada à invisibilidade crítica, apesar das reedições e da excelente distribuição da obra, facilmente encontrada (ou encomendada) nas livrarias. Nos muitos metatextos pesquisados, apenas dois, de autoria do crítico, tradutor e poeta José Lino Grünwald, fazem referência a esta edição. O primeiro, denominado “A magia de Shakespeare para além do tempo” (*O Estado de S. Paulo*, 10 de março de 1990, Caderno 2), noticia a reedição das *Obras Completas* de Shakespeare, apresentado como o maior poeta dos tempos modernos, que vem reforçar a aura de mistério que ainda envolve a vida e os textos do autor inglês. Explica tratar-se de uma segunda reimpressão dos três volumes destas *Obras Completas*, originalmente publicadas pela José Aguilar em 1969. Destaca o poema

hermético e metafísico *The Phoenix and the Turtle*, que encerra o último dos três volumes recém-lançados e revela um Shakespeare no auge do seu poder criativo. Considera-o “uma exceção dentro da obra shakespeariana”, realizando peripécias verbais “que somente um John Donne, em seus melhores momentos, poderia também realizar”, e um poema de extrema modernidade, que chega a suplantar “a da maioria dos poetas simbolistas, exceção feita a Mallarmé”.

É interessante observar que, neste artigo, Grünewald restringe seus comentários à obra e ao poeta, não falando sobre a tradução nem mencionando os responsáveis pela mesma. Essa questão será abordada em outro artigo, intitulado “Palavras, palavras, palavras”, publicado no mesmo dia, no mesmo jornal<sup>240</sup>. Trata-se de resenha sobre a tradução dos 154 Sonetos de Shakespeare feita por Oscar Mendes e incluídas na reedição das suas Obras Completas pela editora Nova Aguilar. Oscar Mendes, em sua nota introdutória, faz breve análise dos sonetos e justifica sua estratégia de transpor os versos do original para o alexandrino clássico em português, que tem como objetivo dar-lhes maior amplitude, evitando sacrificar o conteúdo e as imagens. Sua opção pelo verso branco, abandonando a rima, seguiu critérios idênticos. Grünewald observa que o tradutor não deu conta, na tradução, do jogo de palavras nos sonetos 135, 136 e no desfecho do 143, onde o autor, num sistema de repetição, “brinca” com a palavra “will”, que significa, ao mesmo tempo, “desejo” e o diminutivo de seu nome, William. Destaca a capacidade de Shakespeare de fazer frases e forjar conceitos que atravessam os tempos, exemplificando com citações de *Antonio e Cleópatra*, *Henrique VI* (parte 1), *Macbeth* e *Hamlet*. O autor do artigo revela, ainda, que a editora optou pela edição monolíngüe por causa do custo; se fossem bilíngües, constariam de seis volumes, “com as traduções assumindo um nível de compromisso estético muito maior”. Aponta que só as obras líricas ficaram mantidas em verso, mesmo assim em versos brancos, enquanto as traduções das obras teatrais foram feitas em prosa. E avalia: “torna-se evidente que, dentro desse teor, a edição demonstra sua característica básica: é uma completa e detalhada obra de divulgação, mas nunca destinada a *scholars* ou iniciados. Restaria para esses as notas, os registros de topônimos, os glossários de personagens”.

#### 4.3.7 Geraldo de Carvalho Silos

---

<sup>240</sup> *O Estado de S. Paulo*, 10 de março de 1990, Caderno 2.

Mais de dez anos se passaram até surgir uma nova tradução publicada de *Hamlet*. O motivo desse longo intervalo não foi explorado, mas o fato de ter coincidido com um período sombrio da política (e da história) brasileira, com reduzida atividade editorial, pode ser sugestivo. Conforme já mencionado, entre 1960 e 1987 o governo americano subsidiou a tradução e a publicação de livros no Brasil<sup>241</sup>, com o objetivo de influir na cultura do país e reerguer a nossa indústria editorial, que entrara em colapso em 1953. Entretanto não há, nos anos 70, notícia de publicações em português de textos dramáticos shakespearianos.

A situação política evoluíra significativamente para a democratização. O penúltimo governante militar foi o general Ernesto Geisel, que deu início ao processo de abertura democrática. Fiel à sua promessa de promover uma distensão lenta e gradual, o presidente Geisel revogou a legislação de exceção, inclusive seu principal instrumento, o AI-5; promulgou uma nova lei de segurança nacional que extinguiu as penas de morte e banimento; eliminou a censura prévia; suspendeu temporariamente a imposição da fidelidade partidária, para permitir a formação de novos partidos políticos; restabeleceu o *habeas corpus* e anulou os atos de banimento dos governos anteriores. No governo seguinte, iniciado em 1979, concedeu-se anistia aos presos e exilados políticos, que retornaram em massa ao país.

Na década de 80, como relata Italo Moriconi, o mercado editorial brasileiro não só “sofreu expansão como também diversificação, registrando-se uma nova demanda por publicações de formação cultural básica e abrindo-se espaço para autores importantes que nunca tinham sido traduzidos anteriormente no Brasil” (1997: 306). Tais mudanças podem ter sido provocadas por motivações comerciais, como o interesse das editoras em segmentar o mercado, ou pelo próprio contexto de abertura política, que repercutiu na esfera cultural e abriu espaço (e mercado) para a poesia traduzida (ibidem).00

Na esfera literária, tanto a prosa ficcional quanto a poesia perderam a preocupação com o engajamento. A primeira tornou-se, segundo Bosi, de um individualismo extremado, enquanto a segunda “parece ter cortado as amarras que a pudessem atar a qualquer ideal de unidade, quer ético-político, quer mesmo estético, no sentido

---

<sup>241</sup> Ver Hallewell, Lawrence (1985) *O livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp e Silveira, Ênio (1992) *Editando o Editor*. São Paulo: Edusp. O governo americano financiou inclusive a compra de direitos autorais.

moderno de construtivo de um objeto artístico” (1995: 488). Moriconi confirma, registrando o “desprestígio das ideologias e práticas de tipo transgressivo ou vanguardista, em favor de uma nova preocupação com o caráter funcional e pedagógico das manifestações artísticas” (1997: 306). E complementa que, nesse contexto pós-vanguardista, a poética de tradução concretista – que ocupou, durante mais de uma década, a posição central no nosso polissistema literário e usava a tradução “como instrumento de violação da língua” (ibidem, p. 307) – passa a dividir seu espaço de prestígio com outros modelos de linguagem mais próximos do cânone modernista.

Nesse cenário, a arte de Shakespeare continuava a atrair *scholars* diletantes e apaixonados. Durante quatro anos, o embaixador **Geraldo de Carvalho Silos**, um estudioso fascinado pelo drama shakespeariano, dedicou-se ao projeto de traduzir *Hamlet*, desafiado por um amigo durante um encontro em que se comentava a má qualidade das traduções dessa peça. Silos, conforme seu relato, leu mais de cem livros e ensaios sobre Shakespeare, como os de Harold Jenkins, Dover Wilson, Harry Levin e L.C. Knights; seu texto-fonte foi uma edição facsímile do segundo Quarto. A editora JB, do grupo *Jornal do Brasil*, propôs-se a publicar o trabalho, que foi lançado em final de 1984 e oferecido a amigos e assinantes deste jornal como presente de Natal. Trata-se de uma edição monolíngüe, com prefácio, introdução e notas – em número de 2.729 – do próprio tradutor. Inclui, ainda, um Anexo, que traz a tradução do solilóquio que se inicia com o trecho “To be, or not to be” traduzido por Machado de Assis e publicado originalmente no volume *Poesias Completas* (1901)<sup>242</sup>, e duas Notas Especiais. Na primeira, o tradutor analisa precisamente o solilóquio mencionado, visto que a sua tradução “difere fundamentalmente” de todas as outras que conhece (p. 277), e na segunda, comenta a expressão “Há algo de podre no governo da Dinamarca”, onde faz uma revisão da exegese e justifica a troca de “reino” por “governo” em seu trabalho. Suas notas não são numeradas, sendo indicadas pelo número da página e o da(s) linha(s) da tradução em que aparecem os termos analisados. A Introdução é dividida em seções, intituladas, respectivamente: “As fontes”, “Os três textos de *Hamlet*”, “Edições críticas”, “O vocabulário”, “A linguagem”, “A tradução” e “Resumo biográfico”.

---

<sup>242</sup> Rio de Janeiro/Paris: Garnier, pp. 310-1.

O discurso de Silos, examinado através de seus paratextos e metatextos, deixa implícita uma concepção da tradução como *reprodução* de significados e de recepção. Afirma que

*vasculhando-se o emaranhado crítico chegou-se, nos últimos 20 anos, a uma compreensão nítida da peça, em todos os aspectos. A recolocação de Hamlet em seu tempo (em sua autenticidade) permite-nos agora restabelecer o sentido do que Shakespeare escreveu, isto é, entender com clareza o que o público elisabetano ouvia dos personagens* (1984: xxv).

É exatamente essa crença na possibilidade de leitores/espectadores contemporâneos retrocederem 400 anos e reproduzirem a experiência recepional dos elisabetanos que me proponho a desconstruir. Como já venho argumentando, trata-se de uma ilusão alimentada por concepções imanentistas e anistóricas de texto (e, conseqüentemente, de tradução).

Coerentemente com suas idéias, Silos (1984a) inclui entre seus principais objetivos e motivações tornar o *Hamlet* mais popular entre o público brasileiro e reproduzir, em linguagem corrente e coloquial, o que Shakespeare *realmente* escreveu para a platéia elisabetana. Postula que, “se o tradutor não reproduzir o que o espectador elisabetano *escutava*, o texto perde a poesia, a graça e o sentido” (1986: 9).

Com vistas a alcançar esse objetivo, optou, muitas vezes, por explicar o sentido de uma palavra. Para justificar essa estratégia pouco comum entre os tradutores shakespearianos – configurando, portanto, quase uma idiossincrasia, na moldura teórica de Gideon Toury – busca o endosso de Stephen Booth, analista dos sonetos de Shakespeare, ao citar sua afirmação de que vários trechos requerem tradução intralingual (do inglês elisabetano para o moderno) a fim de serem entendidos pelo leitor de hoje. Nesse caso,

*o tradutor interlingual deve verter o segundo texto, criar uma tradução vertical a fim de reproduzir o significado. Horizontalmente, ou literalmente, estas passagens não dão sentido algum na língua de chegada* (1984: xxv e xxvi).

A análise microestrutural da tradução de Silos sugere que as seguintes normas foram adotadas:

\* uso de tu/vós;

- \* estratégia facilitadora nos momentos em que Cláudio se refere a Hamlet, no inglês, como “cousin” (“primo”), termo traduzido como “parente” (duas vezes) e “sobrinho” (uma vez);
- \* estratégia naturalizadora (ou seja, facilitadora, no sentido de aproximar o texto do leitor) na tradução de quase todas as ocorrências do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, localizadas em I.i.64 (“Rei da Noruega”), I.ii.28 (“o Rei da Noruega”) e 35 (“ao velho Rei da Noruega”); II.ii.59 (“do nosso irmão da Noruega”), 69 (“do Rei da Noruega”) e 72 (“o velho Rei da Noruega”); e IV.iv.10 (“do rei da Noruega”) e 14 (“do velho Rei da Noruega”);
- \* estratégia parcialmente exotizadora no tratamento, em português, dos nomes dos personagens: Hamlet, Claudius, Polonius, Gertrude, Fortinbrás<sup>243</sup>, Voltemand, Rosencrantz, Guildenstern, Osric;
- \* emprego de palavrões em português para palavras ou expressões com duplo sentido ou possíveis conotações sexuais, segundo fontes como *Shakespeare’s Bawdy*, de Eric Partridge, e o *Oxford English Dictionary*. Entre os muitos exemplos, podemos citar “lap” (em “in your lap”) e “country matters” (III.ii.105-9), termos traduzidos, respectivamente, como “boceta” e “foda”; e “enseamed”, “honeying and making love” (III.iv.93-4), traduzidos, respectivamente, como “cama suja de porra” e “fazendo sacanagens e fodendo”;
- \* adaptação de alguns jogos de palavras, como “kin/kind” na fala “A little more than kin, and less than kind (I.ii), traduzida por “duplamente afins e sem a menor afinidade!”;
- \* busca de equivalentes em português para algumas metáforas, como “I do not set my life at a pin’s fee” (I.v.65), que recebeu a seguinte tradução: “Meia pataca seria preço muito alto pela minha vida”, e “gives him three thousand crowns in annual fee” (II.ii.73), idéia adaptada para “dá-lhe terras que rendem por ano 60 mil coroas”. Outras metáforas, no entanto, são simplesmente desfeitas, como “And the moist star, upon whose influence Neptune’s empire stands” (I.i.119), traduzida por “E a lua, que controla o movimento das ondas”, e “Hercules and his load too” (II.ii.345), traduzida como “e o mundo inteiro também”. Uma outra estratégia identificada em relação à linguagem figurada foi a tradução literal;

---

<sup>243</sup> Com “n” antes do “b”.

\* incorporação do conteúdo de notas de edições inglesas às próprias falas do texto, como em “a toy in blood” (I.iii.6), que traduziu como “procedimento normal para um moço e manifestação passageira de desejo amoroso”, e “and let him ply his music” (II.i.70), em português, “e que ele não descuide as lições de música”;

\* estratégia facilitadora através de introdução de explicações nas falas, como nos seguintes pares inglês/português: “I’ll cross it, though it blast me” (I.i.127)/“Eu o confrontarei e o interrogarei, ainda que me faça explodir com rajada mortífera e maldição diabólica”; “Nay, let’s follow him” (I.iv.91)/“Não o deixemos a Deus, mas façamos qualquer coisa nós mesmos”; “hath his solicitings” (II.ii.126)/“as cantadas que Hamlet lhe passou com intenções imorais”; e “Nothing” (III.ii.113)/“Talvez sejas tão casta que não tenhais sexo entre as pernas”.

Além disso, a análise de um tipo de elemento extratextual, que são as notas do tradutor, indicam que Silos optou por usá-las para indicar as fontes das acepções escolhidas para determinados vocábulos. As notas vêm no final do volume e não são numeradas, havendo apenas indicação da página e da linha em que ocorrem os termos que pretende comentar. No entanto, estes não estão destacados no texto, de modo a alertar o leitor para a existência de uma nota a seu respeito. A título de ilustração, reproduzo a primeira nota: “(Pág.) 1, (linha) 4 – explicar a mim – *answer me* (OED cita)” (p. 153). Silos identifica o *Oxford English Dictionary* como a fonte da acepção que escolheu para “answer me” (I.i).

As notas de Silos diferem bastante, portanto, das de Silva Ramos e de Cunha Medeiros, as quais enfatizam mudanças de sentido de termos ou expressões, divergências entre versões originais e possíveis ambigüidades ou conotações pejorativas, obscenas ou sexuais. Além disso, sua localização também é diferente: as notas de Silos vêm no fim, enquanto as que acompanham as outras duas traduções são encontradas nos interstícios do texto.

A ênfase deste tradutor na linguagem forte, juntamente com a sistemática desambigüização de enunciados dúbios – privilegiando-se, sempre, o sentido mais grosseiro ou erótico – configuram um comportamento não-normativo, já que a imagem de Shakespeare no nosso polissistema é a de um autor que se caracteriza particularmente pelos jogos de palavras e pela ambigüidade.

Em termos de pós-processamento, há fortes indícios de que a tradução de Silos não foi levada muito a sério por alguns tradutores e críticos shakespearianos. Barbara

Heliadora comenta que a estratégia da tradução explicativa – ou, como a denomina o próprio Silos, intralingual – não é adequada, ou melhor, é um “verdadeiro desastre”. No já mencionado artigo “A tragédia dos erros” (1985), uma contundente e ácida resposta às críticas de Silos às traduções shakespearianas de sua autoria e de sua mãe, rotula-o de “maníaco”, “excêntrico” e até “diabólico”, e observa:

*redigindo unicamente em uma prosa à qual falta qualquer sugestão da poesia que perpassa todo o original, o 'tradutor' não utiliza tal facilidade para ser fiel ao Hamlet ou, menos ainda, para encontrar linguagem genericamente válida: usa construções prolixas e canhestras, e revela santo horror à imaginação, à imagem, à ambigüidade, que substitui, sempre que possível, por explicações infelizes.*

Diz, ainda, que, em determinados momentos de *Hamlet*, o que aparece não é a fala tal como escrita por Shakespeare, mas a explicitação da mesma. Aponta que Silos chega até a incluir, no solilóquio “To be, or not to be”, suas reflexões sobre a interpretação que acredita ser a correta, “alterando radicalmente o texto”.

Demonstrando ter identificado a norma tradutória adotada por Silos de introduzir no texto o conteúdo de notas explicativas ou comentários exegéticos, Barbara Heliadora também observa que,

*numa prova de incontestável incapacidade de distingüir entre tradução, interpretação e edição crítica, [Geraldo Silos] ao invés de traduzir, [...] incorpora ao próprio texto da peça comentários e interpretações, seja de críticos e editores consagrados ou de sua própria autoria (ibidem).*

Os comentários acima são ilustrativos da discrepância, já apontada em outros momentos deste trabalho, entre o discurso e a prática dos pós-processadores: enquanto tradutora, Barbara Heliadora diz procurar fazer um texto passível de ser bem compreendido e absorvido pelo público, o que implica um certo grau de intervenção, mas como crítica mostra-se intolerante com relação a estratégias usadas por outros tradutores para atingir o mesmo objetivo de uma boa compreensão por parte dos receptores.

Barbara Heliadora não está sozinha na sua desaprovação à estratégia de explicitação; Péricles Eugênio da Silva Ramos também condenava expansões do texto traduzido, e alertava contra alguns tradutores que desfiguram a linguagem poética de Shakespeare com o objetivo de emprestar maior clareza ao texto. A julgar pelo relato

de Jorge Wanderley (1988), o poeta Manuel Bandeira poderia ser incluído entre aqueles que eventualmente recorrem à explicitação, já que em certas passagens de sua tradução de *Macbeth* ele “explica o texto, troca em miúdos: avançando-se para algo além do que o texto original propõe” (p. 44).

Diante desses argumentos observo que a estratégia de explicitação, embora usada por outros tradutores sem despertar reações negativas, no caso de Geraldo Silos – que, inclusive, alterou frases e expressões praticamente cristalizadas – teve o efeito de contrariar expectativas e prejudicar a plausibilidade de sua versão da peça. A famosa frase de Hamlet a Horácio “There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” (I.v.166-167), por exemplo, foi assim traduzida: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que as contempladas como possíveis na ciência pela qual vós vos interessais”.

O crítico teatral Macksen Luiz (1997) também não aprecia o *Hamlet* de Silos, considerando-o “um contra-senso”, uma tradução que lhe causa muita estranheza. O resultado, segundo ele, foi um Shakespeare “estranho”, com muitos adereços e acréscimos, cheio de invenções e criações. Embora o tradutor tenha partido de uma interpretação da cena elisabetana, que constituía um teatro muito popular, produziu um texto imontável, com profundas interferências, “incapaz de reproduzir a comunicabilidade com a platéia estabelecida pelo teatro de Shakespeare”. Pode-se inferir, portanto, que, para Luiz, as estratégias usadas por Silos levaram a um produto final capaz de produzir um efeito oposto ao visado: o desejo de resgatar a comunicabilidade gerou um resultado de extrema incomunicabilidade. Trata-se de um equívoco que os tradutores, de modo geral, tentam evitar a qualquer custo.

As críticas negativas a Silos não são unânimes. O crítico Nogueira Moutinho (1985)<sup>244</sup> considera o seu *Hamlet* “a mais importante e séria das traduções brasileiras depois da já clássica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, lançada em 1955” e ressalta, no tradutor, a ambição de ater-se fielmente ao significado genuíno das expressões (“in the State of Denmark”, por exemplo, foi traduzido como “governo” e não como “reino”, a solução mais tradicional). O crítico diz, ainda, admirar Silos por conseguir o equilíbrio entre o falar contemporâneo e as liberdades assombrosas da linguagem shakespeariana, tomando “liberdades que um saudável diacronismo impõe”. Observa

---

<sup>244</sup> No artigo “O governo é que era podre”. *Folha de S. Paulo*, 17 mar.

que, contrariamente a Pope, que criticou Shakespeare por escrever para o povo, Silos fez desse fato um ponto de partida: já que Shakespeare escrevia para o povo, procurou traduzir para o povo (daí as liberdades de linguagem), evitando versões sincrônicas arcaizantes.

Em relação ao mais famoso solilóquio de Hamlet, Moutinho diz que Silos foi capaz de recriá-lo “com dignidade e beleza, procurando aí, como no restante da obra, inovar com originalidade”, ressaltando que “esse seu propósito é sempre eruditamente fundamentado”, não obedecendo ao mero arbítrio pessoal. No entanto, observo que precisamente nesse trecho Silos introduziu a palavra “consentâneo”, de uso pouco difundido – contrariando seu objetivo declarado de empregar linguagem corrente e popular –, e a expressão “com paciência” – a título de explicitação do sentido – nos versos “se é mais nobre e *consentâneo* à grandeza da razão suportar *com paciência* as pedras e as flechas da fortuna caprichosa...”. Vale registrar, ainda, que a sobriedade da tradução deste solilóquio não se repete com frequência no restante do texto, devido ao uso frequente de “explicações” e de linguagem vulgar, como já apontou – sem meias palavras – Barbara Heliadora, que o acusou de ser “grosso e chulo, onde Shakespeare é sugestivo e ambíguo”<sup>245</sup>.

Da mesma forma que outros críticos, Moutinho faz comentários e apreciações caracteristicamente normativas e subjetivas, sem explicitar concepções e conceitos importantes. Ainda assim, afirmações como a de que “é impossível elaborar a tradução ‘definitiva’ de uma peça sobre cujo significado *scholars* ingleses ainda hoje disputam” sugerem uma crença na possibilidade de traduções definitivas. O que parece estar implícito no discurso do crítico é a idéia de que o *Hamlet* “definitivo” só não foi produzido até hoje porque os *scholars* ainda não conseguiram captar o significado da peça, e não por algum outro motivo (como a própria impossibilidade de haver versões “eternas”, perfeitas, definitivas).

Mais de uma década depois de ver seu *Hamlet* publicado, Silos continua, apesar de sua saúde frágil, a se dedicar ao estudo e às traduções da obra shakespeariana. Já

---

<sup>245</sup> Barbara Heliadora diz, ainda: “longe do Bardo cultivar pruridos de puritanismo: sua linguagem é rica, forte, sugestiva e explícita quando o momento o exige. Mas ninguém poderá acusá-lo de mau gosto, e a grosseria dos termos a que recorre o pretense tradutor são uma violência para o universo que o poeta quis criar”. (*Jornal do Brasil*, 6/10/85. Caderno B/Especial, p. 8). Um exemplo do “mau gosto” a que a tradutora e crítica se refere é o uso indiscriminado de conotações ligadas a desejo sexual nas ocorrências, em inglês, da palavra “will”, que tem diversas possibilidades de significado em português.

verteu para o português *Antonio e Cleópatra* (Topbooks, 1997) e *Otelo*, ainda sem editora. Além disso, tem planos de publicar, em breve, uma coletânea de ensaios de sua autoria sobre peças e personagens do autor inglês. Sua maneira de traduzir Shakespeare granjeou-lhe muitos desafetos, como Barbara Heliodora, conforme já mencionado, e Péricles Eugênio da Silva Ramos, seu ex-colega na Faculdade de Direito, em São Paulo, com quem trocou muitas farpas pela imprensa. Ironicamente, sua ênfase nos pólos da naturalização e da modernização, buscando popularizar o Bardo entre o público brasileiro, parece não ter produzido os resultados esperados, diante da rejeição – ou seja, da não-aceitação – e da relativa invisibilidade a que seu *Hamlet* parece estar destinado.

#### 4.3.8 Millôr Fernandes

Em 1988, **Millôr Fernandes**, famoso dramaturgo e tradutor de peças teatrais (inclusive *Rei Lear*), publicou, pela L&PM, o último *Hamlet* em português do Brasil que analisaremos. Traduzido em prosa, foi a mais recente edição da peça em formato *trade*. A bibliografia de Millôr inclui as seguintes peças teatrais: *Bons tempos, hein?*, *Duas tábuas e uma paixão, É...*, *Um elefante no caos*, *Flávia, cabeça tronco e membros*, *O homem do princípio ao fim*, *Liberdade, liberdade*, *Os órfãos de Jânio e Vidigal: memórias de um sargento de milícias*, e as seguintes traduções publicadas (todas pela L&PM): *Jardim das cerejeiras* de Checov, *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Rainer Fassbinder, *Fedra*, de Racine, e *A megera domada* e o *Rei Lear*, de Shakespeare, conforme já detalhado no capítulo 3.

Na política, o Brasil vivia sua volta às liberdades democráticas, governado por um civil que, embora ainda eleito por um colégio eleitoral, estava preparando o país para eleições diretas no ano seguinte. Na literatura, desaparecera a motivação para um discurso engajado na esfera nacional, mas surgiram novas preocupações de alcance mundial, como a fome, a miséria e a AIDS. A dramaturgia nacional, abafada pelos anos de repressão, perdera grande parte do espaço e da voz para as novelas de televisão como metáforas e crítica da realidade social e política. As emissoras, conscientes desse fato, começaram a cooptar dramaturgos para fortalecer ainda mais a telenovela; entre outros nomes, destacam-se os de Dias Gomes e Jorge Andrade (assim como Plínio Marcos, em décadas anteriores).

A indústria editorial, por sua vez, estava em expansão. De 1987 a 1995, foram traduzidos e lançados no mercado 9.688 títulos, ou seja, 2,94 por dia, o que representa um aumento de quase 200% em relação à marca de um livro por dia registrada desde 1960 (Wyler, 1999).

Na poesia, assim como na literatura, vivia-se uma estética caracterizada como pós-moderna, onde a substituição regular de um cânone por outro, de um centro por outro deu lugar a diversos cânones e diversos centros. Como seria de se esperar, essas várias tendências co-existentes despertam diferentes tipos de crítica, visto que não há uma *mainstream* facilmente rotulável, como acontecia antes do pós-modernismo.

Nesse momento avesso a generalizações, uma das poucas afirmações que se pode fazer diz respeito à abolição do fosso que separava distintamente o português escrito do falado, levando à conseqüente valorização do registro coloquial e ao fenômeno da língua oral, em oposição às preocupações prescritivas da gramática tradicional, refletida na chamada “norma culta”. Um dos tabus a caírem por terra foi o que impedia o uso, na escrita – especialmente em diálogos – da mistura entre “tu” e “você” observada no falar carioca.

Foi essa uma das preocupações de Millôr Fernandes ao fazer sua elogiada tradução de *Hamlet*, saudada como a primeira efetivamente adequada ao palco. Diferentemente da tradução de *Rei Lear*, feita para uma montagem do Teatro dos Quatro, com Sérgio Brito no papel-título, não há registros de encenação deste *Hamlet*. Publicado originalmente em 1988, foi reeditado em 1991 e em 1997, desta vez em edição de bolso, de preço mais acessível e encontrada na maioria das livrarias.

Praticamente não há paratextos no próprio volume, apenas dois parágrafos na orelha apresentando a tradução de Millôr como uma alternativa mais viável às versões de “eruditos” que “acabam por comprometer o sentido dramático e poético de Shakespeare”. O texto leva a assinatura “Os Editores” e menciona que Millôr já traduziu três outras obras de Shakespeare: *A megera domada* e o *Rei Lear*, pela L&PM, e *As alegres comadres de Windsor*, sem menção de editora. A tradução não vem acompanhada de notas, nem traz indicação de linhas. O texto-fonte usado também não é especificado, até porque o próprio tradutor admite, como já relatei, que sua tradução é feita a partir de edições de várias épocas.

A filosofia de tradução de Millôr, mais especificamente com relação a esta versão brasileira de *Hamlet*, pode ser conhecida através do seu texto “Hamlet - a tradução”

(1989: 76-80). Escrito pelo tradutor com a intenção original de figurar como paratexto na edição da L&PM (1988) acabou permanecendo inédito até ser publicado na revista *34 Letras*, em número temático dedicado à tradução. A leitura permite inferir que Millôr vê a tradução como *reprodução* (ou cópia) da forma, do conteúdo e das emoções despertadas. Para ele, “um tradutor tem que ser, sobretudo, mimético, adaptando-se ao estilo do autor, procurando, dentro de sua língua, a língua específica, o fulcro lingüístico, onde se enquadra o traduzido” (ibidem, p. 80). Em entrevista concedida à extinta revista *Senhor*, reproduzida em parte na edição que traz suas traduções de *O rei Lear* e *A megera domada* (L&PM, 1994), **Millôr Fernandes** traça o perfil do bom tradutor através de uma série de afirmações, entre as quais incluem-se algumas antíteses. Diz, por exemplo, que “não se pode traduzir sem ter o mais absoluto respeito pelo original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a *letra* do original exatamente para lhe captar melhor o espírito”; e que “não se pode traduzir sem cultura e, também, contraditoriamente, não se pode traduzir quando se é um erudito [...] cuja tendência fatal é empalhar a borboleta”. Diante das traduções shakespearianas já produzidas no Brasil, pode-se especular que Millôr tinha algumas delas em mente ao enunciar tais comentários.

Entre seus principais objetivos, destaca-se o de conseguir restaurar, na sua língua, “todo o humor, o ritmo, as jogadas vocabulares como trocadilhos, aliterações, rimas e que-mais, todo o drama, toda a dramaticidade da obra original”. Diz que “um bom tradutor não perde nada [...] do que está no original” (ibid., p. 76).

As estratégias utilizadas incluem a tradução em prosa, em linguagem bem coloquial, e a preocupação em trazer a “coisa obscura” para a compreensão imediata do público presente, levando em conta que, no teatro, não há pé de página, onde se possa emendar ou esclarecer o texto:

*Não se pode parar um ator no meio de uma cena e fazê-lo dizer um à parte - 'Goles quer dizer vermelho em heráldica' ou 'Marte era um deus itálico, posteriormente identificado com o belicoso Ares grego' (ibidem, pp. 77-8).*

Em outro momento de seu texto, Millôr adverte que

*o tradutor não pode - por má interpretação ou incompetência - explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer*

*deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso. Um trocadilho, muitas vezes, não tem intenção humorística - a tradução não pode fazer o público rir. Uma fala é feita para criar uma dubiedade - o tradutor não pode errar e antecipar ou esclarecer o seu conteúdo (ibid., pp.. 76-8).*

Esta afirmação parece corroborar a crítica de Barbara Heliodora a Geraldo Silos, segundo a qual este, tendo “horror à sutileza, ao implícito, [...] é grosso e chulo, onde Shakespeare é sugestivo ou ambíguo” (1985).

Paralelamente à reconstituição das normas tradutórias de Millôr Fernandes a partir das fontes extratextuais citadas, foi possível identificar algumas outras a partir de uma análise do texto traduzido:

- \* emprego combinado de você/o(a) senhor(a) e tu/vós;
- \* estratégia parcialmente naturalizadora no tratamento, em português, dos nomes dos personagens: Hamlet, Cláudio, Polônio, Gertrudes, Fortinbrás<sup>246</sup>, Voltimando, Rosencrantz, Guildenstern, Osric;
- \* estratégia facilitadora na tradução do termo “Norway” em referência ao rei da Noruega, nas seguintes passagens: I.i.64 (“rei da Noruega”); I.ii.28 (“rei da Noruega”) e 35 (“o velho norueguês”); II.ii.59 (“nosso irmão da Noruega”), 69 (“do tio”) e 72 (“o velho monarca”); e IV.iv.10 (“do rei da Noruega”) e 14 (“do velho rei da Noruega”);
- \* busca de equivalentes pragmáticos em português para algumas metáforas e jogos de palavras, como “A little more than kin, and less than kind” (I.ii.65), que recebeu a seguinte tradução: “Me perfilha como primo, pois não primo como filho”, e “If I had play’d desk or table-book” (II.ii.136), idéia adaptada para “se eu tivesse assumido o papel do leva-e-trás”. Observou-se, ainda, uma instância de construção de metáfora em português onde não havia em inglês: “Thyself do grace to them, and bring them in” (II.ii.53), traduzido por “então você também deve servir a entrada”;
- \* preocupação em manter a ambigüidade e a duplicidade de sentido em termos, expressões e/ou construções do original que reconhecidamente apresentam tal característica, especialmente nos diálogos entre Hamlet e Ofélia. Nas cinco ocorrências da palavra “nunnery”, por exemplo (III.i.122-48), usa “convento” nas três primeiras, “conventinho, bordel” na quarta, e “bordel” na última. Em III.ii.105-14

---

<sup>246</sup> Com “n” antes do “b”.

traduz, sugestivamente, a palavra “lap” por “colo” e “country matters” por “coisa que não se reputa”;

\* emprego de léxico contemporâneo e linguagem oral, inclusive alternando “para” e “pra”, indicando uma estratégia modernizadora.

A dicção mais coloquial de Millôr acompanha a tendência da época, não se caracterizando como um desvio da norma. Já a mistura de “tu” com “você” e o uso da forma “pra” em lugar de “para” podem ser considerados um exemplo de comportamento não-normativo. Em conversa com o rei Cláudio e a rainha Gertrudes, Polônio diz o seguinte, em tradução de Millôr: “Numa ocasião dessas eu solto minha filha pra ele.//Nós dois, escondidos atrás de uma tapeçaria,//assistiremos ao encontro” (II.ii). O *status* de “clássico” ostentado por Shakespeare no nosso polissistema literário parece ainda cristalizado demais para que se considere normativo o emprego da linguagem oral nas traduções de seus textos, especialmente no caso de personagens de prestígio e poder, como Polônio.

Na dimensão de pós-processamento, não foram muitas as apreciações críticas recuperadas. Macksen Luiz (1989) ressalta a sua “clara opção pela oralidade”, louvando o texto por ser “audível, com toda a força e atualidade de seu universalismo atemporal, ainda que possa incomodar aqueles que gostariam de respeitar mais Shakespeare e adotar um classicismo anacrônico”. Margarida Rauen (1993) também destaca e valoriza a sua opção pela linguagem bem coloquial, criando uma empatia imediata com as platéias de hoje, enquanto Barbara Heliadora (1985) discorda das suas traduções em prosa.

Com respeito às outras duas peças, Mário Sérgio Conti (1981), ao resenhar a tradução de *Rei Lear*, em artigo sugestivamente intitulado “Um Shakespeare contemporâneo”, afirma que Millôr não tratou a peça como um “intocável monumento de mármore”. Considera sua tradução “simples sem ser simplória, erudita sem ser acadêmica, captando com precisão as mudanças de linguagem, que passam rapidamente do culto ao popular, dependendo do personagem que fala”. Vê no dramaturgo brasileiro o tradutor mais adequado do gênio trágico de Shakespeare para o português, e considera ambos iconoclastas. O prestigiado crítico teatral Sábato Magaldi (1989), por sua vez, considera que as traduções de *Rei Lear* e *A megera domada* por Millôr atingiram o objetivo de plena equivalência da comunicabilidade alcançada pela palavra shakespeariana, na medida em que, apesar do vocabulário

riquíssimo, o mais famoso autor elisabetano fez uma dramaturgia muito popular. Esta opinião é compartilhada por Macksen Luiz (1997), que classifica como primorosa esta versão brasileira de *A megera domada*, destacando o jogo de palavras “cata gata, gata cata”, numa referência ao nome da personagem-título, Catarina. Acredita que, com suas recriações, onde há uma interpretação extremamente rica tanto do ponto de vista de vocabulário quanto de sonoridade teatral, Millôr atinge “toda a essência do diálogo shakespeariano”, tornando-se o tradutor que, a seu ver, mais se aproxima da poética do autor, dos seus jogos de palavras. Ressalta, no entanto, que, apesar da profunda comunicabilidade estabelecida, não há, em suas traduções, uma preocupação em “facilitar”<sup>247</sup> a qualidade literária de Shakespeare, ou seja, em banalizar o texto.

Os comentários de Magaldi e Luiz, ambos críticos teatrais, sugerem uma concepção de “fidelidade” a Shakespeare que apresenta afinidades com a de Barbara Heliadora e Margarida Rauen, ou seja, que pressupõe a preservação da função teatral de sua obra, objetivo que exige uma dicção e uma sintaxe especialmente adequadas a um texto que se destina a ser *dito* e não *lido*.

Apesar da aparente escassez de análises críticas sobre o *Hamlet* de Millôr, pode-se supor que os comentários acima também se aplicam a esta peça, visto que o tradutor não parece ter modificado de modo significativo suas normas iniciais e operacionais. Assim como Silos, Millôr também afirmou ter procurado apresentar um Shakespeare mais popular ao público brasileiro, usando registro coloquial e marcas de oralidade. No entanto, apesar de declararem intenções semelhantes, observam-se diferenças não só em certos aspectos das respectivas estratégias tradutórias (como no tratamento de passagens aparentemente ambíguas e potencialmente vulgares) mas também na reação da crítica e dos leitores.

#### 4.4 Considerações finais

Este capítulo procurou colocar em discussão alguns aspectos de *Hamlet* enquanto texto literário/dramatúrgico, com implicações para o próprio conceito de texto-fonte de uma tradução, e cobrir a história dos *Hamlets* brasileiros no que diz respeito tanto

---

<sup>247</sup> O termo foi empregado por Macksen Luiz no sentido convencional, não devendo ser entendido como designando um dos dois pólos do eixo que contrapõe estratégias exotizadoras a outras naturalizadoras/facilitadoras, no sentido de adotar, na tradução, normas vigentes no sistema receptor.

ao trabalho dos tradutores propriamente dito – ou seja, as normas que o governaram – quanto ao pós-processamento desses produtos por alguns colegas e críticos.

A análise microestrutural das traduções e dos comentários para- e metatextuais dos respectivos autores propiciou revelações significativas, das quais destaco duas:

- (i) o freqüente descompasso entre o discurso e a ação de cada tradutor, indicando que seus pronunciamentos devem ser tratados com muita cautela, como já adverte Toury (1995: 181). Tal descompasso foi observado tanto entre concepções explícitas e implícitas, como entre estratégias anunciadas e efetivamente empregadas, mostrando que nem sempre o tradutor coloca em prática o que anuncia ou aquilo em que diz acreditar; e
- (ii) os diferentes conceitos de fidelidade observados entre os tradutores e críticos cujos textos, paratextos e metatextos foram analisados. Embora o termo utilizado seja o mesmo, as noções subjacentes são bem distintas, como será demonstrado em seguida.

Em relação ao primeiro item, observei que as concepções de tradução e fidelidade que os tradutores verbalizam diferem das efetivamente reveladas pela sua própria prática. Este é o caso, por exemplo, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que preconiza, na tradução de poesia, a fidelidade tanto ao sentido quanto à forma (1955: 11-30 e 163-80), e no entanto transforma o pentâmetro iâmbico shakespeariano em dodecassílabo. No mesmo caso, também inclui-se Millôr Fernandes, para quem “um tradutor tem que ser, sobretudo, mimético, adaptando-se ao estilo do autor” (1989: 80), sugerindo uma concepção de tradução como reprodução da forma, do conteúdo e das emoções despertadas, mas não hesita em substituir a combinação de verso branco/verso rimado/prosa que caracteriza o estilo do Bardo pela forma prosificada, embora mantendo os dísticos rimados no término de cenas.

Quanto ao segundo item, é importante ressaltar que, na verdade, todo tradutor busca a “fidelidade”, embora entendendo o conceito de maneiras diferentes. As idéias de fidelidade decorrem, naturalmente, das concepções individuais de leitura e de tradução; na medida em que os tradutores concebem distintamente tal processo e tal atividade, os requisitos associados ao compromisso de “ser fiel” também serão distintos. Como, no entanto, o termo usado é o mesmo, à primeira vista pode parecer que todos se referem ao mesmo conceito, o que não acontece. Tal fato pode ser constatado através da observação dos vários produtos finais (ou seja, do resultado da

atividade tradutória), que diferem bastante uns dos outros dependendo das estratégias empregadas, tanto no nível formal quanto no semântico. As estratégias, por sua vez, decorrem de fatores relacionados, por exemplo, à visão que o pós-processador tem de leitura e tradução em geral, e da tradução de obras shakespearianas (e da própria obra de William Shakespeare) em particular. Nesse último caso, tradutores e críticos podem estar vinculados a diversas tradições shakespearianas, desde a que vê o poeta como essencialmente romântico, e a sua poesia, como “orgânica”,<sup>248</sup> até a que prioriza o aspecto popular da sua dramaturgia, voltada para uma platéia heterogênea de gostos ecléticos, que incluía obscenidades e pornografia.

Nas seções anteriores, procurei explicitar as diferentes concepções de tradução dos autores de versões brasileiras de *Hamlet*, que passam necessariamente por compromissos de fidelidade. Estes, como acabei de apontar, são intrinsecamente distintos: Tristão da Cunha preocupava-se em ser fiel ao espírito do texto inglês, mesmo em detrimento da palavra; Silva Ramos busca a maior correspondência formal e semântica possível, preconizando fidelidade não só ao sentido como também à forma; Carlos Alberto Nunes diz ter procurado manter-se “fiel ao texto inglês”, preservando o verso e a rima do original; para Anna Amélia, fidelidade parecia significar transferência de conteúdo e de intenções, que previa a manutenção do efeito cênico, teatral; Cunha Medeiros buscou divulgar Shakespeare junto ao grande público através de uma tradução “o mais fiel possível ao texto do autor”; Geraldo Silos pretendeu restabelecer o sentido do que Shakespeare escreveu, procurando ser fiel em termos de reprodução de significados e de recepção; Millôr Fernandes procurou ser fiel através de uma reprodução da forma, do conteúdo e das emoções despertadas (equivalência pragmática). Apenas no caso de Ribeiro Neto não encontramos comentários de sua própria autoria ou de terceiros que esclarecessem a respeito das suas concepções explícitas e implícitas de fidelidade.

Dessa forma, temos, aparentemente, um mesmo conceito – *fidelidade* – que, no entanto, recebe definições diferentes dependendo do agente pós-processador. Mas existe um aspecto no qual todas as definições concordam: o compromisso de fidelidade

---

<sup>248</sup> Visão predominante entre os críticos românticos, destacando-se A.W. Schlegel, Coleridge e Hazlitt. Schlegel formulou a teoria da unidade orgânica da obra de arte e aplicou-a à produção dramática shakespeariana. Via toda forma orgânica como inata, e a verdadeira unidade estética, como intrínseca (em vez de imposta através de “regras”) (Bate, 1992: 4-8).

é sempre para com o autor e o *texto-fonte* (e não, por exemplo, a um sentido plausível do mesmo, fruto de uma construção intersubjetiva). Entre as evidências, podemos citar a preocupação de Silva Ramos em “preservar literalmente o sentido” (1985) e em “evitar perdas”, chegando até a aumentar a extensão do verso para nele acomodar todas as idéias *contidas* nos pentâmetros originais<sup>249</sup>; Barbara Heliodora aponta, entre os problemas da tradução, “transmitir a intenção do autor”; Silos acredita poder passar para um português corrente e popular “o que Shakespeare *realmente* escreveu”<sup>250</sup> e “reproduzir, com objetividade, o sentido do original” (1985a); e Millôr Fernandes diz procurar fazer “uma aproximação *a mais perfeita possível*”<sup>251</sup> do original.

Como resultado das diferentes concepções explícitas e implícitas de fidelidade observadas entre os tradutores analisados – os quais declaram, no entanto, o mesmo compromisso de fidelidade ao “original” – as estratégias adotadas individualmente também são distintas. Metade dos tradutores brasileiros de *Hamlet* acreditaram que seriam mais “fiéis” traduzindo em prosa, enquanto a outra metade preferiu manter o verso e produziu uma tradução em “forma paralela ao original”, como algumas editoras apresentam-nas. Por “forma paralela” pode-se entender o respeito à combinação verso branco/verso rimado/prosa que caracteriza o *Hamlet* de Shakespeare, observando a mesma distribuição. A padronização rímica não se repetiu, no entanto, em relação à métrica; enquanto a norma do nosso polissistema literário, no que diz respeito a traduções shakespearianas em verso, tem sido a opção pelos decassílabos, Silva Ramos recorreu aos dodecassílabos – apesar do seu discurso preconizando fidelidade à forma – para poder, em suas próprias palavras, preservar todas as idéias contidas nos pentâmetros do inglês.

Em relação ao aspecto teatral *versus* literário dos textos, Anna Amelia e Millôr Fernandes foram os que mais procuraram produzir traduções encenáveis, enquanto os demais não manifestaram a mesma preocupação. Para estes, o critério da encenabilidade não é prioritário dentro da sua concepção de fidelidade. Ironicamente, no entanto, os dois *Hamlets* mais voltados para a cena jamais foram usados em montagens comerciais, enquanto os de Tristão da Cunha e Silva Ramos, considerados

---

<sup>249</sup> A concepção da tradução aqui referida corresponde à de Nida, para quem traduzir significa transferir conteúdos semânticos de uma língua para outra (1975).

<sup>250</sup> Grifo meu.

<sup>251</sup> Grifo meu.

pela crítica mais apropriados “à estante”, chegaram ao palco – com resultados, pelo menos no primeiro caso, bastante satisfatórios, a julgar pelos comentários críticos suscitados na época.

O compromisso mais amplo de fidelidade ao “original” tem como pressuposto uma concepção imanentista de texto, segundo a qual os significados são imprimidos pelo autor de maneira indelével, cabendo ao leitor – e, conseqüentemente, ao tradutor – decodificá-los e resgatá-los. Neste trabalho, entretanto, com base numa *episteme* construtivista, proponho uma conceituação de tradução como atividade *produtora*, e não *reconstrutora* ou *reprodutora*. Procuo demonstrar, ainda, que a crença na possibilidade de *ser* o autor estrangeiro numa outra época e numa outra cultura, alimentada por tantos tradutores, é absolutamente ilusória. No entanto, como a análise feita neste capítulo evidenciou, todos os oito tradutores de *Hamlet* – por mais diferentes que tenham sido suas traduções, produzidas ao longo de 55 anos – alimentam a expectativa de *ser* o Shakespeare elisabetano no século 20, falando português do Brasil.

Com este capítulo, onde foi problematizada a questão do texto-fonte nas traduções de *Hamlet* e analisado um *corpus* composto de oito textos traduzidos, juntamente com uma série de paratextos e metatextos correspondentes, acredito ter cumprido a última etapa da minha reflexão. Espero ter contribuído, com esta análise, para descrever e explicar o comportamento tradutório de um pequeno número de *construtores* do texto shakespeariano para o português, bem como para apontar alguns mecanismos que atuam na produção, transmissão, recepção e pós-processamento de traduções no Brasil.

## CAPÍTULO 5

### CONCLUSÃO

*Thoughts are but dreams till their  
effects be tried.  
The rape of Lucrece (l. 353)*

Como apresentei no primeiro capítulo, este trabalho teve por objetivo analisar o modelo teórico dos *Descriptive Translation Studies*, desenvolvido em meados dos anos 70 por um grupo de teóricos e pesquisadores europeus voltados para as traduções literárias, e demonstrar a sua instrumentalidade para a realização de estudos de séries de traduções inseridas em um mesmo sistema receptor, através do exemplo das versões brasileiras da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare.

A motivação deste estudo foi a convicção de que, diante do crescimento da área de estudos da tradução, o momento é oportuno para: (i) efetuar-se uma revisão crítica das teorias e modelos mais recentes, de modo a permitir uma avaliação informada da solidez e aplicabilidade das múltiplas propostas apresentadas; (ii) construírem-se histórias dessa disciplina, a partir de diferentes enfoques: nos tradutores, nos textos traduzidos, nas reflexões teóricas. O estudo das traduções brasileiras contemporâneas de textos shakespearianos, mais especificamente de *Hamlet*, constitui, portanto, uma contribuição para a historiografia da tradução no Brasil; e (iii) determinar, analisar e explicar a função da literatura traduzida no Brasil em épocas diversas, bem como alguns mecanismos de migração de produtos culturais.

Coerentemente com a proposta empírica do modelo descritivo, procurei aplicá-lo, nos capítulos 3 e 4, aos *Hamlets* brasileiros, para procurar conhecer, entre outros fatores, as concepções de tradução que nortearam esses trabalhos, as histórias de sua recepção e a sua decorrente função cultural nas letras brasileiras. Acredito que a construção de hipóteses plausíveis a respeito das condições em que foram realizadas as traduções da poesia dramática de Shakespeare no Brasil – por quem foram feitas, com que finalidade, dirigidas a que público, quais as estratégias usadas, que tipo de contaminação estético-literária provocaram ou sofreram – possibilita um maior

entendimento do nosso polissistema literário e da nossa cultura, assim como das interrelações que constroem a rede de influências que configuram e alimentam os modos de organização de ações comunicativas literárias, convencionalmente denominadas “literatura”.

A análise das idéias desenvolvidas a partir de meados dos anos 70 por três teóricos descritivistas – Itamar Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere – evidenciou a grande contribuição que estes prestaram aos estudos da tradução, conforme exposto no capítulo 2. O modelo polissistêmico de Even-Zohar propiciou uma reflexão sobre o papel da tradução nos sistemas literários e sobre a relação entre a literatura traduzida e o sistema receptor. Recentemente, o modelo foi ampliado pelo próprio autor, de modo a considerar fatores como patronagem, condições socioeconômicas e manipulação institucional, bem como a estabelecer uma correlação entre estes e os critérios de seleção dos textos a serem traduzidos e o modo como as traduções funcionam num dado sistema literário. Gideon Toury situou o *locus* da análise das traduções no pólo receptor e desenvolveu o conceito de norma tradutória, dando-lhe um caráter sociohistórico. André Lefevere, por sua vez, articulou a literatura, o sistema de reescrituras e os agentes de continuidade de uma cultura, sendo o primeiro a trazer para o paradigma descritivo fatores extraliterários como a patronagem ou as estruturas de poder. Todos os três adotam, em maior ou menor grau, o modelo sistêmico da segunda fase do formalismo russo, redefinindo-o como um polissistema; atribuem o papel de unidade tradutória básica à cultura e, não, ao texto (ou à palavra); propõem uma abordagem descritiva, empírica, indutiva e funcional aos estudos da tradução, em lugar das tradicionais análises prescritivas e formulações essencialistas; e embora não dispensem a noção de equivalência, consideram-na uma conseqüência da tradução, e não mais o objetivo desta. No entanto, a meu ver, faltavam a essas reflexões fundamentos epistemológicos explícitos, bem como uma elaboração maior do sistema de reescrituras, do qual a tradução faz parte como uma das modalidades possíveis. Propus, então, a ampliação do modelo descritivo através da teoria da ação comunicativa de Siegfried Schmidt, que me parecia oferecer possibilidades de preenchimento das lacunas observadas sem apresentar pressupostos conflitantes. A *episteme* construtivista concebe o sujeito leitor como um sistema vivo de cognição, e a leitura como uma atividade cognitiva baseada num sistema de pré-condições que possibilita a construção de modelos consensuais. Schmidt propõe a tematização das

atividades comunicativas literárias que constituem a *literatura* a partir dos quatro papéis acionais básicos de produção, mediação, recepção e pós-processamento. Este último, atribuído aos agentes que produzem um novo texto relacionado a um comunicado, designa uma nova categoria de ações, que inclui a tradução – convencionalmente associada à produção ou à recepção. A participação das editoras e de outras instituições responsáveis pela disseminação dos textos – função atribuída, no modelo de Lefevere, à patronagem – é vista como ação de mediação, podendo ser analisada pelo modelo de política editorial voltada para vendas de P. Meyer-Dohmen e W. Strauss (1971) e o de seleção de idéias e produtos de Kotler (apud Schmidt, 1982).

Dessa forma, o modelo de Schmidt amplia o dos DTS, complementando as lacunas observadas neste último com relação a pressupostos epistemológicos e tornando mais nítidas as características do fenômeno tradutório e suas relações com o sistema literário e o sistema social. Ao mesmo tempo, as afinidades entre ambos – as quais incluem a necessidade de empirizar e historicizar o conjunto do fenômeno literatura, a ênfase na abertura para espaços interculturais, intergeográficos e interdisciplinares, e a recursividade que caracteriza a relação teoria/prática – de certa forma fundem e consolidam esses dois modelos europeus, surgidos mais ou menos na mesma época e concebendo o sistema literário como uma dimensão da vida social.

O estudo de caso escolhido para demonstrar a aplicabilidade do modelo descritivo consistiu na análise de oito traduções publicadas do texto integral da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para o português do Brasil, a partir de um texto-fonte de língua inglesa. Além dos textos traduzidos propriamente ditos, o *corpus* também incluiu diversos paratextos (especialmente notas e prefácios às traduções publicadas, geralmente de autoria dos próprios tradutores) e metatextos (resenhas e comentários feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais), além de depoimentos de editores, críticos e tradutores.

O conjunto desses discursos foi objeto de uma análise crítica voltada para explicitar os seguintes aspectos:

1. as concepções de tradução – tanto implícitas quanto explícitas – que serviram de base para os trabalhos selecionados para análise;
2. os objetivos, motivações e expectativas dos tradutores, segundo eles próprios;

3. as estratégias utilizadas, novamente de acordo com a visão dos próprios tradutores e a percepção de analistas e críticos;
4. a análise crítica dessas traduções por parte de agentes que incluem outros tradutores, críticos, estudiosos e, na medida do possível, o público, especialmente no que diz respeito à avaliação da coerência dos tradutores em relação aos objetivos propostos, bem como à avaliação desses objetivos e dos resultados obtidos com relação às expectativas do público-alvo;
5. a possibilidade de uma função cultural das traduções de obras shakespearianas na literatura e na cultura brasileiras; e
6. as eventuais contribuições dos tradutores analisados para novas formas de se traduzir, de modo geral, e de se traduzir Shakespeare, de modo particular.

Os resultados de tal estudo, além de permitirem a formulação de hipóteses plausíveis a respeito de pressupostos, funções e contextos passíveis de explicar as mudanças observadas nas traduções de *Hamlet* para o português do Brasil, também contribuem para esclarecer alguns mecanismos que atuam na produção, transmissão, recepção e pós-processamento de traduções no Brasil.

A análise das traduções de *Hamlet*, juntamente com a dos elementos paratextuais que acompanham a peça nas suas respectivas edições e a dos metatextos (resultados de ações de pós-processamento) suscitados por esses trabalhos, evidenciou, à luz de uma perspectiva construtivista, que todos os oito tradutores compartilham da mesma ilusão de que podem – e devem – “encarnar” o Shakespeare da virada do século 17, passados 400 anos. Entretanto, como foi argumentado no capítulo 2, a intenção/ambição de “resgatar” o Shakespeare elisabetano é ilusória, diante da inescapável mediação do leitor/tradutor e da sua atividade construtora (e não *reconstrutora* ou *reprodutora*) de significados plausíveis. Na medida em que tanto o leitor/tradutor quanto o espectador são produtores de sentido – assim como o historiador, que realiza uma construção plausível do passado a partir do presente – a recuperação de um sentido viabilizado, há 400 anos, por um dado ambiente literário e sociocultural revela-se impossível. Para Schmidt, os textos têm identidades provisórias, gerando comunicados diferentes em épocas diferentes. Partindo do princípio de que o texto de origem da tradução é o comunicado, e não o objeto grafemático, fica evidente a impossibilidade de resgatar o Shakespeare elisabetano para os leitores de qualquer tradução, especialmente contemporânea. O tradutor é um

produtor – e não *reprodutor* – de sentidos, a partir de estratégias de leitura articuladas com seus conhecimentos anteriores, que provavelmente são análogos aos de outros indivíduos com histórias de socialização similares. São esses compromissos intersubjetivos que garantem a plausibilidade de uma tradução, aceita por eventuais mediadores, receptores e pós-processadores como um substituto legítimo para um texto pré-existente produzido em outro idioma. O conceito de equivalência fica, assim, redefinido, passando a designar essa relação de *representação* de um dado texto por outro posterior, em idioma diferente. Tal relação é, naturalmente, provisória, e sua legitimidade – ou validade – decorre de uma aceitação intersubjetiva.

No entanto, a crença na literalidade entendida como significado intrínseco, preso à letra do texto, levou os oito tradutores analisados a recorrerem – em maior ou menor grau – a estratégias de leitura que se aproximam do modelo de decodificação<sup>252</sup> e à exegese mais rigorosa possível. Subjacentes a essa convicção encontram-se, como foi apontado, algumas concepções de tradução do século 20 que demandam, por parte do tradutor, uma compreensão perfeita do texto, a qual exige que se acompanhe o pensamento do autor, evoque os seus sentimentos, apreenda o seu tom e reconheça “com precisão” o seu intento. O corolário dessa postura é a crença na possibilidade de um leitor perfeito/ideal que possa recuperar o sentido “original” de uma obra.

De acordo com a concepção construtivista de texto e leitura que fundamenta este trabalho, a “estrutura profunda” e o sentido do texto nunca estão presentes aprioristicamente, devendo ser construídos pelo leitor. A exegese, por mais lúcida que seja, também jamais será suficiente para garantir a “compreensão perfeita”, o grau absoluto de entendimento. A recepção, por sua vez, nunca será igual entre duas pessoas – mas não por uma suposta “deficiência” dos seus processos de leitura, e sim porque não há outra possibilidade. O que enseja a produção de sentidos consensuais é a intersubjetividade, decorrente de histórias de socialização similares.

Em relação aos tradutores, observei, conforme relatado na seção 4.4, um descompasso entre o seu discurso, ou seja, as intenções e objetivos verbalizados, e a sua ação, isto é, as estratégias efetivamente empregadas e observadas através da análise microestrutural dos textos traduzidos. Além disso, ainda que todos os

---

<sup>252</sup> Modelo de leitura em que o fluxo da informação é ascendente, ou seja, parte do texto para o leitor, e o significado é visto como inerente ao texto.

tradutores tenham reafirmado seu compromisso de fazer uma tradução “fiel”, como ilustram os exemplos em 4.3 e 4.4, suas respectivas concepções de fidelidade são bastante distintas.

Se na concepção de Anna Amelia Carneiro de Mendonça ser “fiel” exige uma preocupação em privilegiar o efeito cênico, teatral, empregando uma linguagem contemporânea mas livre de modismos ou “coloquialismos transitórios” e mantendo a forma versificada<sup>253</sup>, na de Geraldo Silos tal propósito implica explicitar o significado do que Shakespeare “queria dizer”. Para atingir seus objetivos declarados de “reproduzir o que o espectador elisabetano escutava”, de modo a que o texto não perca “a poesia, a graça e o sentido” (1986: 9), Silos recorreu às estratégias de traduzir em prosa, introduzir explicações do sentido das palavras no próprio texto (explicações essas muitas vezes extraídas de notas de edições inglesas)<sup>254</sup> e empregar palavrões contemporâneos em português para palavras ou expressões com duplo sentido ou possíveis conotações sexuais. Por outro lado, Millôr Fernandes, também preocupado em ser “fiel”, diz ter procurado não explicitar aquilo que o autor quis deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quis deixar misterioso, engrossar o humor que é fino (1989: 76-8).

Pode-se ver, portanto, que embora Anna Amelia, Silos e Millôr afirmem o tempo todo ter o mesmo compromisso de “fidelidade”, os conceitos implícitos diferem substancialmente, levando ao emprego de estratégias tradutórias distintas. O mesmo acontece com os outros cinco tradutores e seus respectivos produtos. Os oito *Hamlets* publicados – fruto de um mesmo compromisso de fidelidade e de uma visão imanentista de texto – revelam, de modo geral, combinações diferentes de um elenco mais ou menos limitado de estratégias, com algumas (poucas) radicalizações que indicam um comportamento não-normativo, de certa forma idiossincrático.

Também entre pós-processadores em geral (tradutores, comentaristas, críticos) identifiquei diferenças conceituais, no que diz respeito ao seu modo de entender a tradução e a fidelidade. Para os críticos teatrais Décio Almeida Prado e Macksen Luiz, tradutores “fiéis” da obra shakespeariana são aqueles que reproduzem a comunicabilidade com a platéia estabelecida pelo teatro do autor inglês. De acordo

---

<sup>253</sup> Como já apontado no capítulo 4, as idéias de Anna Amelia são depreendidas a partir do (meta)discurso de Barbara Heliodora, sua filha e prefaciadora.

<sup>254</sup> Ver o exemplo da tradução de “a toy in blood” (I.iii.6), em 4.3.7.

com essa visão de fidelidade, as traduções de Geraldo Silos, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros, que adotaram estratégias bastante diferentes entre si – umas em prosa, outras em verso; a de Silos modernizadora, as outras de cunho mais erudito –, seriam todas “infiéis”, por não serem *stage-oriented*. “Fidelidade”, para esses pós-processadores de traduções da poesia dramática de Shakespeare, implica, necessariamente, “encenabilidade”. Em contrapartida, na visão de Eugênio Gomes, ser “fiel” a Shakespeare significava buscar uma equivalência de conteúdo, mesmo em sacrifício da forma, e um equilíbrio entre a naturalidade da linguagem contemporânea e o teor erudito. Acreditava, inclusive, que um estilo muito popular, inclusive com gírias atuais, afetava o “efeito dramático”. Trata-se, portanto, de uma concepção de fidelidade diferente daquela formulada pelos críticos teatrais mencionados, na qual não se enquadra, por exemplo, o *Hamlet* de Silos.

Além de procurar reconhecer o tipo de tradução realizada, a partir do eixo adequação/aceitabilidade (Even-Zohar, 1978 e Toury, 1980 e 1995) ou do duplo eixo de arcaização/modernização e exotização/naturalização (Holmes, 1972) e identificar a concepção teórica correspondente, seja implícita ou explícita, trabalhos descritivos como este possibilitam um entendimento da função do texto traduzido na cultura receptora. Em termos gerais, as traduções situam-se em algum ponto entre dois pólos opostos, que ligam o(s) suposto(s) centro(s) do sistema à periferia, sendo que seu *status* pode mudar ao longo do tempo. De um ponto de vista sincrônico, pode-se dizer que as traduções que ocupam posições periféricas estão em tal situação por um desses dois motivos: ou foram marginalizadas (ou seja, rejeitadas) ou mantêm-se “invisíveis”, ignoradas por possíveis agentes pós-processadores, talvez até por falha dos agentes de mediação. Para um texto traduzido chegar às posições centrais em um sistema é preciso que preencha alguma das seguintes condições: (i) ser compatível com as normas da cultura-meta (tradução aceitável), refletindo uma poética prestigiada; (ii) pertencer a um gênero valorizado pelo sistema receptor, ou ausente do mesmo (situação em que há um vácuo a ser preenchido); (iii) estar associado a um texto-fonte ou a um autor de prestígio no sistema receptor (independentemente do prestígio de que estes desfrutam no sistema originário); (iv) ter sido produzido por um tradutor de prestígio, que emprestou à tradução um caráter de obra literária por mérito

próprio<sup>255</sup> ou teve seu comportamento não-normativo legitimado pelo sistema receptor (contribuindo para uma possível transformação do “desvio”, ou transgressão, em norma); (v) ser alvo de uma estratégia mercadológica por parte dos agentes de transmissão com vistas à sua visibilidade e disseminação.

Ao longo dos 55 anos que separam a primeira e a última das traduções analisadas, a função de alguns desses textos no sistema cultural brasileiro pode ter mudado – inclusive devido a mudanças nos próprios critérios de avaliação, que hoje enfatizam a característica da “encenabilidade” – mas a posição de Shakespeare neste sistema permaneceu relativamente inalterada. De fonte de inspiração para os poetas românticos, parnasianos e simbolistas, que imitavam seus temas e estilo, e consagravam versos e sonetos a personagens mais nitidamente identificados com o seu ideário/imaginário, Shakespeare tornou-se um dos autores preferidos para o exercício tradutório dos poetas modernos e para os comentários e análises exegéticas de críticos, tradutores e ensaístas. Se é possível inferir, como proponho no terceiro capítulo deste trabalho, que Shakespeare é, hoje, mais *estudado* do que *imitado* por escritores e poetas brasileiros, ou seja, é mais interessante para estudos críticos e menos eficiente na sua contaminação<sup>256</sup> dos nossos autores, esta mudança – de fonte de inspiração para objeto de análises teóricas e metateóricas – possivelmente ocorreu antes de 1933, data do primeiro *Hamlet* publicado. Ao longo das décadas subseqüentes, o autor inglês certamente tornou-se mais difundido entre o público brasileiro, inclusive por força das inúmeras encenações (nacionais) e adaptações cinematográficas (internacionais), mas não parece ter uma função diferente hoje do que há meio século. No momento em que continua sendo um “clássico”, ocupa um lugar de destaque nos “cânones” ocidentais modernos e é visto como um autor de certa forma “erudito” – pelo menos entre o público leitor, muitas vezes distinto do público espectador – pode-se dizer que sua posição no sistema receptor não mudou significativamente.

Quanto às eventuais contribuições dos tradutores analisados para novas formas de se traduzir, de modo geral, e de se traduzir Shakespeare, de modo particular, acredito

---

<sup>255</sup> Ver reflexão de Toury a respeito dos dois sentidos da expressão “tradução literária”, que pode ser entendida como a tradução de textos vistos como literários no sistema originário e a tradução de um texto que tenha *status* de obra literária no sistema receptor (1995: 168).

<sup>256</sup> Na acepção que o termo recebe no modelo sistêmico (ver capítulo 2).

que a maior delas tenha partido de Millôr Fernandes, com sua prosa coloquial e jogos de palavras. Uma ilação possível é a de que o coloquialismo de Millôr não se limita a refletir, de certo modo, a informalidade dos anos 80 e a maior aproximação entre as linguagens escrita e oral. A meu ver, trata-se, na verdade, de um momento de ruptura com uma tradição de traduções shakespearianas em tom mais erudito, elaborado, “respeitoso”. Essa ruptura já havia sido ensaiada por Geraldo Silos em seu *Hamlet* de 1984; no entanto, por motivos já discutidos na seção 4.4, as inovações propostas não foram aceitas pelo sistema receptor, levando à marginalização e à posterior invisibilidade do trabalho. No caso de Millôr, uma conjunção diferente de fatores fez com que sua versão provocasse mudanças na nossa maneira de conceber as traduções literárias em geral e as de textos shakespearianos em particular, propiciando a legitimação de estratégias como mistura de registros e marcas de oralidade<sup>257</sup>.

Os demais tradutores optaram por poéticas mais convencionais, sintonizadas ora com concepções estéticas da literatura brasileira predominantes na época em que as traduções foram realizadas – como no caso dos *Hamlets* neoparnasianos de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de Anna Amelia Carneiro de Mendonça –, ora com os modos tradicionais de se traduzir Shakespeare, os quais incluem, como já apontado, dicção erudita e sintaxe elaborada.

### 5.1 Futuras investigações

No decorrer do estudo, tive a expectativa de poder relacionar as traduções de *Hamlet* que foram surgindo na cena literária brasileira ao contexto histórico e político do país; contudo, a precariedade de fontes disponíveis e as limitações de tempo e espaço não permitiram a elaboração de hipóteses plausíveis a esse respeito. Acredito que, uma vez reunidos os dados necessários, haverá muitos aspectos a explorar com respeito a tal tema – como, por exemplo, as possíveis correlações entre períodos de rígida censura política e de costumes e a escolha de temas e peças do cânone shakespeariano a traduzir, buscando estabelecer eventuais topicalidades e analogias.

---

<sup>257</sup> Um exemplo de oralidade é a forma preposicional “pra” em lugar de “para”. Embora a forma “p’ra” seja eventualmente encontrada em traduções anteriores, as motivações são diferentes. Millôr utiliza “pra” com a finalidade de reproduzir o que efetivamente se fala, enquanto outros tradutores recorriam a contrações ou elipses para acertar o metro do verso.

Vale igualmente a pena examinar as estratégias adotadas nessas traduções. A ênfase na domesticação, por exemplo, possibilita inúmeras referências a situações contemporâneas, enquanto uma estratégia predominantemente estrangeirizadora é capaz de imprimir ao texto introduzido no sistema receptor um caráter alegórico de grande impacto.

Outro tema interessante para futuras investigações é a função das traduções shakespearianas enquanto textos literários dentro do polissistema literário brasileiro. Aparentemente, existem evidências de que as traduções de obras shakespearianas não são muito lidas. No Brasil, Shakespeare é um autor restrito, de certa forma, ao meio acadêmico — onde é normalmente estudado em inglês, dentro de um contexto de cursos de língua inglesa ou de literatura inglesa; à *intelligentzia* — intelectuais e amantes da literatura que preferem lê-lo em inglês; e ao meio teatral, onde circulam mais amplamente as versões traduzidas. Quem são, então, os outros leitores de traduções, além dos atores e estudantes de arte dramática, e um número reduzido de interessados? Essa questão também merece um exame mais aprofundado, que talvez possa explicar o motivo de haver relativamente tão poucas traduções de *Hamlet* para o português do Brasil, considerando-se a importância dessa peça dentro da obra shakespeariana, a posição chave que ela ocupa entre os clássicos ocidentais e a alegada contemporaneidade do texto (especialmente após a grande propagação de idéias freudianas, feministas, pós-colonialistas e multiculturalistas, que causaram um forte impacto nos sistemas socioculturais).

Observa-se, ainda, que os tradutores que são apresentados ou reconhecidos como poetas, como é o caso de Silva Ramos, Nunes e Anna Amélia, produziram traduções de *Hamlet* em verso, ao passo que Silos e Millôr optaram pela prosa. O trabalho de Silva Ramos, Nunes e Silos é mais dirigido ao leitor, enquanto Anna Amélia e Millôr orientaram suas traduções para a encenação teatral. A dicção dos três tradutores-poetas mencionados acima é, em geral, considerada erudita, clássica e formal, contrastando com Millôr, cuja linguagem é descrita como mais coloquial e livre, e Silos, que mistura registro formal com expressões grosseiras. A ampliação deste painel de modo a incluir as demais traduções brasileiras da poesia dramática shakespeariana parece-me oportuna e interessante, na medida em que poderá dar subsídios a leitores, espectadores, tradutores e encenadores para direcionar suas escolhas e seleção de textos para finalidades diversas.

Também pode ser interessante investigar o motivo pelo qual as traduções de obras shakespearianas não introduziram modelos textuais no polissistema literário brasileiro, ao contrário do que ocorreu em outros polissistemas. Uma hipótese a ser considerada é que as versões em português do Brasil são bastante recentes, tendo surgido num momento em que o nosso polissistema já estava relativamente amadurecido. Na Alemanha, por exemplo, o impacto da obra shakespeariana foi particularmente acentuado pelo fato de estar a literatura alemã em plena formação, buscando modelos novos para seu enriquecimento. De qualquer forma, acredito que a questão merece um exame mais aprofundado.

Como já observei, ao longo de sua história, *Hamlet* foi, e certamente continuará a ser, traduzido de modo diferente por tradutores diferentes, em culturas diferentes, em épocas diferentes, e não se poderá, aprioristicamente, rotular essas versões de “equivocadas” ou “ruins”; será preciso, antes, conhecer e entender os respectivos projetos tradutórios, bem como o contexto cultural, social e histórico em que se inserem. Como apontou Susan Bassnett (1991), a tradução de um texto teatral tem uma “vida útil” de vinte e cinco anos, em média; parece-me que este é o “prazo de validade” da sua plausibilidade. Se o tradutor é como o historiador, que constrói uma visão intersubjetiva do passado a partir de sua inserção no presente, as traduções devem mesmo ser feitas periodicamente, a intervalos não pré-determinados, mas regulados pela duração de “gerações” específicas: poéticas, culturais, literárias. A cada mudança significativa de normas, a nossa construção de Shakespeare e da sua obra deve ser refeita, de modo a tornar-se novamente plausível.

## BIBLIOGRAFIA BÁSICA

I - Livros, capítulos de livros e artigos de publicações científicas:

- ALVES, Ivya (1995) *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira). FFLCH, USP.
- AMORA, Antonio Soares (1955) *História da literatura brasileira* (séculos XVI-XX). São Paulo: Saraiva.
- ANDRADE, Oswald (1928) “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*. Ano 1, nº. 1, maio.
- ARISTÓTELES (1993). *Poética* (2ª edição). Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica.
- ARROJO, Rosemary (1986) *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. Série Princípios. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1992) *O Signo Desconstruído*. São Paulo: Pontes.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- BAKER, Mona (1999) “Linguística e estudos culturais: paradigmas complementares ou conflitantes nos estudos da tradução?”. Tradução brasileira de Marcia A. P. Martins e Patricia Broers-Lehmann. Em Marcia A.P. Martins (org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna/PUC-Rio.
- BASSNETT, Susan (1991) “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”. *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction: Studies in the Text and Its Transformations*, 4:1, Montreal: Concordia University, pp. 99-111.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Translation Studies* (2ª edição). London/New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Translating Literature*. Cambridge: Brewer.
- BATE, Jonathan (org.) (1992) *The romantics on Shakespeare*. London/New York: Penguin.
- BENJAMIN, Walter (1992) “The task of the translator”. Tradução para o inglês de Harry Zohn. Em R. Schulte & J. Biguenet (orgs) *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, pp.71-82
- BERMAN, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- BLOOM, Harold (1986) (org.) *Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's Hamlet*. New York/Philadelphia: Chelsea House
- \_\_\_\_\_ (1994a) *The Western Canon*. New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company.
- \_\_\_\_\_ (1996) *William Shakespeare's Hamlet: Bloom's Notes*. Broomall: Chelsea House.
- \_\_\_\_\_ (1998) *The invention of the human*. Riverhead Books.
- BORGES, Jorge Luis (1988 (1964)) “El enigma de Shakespeare”. *A/Z*. Madrid: Siruela, pp. 243-251.
- \_\_\_\_\_ (1996) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Em \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Barcelona: Emecé.
- BOLLE, A.B.M. (1979) *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes.
- BOSI, Alfredo (1995) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

- BRADLEY, A.C. (1971 (1904)) *Shakespearean tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: MacMillan.
- BRANAGH, Kenneth (1996) *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*. New York/London: W.W. Norton.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1992) *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética.
- BROOKER, P. & WIDDOWSON, P. (orgs) (1996) *A practical reader in contemporary literary theory*. Hemptstead: Prentice Hall.
- BROOKS, Peter [s/d] "The rest is silence: Hamlet as decadent". Em J. Laforgue. *Essays on a poet's life and work*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- BURGESS, Anthony (1970) *Shakespeare*. New York: A.A.Knopf.
- \_\_\_\_\_ (1996) *A literatura inglesa*. Tradução brasileira de Duda Machado. São Paulo: Ática.
- CAMPOS, Geir (1982) *Tradução e ruído na comunicação teatral*. São Paulo: Álamo.
- CAMPOS, Haroldo de (1997) *A arte no horizonte do provável* (4ª edição). São Paulo: Perspectiva.
- CÂNDIDO, Antonio (1967) *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CARVALHAL, Tânia Franco (1986) *Literatura comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1997) "A literatura comparada na era da globalização". Em Anais do 5º Congresso da ABRALIC. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 113-119.
- CAVELL, Stanley (1987) *Disowning knowledge in six plays of Shakespeare*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- COLE, T. & CHINOY, H.K. (1970) "The Elizabethan Actor". *Actors on Acting*. Crown Pub.
- COLERIDGE, Samuel T. (1960 (1907)) *Shakespearean criticism* (2 vols.) (editado por Thomas Middleton Raysor). London: J. M. Dent & Sons.
- COUTINHO, Afrânio (1964) *Introdução à literatura brasileira* (2ª edição). Rio de Janeiro: São José.
- COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia F. (1994) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CULLER, Jonathan (1987) "Poststructuralist Criticism". *Style*, vol. 21, nº. 2, pp. 167-191.
- DANIELL, David (1992) "Hamlet". Em Stanley Wells (org.) *Shakespeare: a bibliographical guide* (new edition). Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 201-21.
- DANIELLOU, Ir. M.E. (1975) "Introdução. Sófocles: vida e obra" Em Sófocles. *Electra*. Tradução de Ir. Maria da Eucaristia Daniellou O.S.U. Rio de Janeiro.
- DELABASTITA, Dirk (1985) "Shakespearean sonnets in translation: A T.T.-oriented approach". Em T. Hermans (org.). *Second Hand*.
- \_\_\_\_\_ (1993) *There's a Double Tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi,
- \_\_\_\_\_ (1994) "Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies". *Target* 6:2, pp. 223-243. Amsterdam: John Benjamins.

- \_\_\_\_\_ & D'HULST, Lieven (1993) "Introduction". Em D. Delabastita & L. D'hulst (orgs.) *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- DEMARCHI, A. (1991) *A morte do modernismo e o retorno da tradição – uma leitura do suplemento literário* Letras & Artes. Anais do 2º. Congresso da ABRALIC. Belo Horizonte.
- DERRIDA, Jacques (1992) "From *Des Tours de Babel*". Tradução para o inglês de Joseph Graham. Em R Schulte e J. Biguenet (orgs) *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 218-27.
- DOLLIMORE, Jonathan (1993) *Radical Tragedy*. Segunda edição com nova introdução. Durham: Duke University Press.
- DRAKAKIS, John (org.) (1985) *Alternative Shakespeares*. London/New York: Routledge.
- EVANS, G. & Evans, B.L. (1985 (1978)) *Companion to Shakespeare*. London: J.M.Dent & Sons.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978) *Paper in Historical Poetics*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1 (Spring).
- \_\_\_\_\_ (1996) "Culture planning and the market: making and maintaining socio-semiotic entities". Comunicação apresentada no Dartmouth Colloquium, "The Making of Culture", Dartmouth College, 22-27 de julho de 1994.
- FERNANDES, Millôr (1989) "*Hamlet - a tradução*". *34 Letras*, nº. 3. Editora 34: Rio de Janeiro, pp. 76-80.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1982) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FINKE, Peter (1989) "Visão geral do funcionalismo construtivo". Em Heidrun K. Olinto (Seleção, tradução e apresentação). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 71-92.
- FISH, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? - The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- FLOR, J.A. (org.) (1990) *Colóquio sobre Shakespeare*. Lisboa: ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian).
- FOUCAULT, Michel (1980) "What is an author?" Em J. Harari (org.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Londres: Methuen, pp. 141-160.
- \_\_\_\_\_ (1995) *As palavras e as coisas*. Tradução brasileira de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.
- FOX, Levi (1988) *The Shakespeare handbook*. London: Mobius.
- FRESCO, Giuseppe P. (1993) "An Unpublished Pre-Romantic *Hamlet* in Eighteenth-Century Italy". Em D. Delabastita & L. D'hulst (orgs.). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp.111-128.
- GENETTE, Gerard (1997) *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Tradução inglesa de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENTZLER, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*. London/New York: Routledge.

- GOMES, Celuta (1961) *William Shakespeare no Brasil - Bibliografia*. Separata do volume 79 (1959) dos Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.
- GOMES, Eugenio (1961) *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MEC.
- GREER, Germaine (1988) *Shakespeare*. Tradução brasileira de Barbara Heliodora Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Zahar.
- HABICHT, W. (1993) "The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation". Em D. Delabastita & L. D'hulst (orgs.) *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 45-53.
- HALLEWELL, Lawrence (1985) *O livro no Brasil (sua história)*. Tradução brasileira de M. da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP.
- HAWKES, Terence (org.) (1996) *Alternative Shakespeares* (vol. 2). London/New York: Routledge.
- HELIODORA, Barbara (1967) "Shakespeare in Brazil". Em *Shakespeare Survey*.  
 \_\_\_\_\_ (1997) *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva.
- HERMANS, Theo (1985) "Translation Studies and a New Paradigm". Em T. Hermans (org.). *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, pp. 7-15.  
 \_\_\_\_\_ (1995) "Toury's Empiricism Version One: Review of Gideon Toury's *In Search of a Theory of Translation*". *The Translator*. Vol. 1, nº. 2 (1995), pp. 215-223.
- HEYLEN, Romy (1993) *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*. London/New York: Routledge.
- HOLMES, James (1988) "The Name and Nature of Translation Studies". Em *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies 7*. Amsterdam: Rodopi.
- HOWARD, Jean & RACKIN, Phyllis (1997) *Engendering a nation*. London/New York: Routledge.
- JANSEN, Peter (org.) (1995) *Translation and the Manipulation of Discourse* (Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies, 1992-1993). Leuven: The CETRA Chair for Translation, Communication and Cultures.
- JARDINE, Lisa (1996) *Reading Shakespeare historically*. London/New York: Routledge.
- JAUSS, Hans Robert (1996) "Tradição literária e consciência atual da modernidade". Tradução brasileira de Heidrun K. Olinto. Em Heidrun K. Olinto (org.) *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, pp. 47-100.
- JONES, Ernest (1959) *Hamlet and Oedipus*. NY: Norton.
- JOUGHIN, John J. (org.) *Shakespeare and national culture*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- KASTAN, David Scott (1995) *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*. London/Toronto: Prentice Hall International.
- KNIGHT, G. Wilson (1949) "The Embassy of Death: An Essay on *Hamlet*". Em G. Wilson Knight. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy* (edição revista). London, pp. 17-46.
- KORPEL, Luc (1992) "On the use and manner of translations: Dutch translation discourse (1750-1820) in a Western European context" (resumo da tese de doutorado *Over het nut en de wijze der vertalingen*). Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

- LACAN, Jacques [s/d] “Hamlet, por Lacan”. Tradução brasileira de Eunice Martinho. Em J. Martinho (org.) *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LAMBERT, Jose & VAN GORP, Hendrik (1985) “On Describing Translations”. Em T. Hermans (org.) *The Manipulation of Literature*. London, Croom Helm, pp. 42-53.
- LAROQUE, F. (1993) *Shakespeare: court, crowd and playhouse*. Tradução inglesa de Alexandra Campbell. London/NY: Thames and Hudson.
- LEFEVERE, Andre (1977) *Translating literature: the German tradition. From Luther to Rosenzweig*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- \_\_\_\_\_ (1978a) Anais do Colóquio sobre Literatura e Tradução (1976). Leuven: Universidade Católica de Leuven.
- \_\_\_\_\_ (1978b) “Translation Studies: The goal of the discipline”. Em James S. Holmes, José Lambert e Raymond van den Broeck (orgs) *Literature and translation: New perspectives in literary studies with a basic bibliography of books on Translation Studies*. Leuven: Acco.
- \_\_\_\_\_ (1981) “Beyond the process: literary translation in literature and literary theory”. Em Marilyn Gaddis Rose (org.) *Translation spectrum: Essays in theory and practice*. Albany: SUNY.
- \_\_\_\_\_ (1985) “Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”. Em T. Hermans (org.) *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. London: Croom Helm, pp. 215-243.
- \_\_\_\_\_ (1991) “Translation and Comparative Literature: The Search for the Center”. *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction: Studies in the Text and Its Transformations*, 4:1, Montreal: Concordia University, , pp. 129-144.
- \_\_\_\_\_ (1992a) *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London/New York:Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1992b) *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London/New York:Routledge.
- \_\_\_\_\_ & BASSNETT, Susan (1990) “Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights. The ‘Cultural Turn’ in Translation Studies”. Em Susan Bassnett & André Lefevere (orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 1-13.
- LEIROZ, Flavia Pinto (1996) *Do texto ao sistema literário: novas propostas para o estudo da literatura*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. PUC-Rio.
- LEVIN, Y. (1993). “Russian Shakespeare Translations in the Romantic Era”. Em D. Delabastita & L. D’hulst (orgs.). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 75-90.
- LIMA, Alceu Amoroso (1964) *Introdução à literatura brasileira* (3ª edição). Rio de Janeiro: Agir.
- LUHMANN, Niklas (1996) “A obra de arte e a auto-reprodução da arte”. Tradução de Heidrun K. Olinto. Em Heidrun K. Olinto (org.). *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, pp. 241-271.
- MAHOOD, M.M. 1988 (1957). *Shakespeare’s Wordplay*. London/New York: Routledge,

- MALLET, Nicole “Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction”. *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction: Studies in the Text and Its Transformations*, 6:1, Montreal: Concordia University, pp. 113-130.
- MANGUEL, Alberto (1996) *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARTINS, Marcia A.P. (1992) “On Translation Criticism”. *Koiné*, Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori San Pellegrino, II, 1-2, pp. 72-79.
- \_\_\_\_\_ (1996) “As relações nada perigosas entre História, Filosofia e Tradução”. *Cadernos de Tradução* (1). Florianópolis: UFSC, pp. 37-51.
- \_\_\_\_\_ (1997) “‘Ser ou não ser’: um dilema (também) para os tradutores?”. *PaLavra* (4). Rio de Janeiro: PUC-Rio, pp. 118-142.
- MARTINS, Wilson (1978-1979) *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 7 vols.
- MELLO, Barboza & MONAT, Olympio (1964) *William Shakespeare: edição do IV Centenário*. Rio de Janeiro: Leitura.
- MEUTSCH, D. & SCHMIDT, S. (1985) “On the role of conventions in understanding literary texts”. Em *Poetics* (14), vol. 6, pp. 551-574. Amsterdam: Elsevier.
- MILTON, John (1993) *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica.
- \_\_\_\_\_ (1997) “Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil”. Em *Anais do 5º. Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 297-301.
- MORICONI, Italo (1997) “Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil”. Em *Anais do 5º. Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 303-309.
- MOUNIN, Georges (1975) *Os Problemas Teóricos da Tradução*. Tradução brasileira de H. de L. Dantas. São Paulo: Cultrix,.
- NIDA, Eugene (1964) *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill
- \_\_\_\_\_ (1975) *Language structure and translation*. California: Stanford University Press.
- NIDA, E. & TABER, C. (1969) *Theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill.
- NESTROVSKI, Arthur (1996) “Frye sobre Shakespeare”. Em *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática.
- NEWMARK, Peter (1982) *Approaches to Translation*. London: Pergamon Press,.
- NITRINI, Sandra (1997) *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp.
- OLINTO, Heidrun K. (1989) “A teoria na prática é outra?”. Em Heidrun K. Olinto (Seleção, tradução e apresentação). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 13-33.
- \_\_\_\_\_ (1993) “Letras na página, palavras no mundo: novos acentos sobre estudos de literatura”. *PaLavra* (1), Departamento de Letras, PUC-Rio, pp. 7-40.
- \_\_\_\_\_ (1996) “Interesses e paixões: histórias de literatura”. Em Heidrun K. Olinto (org.). *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, pp. 15-45.
- ONIONS, C.T. (1986) *A Shakespeare Glossary*. Terceira edição revista e aumentada por Robert D. Eagleson. New York: Oxford University Press.
- OUSBY, Ian (1993) *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge/Melbourne: Cambridge University Press.
- PAES, José Paulo (1990) *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática.
- PARKER, Patricia (1996) *Shakespeare from the margins: language, culture, context*. Chicago/London: University of Chicago Press.

- PARTRIDGE, Eric (1996 (1947)). *Shakespeare's bawdy*. London/New York: Routledge.
- PYM, Anthony (1993) *Epistemological problems in translation*. Calaceit: Caminade.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome.
- RANKE, W. (1993) "Macbeth on the German Stage". Em D. Delabastita & L. D'hulst (orgs.). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp.163-182.
- RAUEN, Margarida G. (1993) "Merging Intertextualities on the Brazilian Stage". *Allegorica* 14, pp. 53-60.
- \_\_\_\_\_ (1998) "The transmission of *Hamlets* and the effects of systematization and instability". Comunicação apresentada no VII Encontro Nacional de Tradutores. São Paulo, USP, 7-11 de setembro (inédito).
- ROBYNS, Clem (org.) (1994) *Translation and the (Re)production of Culture*. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies, 1989-1991. Leuven: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures.
- ROSE, Marilyn G. (org.) (1981) *Translation spectrum*. Albany: State University of New York Press.
- RUBINSTEIN, Frank (1989 (1984)). *A dictionary of Shakespeare's sexual puns and their significance* (2ª edição). London: Macmillan.
- RUSCH, Gebhard (1996) "Teoria da história, historiografia e diacronologia". Tradução de Heidrun K. Olinto. Em Heidrun K. Olinto (org.). *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, pp. 133-167.
- \_\_\_\_\_ [s.d.] *Teorías sistémicas en la historiografía literaria alemana*. Tradução para o espanhol de Maria Belén Saiz Noeda, com revisão de Wolfgang Kesselheim (mimeo).
- SANTOS, Marlene Soares dos (1994) "O Teatro Elisabetano". Em *O Teatro Através da História*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, pp. 69-97.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1992) "On the Different Methods of Translating". Em Rainer Schulte & John Biguenet (orgs.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago/London: The University of Chicago Press, , pp. 37-54.
- SCHMIDT, Siegfried (1982) *Foundation for the empirical study of literature: The components of a basic theory*. Tradução para o inglês e revisão de Robert de Beaugrande. Hamburg: Buske.
- \_\_\_\_\_ (1989) "A ciência da literatura empírica: um novo paradigma". Em Heidrun K. Olinto (Seleção, tradução e apresentação). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa* Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 35-52
- \_\_\_\_\_ (1989) "Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista". Em Heidrun K. Olinto (Seleção, tradução e apresentação). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 53-69.
- \_\_\_\_\_ (1994a) "Construtivismo na pesquisa da mídia: conceitos, críticas e conseqüências". Tradução brasileira de Luciana Vilas Bôas Castelo Branco. *Palavra* (2), Departamento de Letras da PUC-Rio, pp. 111-137.
- \_\_\_\_\_ (1994b) 'System' and 'observer': two key concepts in (future) literary studies. *Lumis-Schriften* 39. Lumis: Siegen.

- \_\_\_\_\_ (1996). “Sobre a escrita de histórias de literatura”. Tradução brasileira de Rejane de Castro Neves e Heidrun K. Olinto. Em Heidrun K. Olinto (org.). *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, pp. 101-132.
- SCHOENBAUM, S. (1993) *Shakespeare's lives*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- SIMON, Sherry (1996) *Gender in translation*. London/New York: Routledge.
- SMIDT, K. “The Discovery of Shakespeare in Scandinavia”. Em D. Delabastita & L. D’hulst (orgs.) *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp.91-103.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988) *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- STEINER, Georges (1975) *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- TYNIANOV, J. (1976) “Da evolução literária”. Em Dionísio de Oliveira Toledo (Organização, apresentação e apêndice). *Teoria da literatura: formalistas russos* (2ª edição). Tradução brasileira de Ana Mariza Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, pp. 105-118.
- VENUTI, Lawrence (org.) (1992) *Rethinking translation: Discourse, subjectivity, ideology*. London/New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1995) *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge.
- VERDAASDONK, H. (1985) “Empirical sociology of literature as a non-textually oriented form of research”. Em *Poetics* (14), vol. 1, pp. 173-185. Amsterdam: Elsevier.
- VIEIRA, Else R. P. (1996a) “A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas”. Em Else R. P. Vieira (org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, pp. 124-137.
- \_\_\_\_\_ (1996b) “André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita”. Em Else R. P. Vieira (org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, pp. 138-150.
- VOLLET, Neusa (1997) “*Ser ou não ser pornográfico, eis a questão*”: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras de Hamlet. Dissertação de Mestrado em Lingüística Aplicada (Tradução). IEL - UNICAMP.
- WANDERLEY, Jorge. (1983) *Tradução do Poema: Notas sobre a experiência da geração de 45 e dos concretos*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. PUC-Rio.
- \_\_\_\_\_ (1988) *A Tradução do Poema entre poetas do Modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault*. Tese de Doutorado em Letras. PUC-Rio.
- WELLS, Stanley (org.) (1992) *Shakespeare: a bibliographical guide* (new edition). Oxford/New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ & TAYLOR, Gary (1997) *William Shakespeare: A textual companion* (new edition). New York/London: Norton.
- WILSON, John D. (org.) (1951) *What happens in Hamlet*. London: Cambridge University Press.

- WOODSWORTH, Judith & DELISLE, Jean (orgs.) (1995) *Translators through history*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- WYLER, Lia (1999) “Uma perspectiva multidisciplinar da tradução no Brasil”. Em Martins, Marcia A. P. (org.) *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna/PUC-Rio.
- ZLATEVA, Palma (1990) “Translation: Text and Pre-Text. ‘Adequacy’ and ‘Acceptability’ in Crosscultural Communication”. Em Susan Bassnett & André Lefevere (orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 29-37.

## II - Edições e traduções de obras de William Shakespeare

- SHAKESPEARE, William (1997) *Antônio e Cleópatra*. Tradução e notas de José Roberto O’Shea. Introdução de Marlene Soares dos Santos. São Paulo: Mandarim.
- \_\_\_\_\_ (1991) *A Tempestade*. Tradução e nota de Geraldo Carneiro. Canções, cena do casamento e epílogo: tradução de Jorge Wanderley. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1966) *A Tragédia de Macbeth*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos, com texto-fonte de Kenneth Muir. 2ª ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile of the First Folio, 1623*. New York/London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1993 (1968)) *Hamlet*. New Swan Shakespeare Advanced Series. Bernard Lott, Ph.D. (org.). Essex: Longman.
- \_\_\_\_\_ (1933) *Hamleto*. Tradução e prefácio de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt.
- \_\_\_\_\_ (1982) *Hamlet*. The Arden Shakespeare. Harold Jenkins (org.). London/New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1960 (1951)) *Hamlet*. Tradução em prosa e verso de Oliveira Ribeiro Neto. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Martins.
- \_\_\_\_\_ (1955) *Hamlet*. Tradução, em forma paralela ao original, introdução, notas e apêndice de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio (Coleção Rubáiyát).
- \_\_\_\_\_ (1968) *Hamlet* Tradução de Anna Amélia Queiroz Carvalho de Mendonça. Prefácio de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Agir.
- \_\_\_\_\_ (1984) *Hamlet*. Tradução, prefácio, introdução e notas de Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: Editora JB.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: L&PM.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM (Coleção L&PM Pocket, vol 4).
- \_\_\_\_\_ (1961) *Macbeth*. Tradução, baseada na edição de Kenneth Muir, e nota de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Macbeth*. Tradução, baseada na edição de Kenneth Muir, e nota introdutória de Manuel Bandeira. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Macbeth*. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- \_\_\_\_\_ (1960) *Macbeth e Rei Lear*. Tradução de *Macbeth* e prefácio por Artur de Sales, e de *Rei Lear* por J. Costa Neves. São Paulo: Jackson (Coleção Clássicos Jackson, X vol.).
- \_\_\_\_\_ (1995) *Medida por medida*. Tradução de Bárbara Heliadora. Excertos da introdução de J.W. Lever para a Edição Arden. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Noite de Reis ou O que quiserem*. Tradução de Sérgio Flaksman. Apresentação de Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1969) *Obra Completa*. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Estudo Crítico de C.J. Sisson. Ensaio Histórico, cronologia e nota introdutória de Oscar Mendes. Sinopses, dados históricos e notas de rodapé de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: José Aguilar, 3 vols.
- \_\_\_\_\_ (1994) *O Rei Lear e A Megera domada*. Tradução e notas de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM. 2º vol.
- \_\_\_\_\_ (1997) *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM (Coleção L&PM Pocket).
- \_\_\_\_\_ (1993) *Os dois cavaleiros de Verona*. Tradução de Paulo Mendes Campos. 2ª ed. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Onestaldo de Pennafort. Nota introdutória de Antônio Monteiro Guimarães. 4ª ed. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Ricardo III e Henrique V*. Tradução de *Ricardo III* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e de *Henrique V* por Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Romeu e Julieta*. Tradução de Barbara Heliadora. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ [s.d.] *Sonetos*. Tradução, prefácio e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Sonetos*. Tradução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Coleção Para Sempre: Escritores para todos os tempos, vol. 2).
- \_\_\_\_\_ (1988) *The Complete Works*. Wells, S. & Taylor (eds). G.Oxford: Clarendon Press. Compact Edition.
- \_\_\_\_\_ [s.d.] *Tragédias*. Tradução, prefácio e notas de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A/Ediouro.
- \_\_\_\_\_ (1951) *Tragédias de Shakespeare: Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth*. Tradução de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins.

### III - Artigos de jornais e revistas, resenhas e outros

- AZEVEDO, Carlito (1997) “O incômodo legado da geração mimeógrafo”. *Jornal do Brasil*, 14 set. Caderno Idéias, p. 6.
- BAHIANA, Ana Maria (1996) “Hollywood adora o bardo”. *O Globo*, 13 nov. Segundo Caderno, pág. 4.
- BLOOM, Harold (1994b) “Freud e o complexo de Hamlet” (tradução de Arthur Nestrovski). Folha de S. Paulo, 28 ago. Caderno “Mais!”, p. 3.

- BRITO, Sergio (1948) "Hamlet visto por Horácio". *Correio da Manhã*, 13 fev.  
 \_\_\_\_\_ (1948) "O danez responde à inglesa". *Correio da Manhã*, 4 abr.
- CARDOSO, Sérgio (1965) "Shakespeare representado no Brasil". *O Estado de S. Paulo*, 18 abr. Suplemento Literário.
- CELSO, Maria Eugenia (1949) "A volta de Hamlet". *Jornal do Brasil*, 9 mar., p. 5.
- CLAUDIUS, Agnes (1948) "A empregada inglesa escreve a Horácio". *Correio da Manhã*, 22 fev., p. 8.
- CONTI, Mário Sérgio (1981). "Um Shakespeare contemporâneo". *Folha de S. Paulo*, 27 dez.
- CRUZ, Décio Torres (1997) "Poeta tradutor do mundo". *Jornal do Brasil*, 19 abr.
- DUEK, Moisés (1949) "Nova Era". *Correio da Manhã*, 26 fev., p. 13.  
 "Autor lança novo livro". *Folha de S. Paulo*, 28/08/94. Caderno "Mais!", p. 3  
 "Hamlet - o acontecimento artístico da semana". *Correio da Manhã*, 6/01/48, p. 13.  
 "Hamlet. O poder ontem e hoje". *O Estado de S. Paulo*, 17/10/84.
- GIOBBI, César (1984) "Um novo Hamlet". *Jornal da Tarde*, 17 out.
- GOMES, Eugênio (1953) "Hamlet através dos tempos". *Correio da Manhã*, 7 fev.  
 \_\_\_\_\_ [s/d] "Traduções do Hamlet". *Correio da Manhã*, Seção Letras Inglesas.  
 \_\_\_\_\_ (1950) "Um soneto de Wordsworth". *Correio da Manhã*, 5 fev.
- GRIECO, Agripino [s/d] "Hamlet, um enigma psíquico e fisiológico". Em *Obras Completas de Agripino Grieco*, pp. 198-210.
- HELIODORA, Barbara (1948) "Hamlet". *Correio da Manhã*, 11 jan.  
 \_\_\_\_\_ (1985) "A tragédia dos erros". *Jornal do Brasil*, 6 out. Caderno Especial, p. 8.
- LACERDA, Carlos (1948) "Atualidade do Hamlet". *Tribuna da Imprensa*, 11 jan., p. 2.
- LEÃO, Múcio (1940) "Registro Literário" [s/f].
- LUIZ, Macksen (1980) "Shakespeare já fala português com sotaque brasileiro". *Jornal do Brasil*, 1 mar.  
 \_\_\_\_\_ (1989) "Tradução implícita". *Jornal do Brasil*, 13 abr.
- MAGALDI, Sábato (1984) "Hamlet, por quem entendeu a tragédia". Crítica a uma encenação da peça pelo Núcleo Hamlet, da Cooperativa Paulista de Teatro. *Jornal da Tarde*, 25 out.  
 \_\_\_\_\_ (1989) "A tragédia do poder ilegítimo". *Jornal da Tarde*, 25 mar.
- MAGNO, Paschoal Carlos (1948a) "Hamlet, pelo Teatro do Estudante, no Fenix". *Correio da Manhã*, 8 jan., p. 13.  
 \_\_\_\_\_ (1948b) "Hamlet pelo Teatro no Estudante, no Fenix" (nº. 2). *Correio da Manhã*, 9 jan.  
 \_\_\_\_\_ (1948c) "Hamlet pelo Teatro no Estudante, no Fenix" (nº. 3). *Correio da Manhã*, 10 jan.  
 \_\_\_\_\_ (1948d) "Hamlet pelo Teatro no Estudante, no Fenix" (nº. 4). *Correio da Manhã*, 11 jan.  
 \_\_\_\_\_ (1948e) "Obrigado, Maria Sampaio". *Correio da Manhã*, 30 mar., p. 10.
- MARSCHNER, João. (1963) "Shakespeare no Brasil". *O Estado de S. Paulo*, 2 mar. Suplemento Literário.
- MORAES, J. Jota de (1976) "Shakespeare em bom português". *Jornal da Tarde*, 15 mai.  
 "Mosaico de emoções". *O Estado de S. Paulo*, 3/10/86, Caderno 2.

- MOURA JR., João (1991) “Shakespeare , sucessão de enigmas”. *O Estado de S. Paulo*, 28 set. Caderno Cultura.
- MOUTINHO, Nogueira [s/d] “Shakespeare no Brasil”. *Folha de S. Paulo*.  
 \_\_\_\_\_ (1985) “O governo é que era podre”. *Folha de S. Paulo*, 17 mar.
- NEWTON, K.M. (org.) (1988) *Twentieth-century literary theory: A reader*. New York: St. Martin’s Press.
- NUNES, Mário (1948) “*Hamlet* pelo Teatro no Estudante, no Fenix”. *Jornal do Brasil*, 9 jan.
- OLIVEIRA, Eduardo de (1948) “Quando os moços vencem interpretando Shakespeare”. [s/ fonte] 4 fev.
- OLIVEIRA, Roberta (1997) “Sagrados e atualizados”. *Jornal do Brasil*, 24 jul. Caderno B, p. 1.  
 “O Teatro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, 22/01/48, p. 5.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (1985) “Desafios do Texto Shakespeariano”. *Jornal do Brasil*, 17 fev. Caderno Especial, p. 3.  
 \_\_\_\_\_ (1954a) “Sobre algumas expressões do *Hamlet*”. *Correio Paulistano*, 16 mai., p. 4.  
 \_\_\_\_\_ (1954b) “Sobre o Solilóquio de *Hamlet*”. *Correio Paulistano*, 30 mai., p. 4.  
 \_\_\_\_\_ (1954c) “Sentido e forma nas traduções de *Hamlet*”. *Correio Paulistano*, 11 jul.  
 \_\_\_\_\_ (1954d) *Correio Paulistano*, 12 dez., p.4.
- RANGEL, Flávio (1969) “*Hamlet*: a peça de teatro”. *O Estado de S. Paulo*, 6 dez. Suplemento Literário.
- REGO, Costa (1948) “Shakespeare no Rio” [s/f]. 25 fev.
- RIBEIRO, Marli (1997) “Paixão de verão”. *Jornal do Brasil*, 1 fev. Caderno B, p. 1.
- RONDEAU, José Emílio (1996) *O Globo*, 13 nov. Segundo Caderno, pp. 1 e 4.
- SANTOS, Hamilton dos (1991) “Questão de ser ou não ser” (história em quadrinhos). *O Estado de S. Paulo*, 20 fev. Caderno 2.
- SENNA, Homero (1964) “Algumas traduções brasileiras de Shakespeare”. *Correio da Manhã*, 25 abr.  
 “Shakespeare é o roteirista da temporada” (1997) *Folha de S. Paulo*, 10 jan. Caderno Folha Ilustrada, p. 4.
- SILOS, G. (1984a) “*Hamlet* em nova tradução mais perto do original”. Entrevista com Geraldo de Carvalho Silos. *Jornal do Brasil*, 26 jan. Caderno B, p. 2.  
 \_\_\_\_\_ (1984b) “Traduzindo ‘To be or not to be’ ”. *Jornal do Brasil*, Caderno Especial, 9 dez., p. 3.  
 \_\_\_\_\_ (1985a) “*Hamlet*: Erros Reais de Tradução”. *Jornal do Brasil*, Caderno Especial, 17 fev., p. 9.  
 \_\_\_\_\_ (1985b) “O Assassinato de Shakespeare”. *Jornal do Brasil*, Caderno Especial, 29 set., p. 8.  
 \_\_\_\_\_ (1986) “Os 44 equívocos”. *Jornal do Brasil*, Caderno Especial, 5 jan., p. 9.
- “Sonetos, de Shakespeare” (1957) *O Estado de S. Paulo*, 27 jun.  
 “Sonetos de Shakespeare em português” (1952) *Diário de Belo Horizonte*, 27 nov., p. 4.
- VIZIOLI, Paulo (1995) “Um Shakespeare traduzido que soa natural”. *O Estado de S. Paulo*, 01 jul.
- YARDLEY, J. (1996) “For English Departments, a Major Change”. *The Washington Post*.

## IV - Conferências e depoimentos

HELIODORA, Barbara (1997). “Traduções de Shakespeare”. Depoimento concedido em 15 de dezembro.

\_\_\_\_\_ (1997) “*A tradução do teatro de Shakespeare*”. Conferência feita na PUC-Rio, por iniciativa do curso de Especialização em Tradução, em 27 de agosto (transcrição).

\_\_\_\_\_ (1993) “*Shakespeare em português: a tradução em cena*”. Conferência feita no Centro Cultural Banco do Brasil em 23 de agosto (transcrição).

LACERDA, Maria Isabel (1997). “Shakespeare e as editoras”. Depoimento concedido em 10 de setembro.

LUIZ, Macksen (1997). “A presença de Shakespeare no Brasil”. Depoimento concedido em 8 de julho.

SILOS, Geraldo de Carvalho (1997). Depoimento concedido em 8 de março.

SCHPREJER, Alberto (1998). Depoimento concedido em 28 de janeiro.

VILLELA, Maria Ângela (1998). Depoimento concedido em 2 de fevereiro.

WANDERLEY, Jorge (1997). “Traduções de Shakespeare”. Depoimento concedido em 9 de setembro.