

A voz dos tradutores shakespearianos em seus paratextos

The Voice of Shakespeare's Translators in Their Paratexts

Marcia A. P. Martins*

Resumo: A proposta deste artigo é analisar alguns paratextos de tradutores shakespearianos para conhecer ou depreender os critérios e estratégias que nortearam suas escolhas, assim como as crenças explícitas ou implícitas sobre a tradução que subjazem a sua prática. Após algumas considerações sobre o conceito de paratexto, será examinado um *corpus* de 14 textos no qual tradutores de obras shakespearianas elaboram reflexões sobre a práxis tradutória.

Palavras-chave: Paratexto; teoria de tradução; William Shakespeare; tradução teatral.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze a handful of paratexts written by Shakespeare translators so as to discover or to infer the criteria and strategies that informed their choices, as well as the implicit or explicit beliefs about translation that underlie their practice. Following a few considerations about the notion of paratext, a *corpus* comprised of 14 texts in which translators of Shakespeare's plays reflect on translation will be examined.

Keywords: Paratext; translation theory; William Shakespeare; drama translation.

* Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail martins@domain.com.br

1. Considerações sobre o conceito de paratexto

A proposta deste artigo é analisar alguns paratextos de tradutores shakespearianos para conhecer ou depreender os critérios e estratégias que nortearam suas soluções, assim como as crenças explícitas ou implícitas sobre a tradução que subjazem ao seu trabalho. Segundo Gideon Toury (1995), as regularidades no comportamento dos tradutores - às quais denomina *normas* - podem ser identificadas a partir de duas fontes principais: (a) fontes textuais, que são os textos traduzidos propriamente ditos, e (b) fontes extratextuais, entre as quais o teórico inclui o que denomina “formulações semiteóricas ou críticas”, como por exemplo afirmações feitas por tradutores (pp. 65). Fomos buscar, então, em edições traduzidas de peças do cânone shakespeariano, textos de tradutores que desenvolvam esse tipo de reflexão sobre a sua atividade. Pela sua posição no livro, essas fontes extratextuais se encaixam na definição de *paratexto* proposta pelo teórico da literatura francês Gérard Genette em sua obra *Seuils* (1987), publicada no Brasil com o título *Paratextos editoriais* (2011).

Para Genette (2011), 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 a forma de um livro (pp. 9). Em outras palavras, 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 consideram relevantes.

Genette subdivide o paratexto em duas categorias, de acordo com a sua localização em relação ao texto. Os elementos encontrados no mesmo volume que o texto, seja em torno dele ou inseridos nos seus interstícios, compõem o *peritexto*, e incluem, dentre outros, o título, a folha de rosto, as orelhas, as quatro capas, o prefácio/posfácio e as notas de rodapé. Os elementos que se encontram fora do livro, transmitidos através da mídia (conversas, entrevistas e, poderíamos acrescentar, resenhas e críticas) ou de comunicações privadas (correspondências, diários e outros), constituem o *epitexto* (2011: 12). Para fins deste trabalho, será adotado - seguindo Martins (1999) - o termo *paratexto* para designar o peritexto de Genette, ou seja, textos e outros elementos linguísticos e iconográficos que acompanham o texto principal nas edições publicadas, e *metatexto* para caracterizar o discurso que venha a ser produzido sobre a obra e que seja veiculado externamente a ela - ou seja, o que Genette denomina epitexto.

Embora os elementos paratextuais de um volume sejam muito diversos, nosso interesse, aqui, é bem específico, recaindo sobre aqueles que acompanham traduções, são de autoria dos próprios tradutores e abordam questões de tradução. Dentre todos os tipos de paratexto linguístico, o prefácio certamente é dos mais ricos, oferecendo espaço para reflexões e podendo desempenhar funções variadas. Genette dedica um capítulo do seu livro à discussão das funções 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 *alógrafos* (GENETTE 2011: 15). 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 alógrafo 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 alógrafa. Else Vieira (1992) já tinha ressaltado a ambigüidade dessas categorias quando aplicadas aos prefácios de tradutores, mas por outra perspectiva: a questão de o prefácio do tradutor poder ser visto como alógrafo em relação à obra original e autoral em relação à tradução.

No caso das edições de obras shakespearianas traduzidas - nas quais, como se sabe, jamais se encontrará um prefácio do autor original - é comum haver mais de um texto com características prefaciais contendo informações sobre o dramaturgo, a obra ou personagens, 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, posfácio, etc.¹ Como os tradutores shakespearianos são, de modo geral, eruditos e as obras originais acumulam quatro séculos de exegese, 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. Dentre os paratextos, aqueles escritos pelos próprios tradutores tematizando questões tradutórias nos permitem depreender posicionamentos teóricos acerca da sua práxis e entender melhor aquele produto que certamente

¹ Algumas editoras procuram padronizar a existência, a localização, o formato e o conteúdo desses elementos para dar unidade e identidade a uma série, como a Shakespeare Bilíngue, da Relume Dumará, iniciada em 1990 e interrompida depois de três edições publicadas, e Traduções da Shakespeariana, da Tessitura (Selo CESH).

apresentará diferenças significativas em relação a outras transposições da mesma peça.

Alguns estudos realizados (SIMON 1990; D'HULST 1991; CARNEIRO 2014) demonstram que os prefácios de tradutores seguem convenções retóricas, as quais se modificam segundo o momento histórico; são, ao mesmo tempo, discurso e ação, visto que apresentam informações e 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 o tradutor 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, e muitas vezes aproveite para se opor a determinadas correntes teóricas ou criticar traduções existentes; podem tanto apresentar um tom escusatório, reflexo da intenção do tradutor de valorizar o autor e desculpar-se pelas próprias imperfeições e falta de talento (em comparação ao primeiro), como autoelogiativo, ao expor as complexidades da tarefa e realçar - implícita ou explicitamente - 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", comumente traduzido em português como "A tarefa do tradutor", texto originalmente concebido como prefácio para a tradução alemã de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. No caso da poesia dramática shakespeariana, conhecer os objetivos do tradutor e as estratégias adotadas é vital, uma vez que há inúmeras possibilidades de se traduzir Shakespeare, o que torna as decisões tradutórias especialmente complexas e potencialmente polêmicas - haja vista os diálogos críticos (diretos ou indiretos) mantidos entre tradutores, resenhistas, professores de literatura e outros. É bem verdade que, segundo alguns teóricos, como Gideon Toury, muitas vezes os prefácios de tradutores e editores apresentam contradições entre argumentos e demandas explícitas,

por um lado, e o comportamento efetivamente observado e seus resultados, por outro (1995: 65-66). 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. Esse descompasso pode ser provocado conscientemente, como no caso de tradutores que se veem forçados a ocupar o espaço do paratexto com um discurso do agrado dos editores, mas que, em sua práxis efetiva, recorrem a estratégias tradutórias que contradizem esse mesmo discurso, ou inconscientemente, em decorrência de concepções particulares, não amplamente compartilhadas, de noções cruciais como “fidelidade” e “literalidade”. Abre-se aqui um campo interessante de análise dentro dos Estudos da Tradução, mas que foge do âmbito deste trabalho.

O *corpus* de paratextos sobre tradução a serem aqui examinados foi reunido a partir de uma pesquisa nas edições disponíveis de peças traduzidas. Calcula-se que tenham sido publicadas de 1933 até meados de 2015 cerca de 180 traduções diferentes (sem contar as reimpressões e reedições) de 38 peças, por mais de 30 tradutores.² Em um grande número de edições foram encontrados paratextos assinados pelo tradutor, mas na maioria deles o enfoque recai sobre a análise da dramaturgia shakespeariana em geral e da peça traduzida em particular. Pode-se dizer que são poucos aqueles que de fato tematizam questões de tradução, e foi este o critério de seleção do *corpus*. Por opção metodológica, os textos serão apresentados na sequência cronológica da publicação das traduções às quais eles se referem, mesmo que em alguns poucos casos tais comentários não tenham acompanhado as edições

² Além dos três que verteram o teatro completo - Carlos Alberto Nunes, Fernando Carlos da Cunha Medeiros (com Oscar Mendes) e Barbara Heliadora -, há aqueles que trabalharam com duas ou mais peças, como Péricles Eugênio da Silva Ramos, Onestaldo de Pennafort, Millôr Fernandes, Beatriz Viégas-Faria e José Roberto O’Shea, e os que traduziram uma única obra, como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Sergio Flaksman. Fonte: www.dbd.puc-rio.br/shakespeare.

originais, vindo a ser agregados posteriormente. Foram incluídos paratextos dos seguintes tradutores: Tristão da Cunha (*Hamlet*, 1933), Carlos Alberto Nunes (Teatro Completo, 1954)³, Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Hamlet*, 1955), Millôr Fernandes (*A megera domada*, 1965)⁴, Geir Campos (*Macbeth*, 1970), Newton Belleza (*Amansando Catarina*, 1977), Geraldo de Carvalho Silos (*Hamlet*, 1984), Sergio Flaksman (*Noite de Reis* ou *O que quiserem*, 1990), Geraldo Carneiro (*A tempestade*, 1991), Jorge Wanderley (*O Rei Lear*, 1992), José Roberto O’Shea (*Antonio e Cleópatra*, 1997), Aimara da Cunha Resende (*Trabalhos de amor perdidos*, 2006), Erick Ramalho (*Sonho de uma noite de verão*, 2006) e Beatriz Viégas-Faria (*Henrique V*, 2007).

2. Reflexões paratextuais de tradutores shakespearianos

2.1. Tristão da Cunha

Começamos com o “Prefacio do Traductor” de Tristão da Cunha, primeiro tradutor brasileiro a verter uma peça integral para o português do Brasil a partir do original em inglês. Cunha fez acompanhar sua tradução de *Hamlet*, publicada em 1933 pela Schmidt, de um prefácio de quase três páginas, onde diz que seu propósito é propagar “as paginas immortaes” [de Shakespeare] para servir “á nossa cultura” (1933: 6) e apresenta e justifica

³ Neste caso, informamos a data em que foi redigido o texto “Introdução geral e plano de publicação do teatro completo”, que acompanha os três volumes - tragédias, comédias e dramas históricos - de peças em tradução de Carlos Alberto Nunes que foram publicados pela Editora Tecnoprint (s/d) e posteriormente pela Agir (2008). As edições originais do Teatro Completo de Shakespeare foram lançadas pela Melhoramentos nos anos de 1955 e 1956 em volumes pequenos, de duas peças.

⁴ Aqui a data informada é a da primeira edição da tradução da peça, posterior ao ano de produção do texto analisado (1962).

seu projeto tradutório, que foi o de “compor tudo em prosa poetica”, abrindo mão de “traduzir em verso os trechos versificados do texto, o que acarretaria muitas infidelidades” (pp. 6).⁵ Limitou-se a fazê-lo para as canções isoladas “cujas relativa autonomia em relação ao drama permittia mais liberdade” (*ibid.*). Até porque, diz o tradutor, “o verso inglez, rhythmico, extranho ás nossas normas syllabicas, aparenta-se ao nosso verso livre implantado pelo Symbolismo, e ambos são ao cabo uma prosa musical” (pp. 6-7).

O tradutor preocupou-se, ainda, em fazer uma tradução de tendência arcaizante, por acreditar que “a linguagem devia evocar a athmosphera da epocha”, já que “[h]averia tanto anachronismo em fazer falarem a de hoje personagens do theatro da Renascença quanto em tratar de cousas do nosso tempo em discurso seiscentista” (pp. 7). Por fim, ressalta: “Não foram minhas, é quasi escusado dizel-o, preocupações de pedagogo, de grammatico ou de erudito. Aqui, como em tudo quanto escrevo, moveu-me sempre o pensamento esthetico” (*ibid.*).

Pode-se depreender, então, que o objetivo de Tristão da Cunha foi ser fiel ao que ele se refere como o “espírito” do texto inglês, mesmo quando isso exigiu “sacrificar a palavra”, mas “sem esquecer também que a melhor tradução de um grande autor é a que mais exactamente se ajusta ao original” (pp. 6). A estratégia de não manter os versos em português, à exceção das canções, decorreu desse propósito de fidelidade, que, embora dê uma certa primazia ao sentido/“espírito” do texto de origem, não deixou de se preocupar com aspectos formais e estilísticos, na medida em que abriu mão do verso mas recorreu a eventuais arcaísmos.

2.2 Péricles Eugênio da Silva Ramos

⁵ Os paratextos citados serão todos reproduzidos tal como foram escritos, de acordo com as normas ortográficas então vigentes.

A edição de 1955 do *Hamlet* de Shakespeare traduzido por Silva Ramos, publicada pela José Olympio no âmbito da Coleção Rubáiyát, voltada para autores clássicos, traz vários paratextos do tradutor: uma longa “Introdução” de 20 páginas, contemplando tópicos variados; uma “Nota Final”; e três “Apêndices”, identificados como A, B e C, dos quais apenas o último aborda questões de tradução. A “Introdução” é dividida em seções que contam as origens da trama, apontam as diferenças entre o Segundo Quarto e o Primeiro Fólio, debatem possibilidades de tradução (analisando o uso do verso, prosa e rima) e, finalmente, refletem sobre o caráter de Hamlet.

No Apêndice A, Silva Ramos retoma a discussão das fontes; no B, detém-se na trama; e no C, volta ao tema da tradução. É, portanto, o Apêndice C e as seções “A tradução” e “Verso, prosa, rima” da “Introdução” que mais interessam aqui. Na seção “A tradução”, o tradutor informa qual foi o texto-fonte usado - uma questão crucial na tradução de textos que não têm uma versão única fixada - e observa que seguiu esse texto em quase tudo, salvo em alguns casos, como determinadas rubricas e a exegese de certas passagens. Já na seção “Verso, prosa, rima” o tradutor declara que adotou “forma paralela à do original”, em que “verso responde a verso, prosa a prosa, rima a rima” (1955a: 27), talvez querendo estabelecer a diferença entre a sua tradução e algumas transposições em prosa que circulavam no Brasil⁶. Afirma que procurou preservar ao máximo a linguagem figurada - desde as complexas metáforas até as mais simples figuras de palavras - e, por fim, aborda mais extensamente o desafio de traduzir para o português o pentâmetro iâmbico shakespeariano, afirmando ser “em regra impossível dar-lhe correspondência portuguesa com o verso heróico ou sáfico, sob pena de o tradutor amputar palavras ou alongar demais o número de linhas”, daí ter adotado um tipo de “dodecassílabo íntegro” (pp. 28). Antecipa-se aqui a

⁶ De 1933 a 1955, data da publicação do *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos, foram lançadas 28 traduções de peças do cânone shakespeariano, sendo cinco delas em prosa. (Fonte: base de dados www.dbd.puc-rio.br/shakespeare.)

métrica desse *Hamlet* de Silva Ramos, bastante rara entre os tradutores que optaram por manter os versos shakespearianos, em geral vertidos em decassílabos.

O que parece implícito na estratégia tradutória de Silva Ramos é o desejo de manter, na medida do possível, as ideias apresentadas em cada pentâmetro iâmbico shakespeariano nos versos em português correspondentes. Para alcançar esse objetivo, fez o verso padrão em inglês chegar a 12 sílabas em português, e transformou os eventuais hexâmetros em versos de 14 sílabas.

No Apêndice C, o tradutor retoma explicitamente o tema da fidelidade na tradução, defendendo a fidelidade à forma shakespeariana e criticando a adoção da prosa nas peças como um todo, o que descaracteriza a combinação de verso branco, verso rimado e prosa encontrada nos originais. Segundo Silva Ramos,

traduz-se em prosa por um duplo motivo: pelo pressuposto de que o verso acarretaria muitas infidelidades ao sentido original, e pela consideração de que o nosso verso, com o seu caráter silábico, não serviria para trasladar o verso inglês, de natureza rítmica. (1955b: 277)

O tradutor diz concordar com o primeiro motivo, visto que “sem dúvida a prosa é mais apta para o resguardo do sentido”, mas contesta o segundo, alegando o pentâmetro iâmbico shakespeariano “pode ser facilmente reproduzido em português [...] fazendo com que as sílabas pares sejam, distribuídas, fortes e semifortes” (pp. 277-8).

Ainda nesse paratexto Silva Ramos volta a defender a preservação das metáforas do original, considerando tal estratégia como mais um componente da fidelidade à forma. Criticando explicitamente as traduções para o português existentes - para ele, a “desfiguração da linguagem poética de Shakespeare [...] se revela mal geral das traduções que possuímos” (1955b: 278) - denuncia que, “[e]m nome do sentido, ou da rasa acessibilidade do

sentido, pretende-se pois ser mais realista do que o rei, e dêsse modo se trai mais uma vez a forma shakespeariana” (*ibid.*). Sem pejo de citar nomes, Silva Ramos preenche um pouco mais da metade desse Apêndice de quatro páginas apontando metáforas que Tristão da Cunha fez “desaparecer” em sua tradução de *Hamlet*. É interessante que Oliveira Ribeiro Neto não seja citado, embora tenha publicado uma tradução da mesma peça em 1948.

Parece claro, portanto, que para Silva Ramos o conceito de fidelidade engloba também a forma do original, visão que não encontra unanimidade entre os tradutores, não só os shakespearianos. No entanto, podemos nos perguntar se traduzir em dodecassílabos não seria uma infidelidade formal e também um contrassenso diante das ideias expostas nos paratextos dessa edição de *Hamlet*, visto que as dez sílabas do original aumentaram para doze em português para evitar o recurso de cortar palavras ou agregar novas linhas.

2.3 Carlos Alberto Nunes

Autor da primeira tradução do teatro completo de Shakespeare para o português do Brasil, publicada pela Melhoramentos em diversas edições, com duas peças em cada volume, Carlos Alberto Nunes elaborou uma introdução, com data de 1954, que vem sendo mantida nas subseqüentes edições em três volumes, reunindo respectivamente as tragédias, as comédias e os dramas históricos. Na primeira das três seções do paratexto intitulado “Introdução geral e plano de publicação do teatro completo”, Nunes passeia pela crítica shakespeariana; na segunda, traz alguns dados biográficos do autor; e na terceira, detém-se na influência de Shakespeare sobre a literatura ocidental e na difusão de sua obra pela via de traduções, tema que o leva a falar da sua própria tradução e apresentar as estratégias globais empregadas. 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” (2008: 17).

Para as passagens em verso, empregou o decassílabo heroico português, por acreditar ser essa a forma que mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés, mas ressalva que

[n]aturalmente, 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. (pp. 17)

O tradutor esclarece, ainda, que “[i]gual atenção mereceu-me, também, a prosa de Shakespeare, essa prosa admirável, de estrutura tão sóbria e, ao mesmo tempo, suficiente [...]” (pp. 17), e que “[n]o que diz respeito a vocabulário, não poupei esforços para fazer justiça à opulência do original, assim quanto à variedade como na escolha dos termos” (*ibid.*).

A partir dos comentários feitos no paratexto em questão é possível depreender que os principais objetivos de Nunes foram os de buscar uma equivalência semântica, inclusive recorrendo a uma tradução alemã nas passagens obscuras (pp. 16)⁷, e uma correspondência formal, reproduzindo o esquema métrico e as rimas, inclusive nas canções que aparecem nas peças.

2.4 Millôr Fernandes

O texto intitulado “Sobre tradução” que acompanha a edição de *A megera domada* da L&PM Pocket (2007) foi extraído originalmente de uma entrevista concedida por Millôr para a revista *Senhor* em 1962. Seria,

⁷ Nunes está se referindo à “edição recente de Friedrich Gundolf, em que foram conservadas as traduções de Schlegel e retraduzidas as demais” (2008: 16). Em seu trabalho, Gundolf contou com a colaboração de Stefan George, com quem analisou o texto e discutiu as dificuldades (*ibid.*). Segundo relata Nunes, “muitas passagens obscuras do texto inglês se me tornaram compreensíveis com a ajuda desses dois insígnis intérpretes” (*ibid.*).

portanto, um metatexto, convertido aqui em paratexto. Provavelmente por não ter sido produzido especificamente para acompanhar a tradução dessa peça, o texto de Millôr não comenta estratégias adotadas ou decisões tomadas, mas é importante por apresentar reflexões gerais sobre tradução (ou “formulações semiteóricas”, segundo a classificação de Gideon Toury já mencionada).

Após fazer uma retrospectiva da sua atividade tradutória, Millôr diz considerar, a partir da experiência acumulada, que a tradução é “a mais difícil das empreitadas intelectuais”, até mesmo mais difícil “do que criar originais, embora, claro, não tão importante” (pp. 6). Tal afirmação, sem dúvida controversa, põe em destaque o trabalho do tradutor, indo ao encontro do discurso contemporâneo dos Estudos da Tradução que clama por maior visibilidade e valorização desse profissional.

A seguir, o tradutor e dramaturgo é taxativo:

não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto. 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. Não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida mas, acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz. Não se pode traduzir sem cultura e, também, contraditoriamente, não se pode traduzir quando se é um erudito, profissional utilíssimo pelas informações que nos presta - que seria de nós sem os eruditos em Shakespeare? - mas cuja tendência fatal é empalhar a borboleta. (pp. 7)

O que se percebe, portanto, é que Millôr defende que se desenvolva uma visão teórica da tradução, no sentido de que todo tradutor precisa se orientar por um conjunto de princípios que fundamentem a sua práxis, além de preconizar um equilíbrio - aparentemente bem difícil de alcançar - entre erudição e fluência, fidelidade à letra e ao espírito do texto, respeito e atrevimento.

2.5 Geir Campos

Sua tradução de *Macbeth* foi publicada em 1970 pela Civilização Brasileira, trazendo um paratexto de sua autoria significativamente intitulado “Do Texto e da Tradução”. Depois de analisar a trama da peça na maior parte do texto, o tradutor e poeta passa a focar a tradução, esclarecendo seus propósitos e estratégias. Suas primeiras afirmações revelam uma preocupação com a comunicabilidade e o acesso ao texto, ao enfatizar que

a tradução objetivou clarificar quaisquer alusões mitológicas e outras que dificultassem o entendimento do texto no ato mesmo de ouvi-lo, pois, mais do que uma obra para ser lida, uma peça de teatro é feita para ser ouvida e compreendida sem dificuldades. (pp. xii)

Buscou, assim, certas soluções facilitadoras que considerou “funcionais”, como a de traduzir *Hyrcean tiger* (Ato III, cena 4) por “tigre da Pérsia” em lugar do mais literal “tigre da Hircânia”, já que a Hircânia, provavelmente pouco conhecida do público, é uma região persa, referência mais familiar.

A seguir, Campos aborda o esquema métrico e rímico do original, que procurou seguir, apesar de algumas inevitáveis “licenças métricas e rítmicas”, e observa que,

[c]omo não é fácil reproduzir em língua portuguesa, com o mesmo número de sílabas, o conteúdo do inglês shakespeariano, a tradução não fez questão de seguir justalinearmente os versos e as estrofes originais, daí resultando um ligeiro aumento no número de versos traduzidos, com o propósito de não omitir informações ou imagens valiosas. (pp. xiii)

Para concluir, afirma que procurou em sua tradução “dar a Shakespeare o que é de Shakespeare”, ou seja, a sua “consagração teatral, mais do que a literária” (*ibid.*). Com isso, parece privilegiar a fidelidade à função teatral do

texto, que deve estabelecer uma comunicação imediata com o público, inclusive “evitando pôr na boca dos personagens palavras e expressões atualmente ininteligíveis”. Em relação aos aspectos formais, observa-se que Campos fez algumas concessões, na medida em que manteve a combinação original de trechos em prosa e em verso mas aumentou um pouco o número de linhas em nome da preservação do sentido e das figuras de estilo.

2.6 Newton Belleza

Em 1977, a Editora Emebê publicou a tradução de *The Taming of the Shrew* por Newton Belleza, com o sugestivo e inédito título de *Amansando Catarina*, solução devidamente explicada no paratexto “Introdução a *Amansando Catarina*” que acompanha a edição. Segundo o tradutor, que inicia o texto declarando não ter maior apreço por essa comédia shakespeariana e que se dedicou à tarefa a pedido de um jovem ator, Eugênio Carlos, que pretendia encená-la um dia,

[a]o pé da letra, *The Taming of the Shrew* quer dizer *A domaçaõ de um virago*, isto é, de uma mulher-macho, uma *paraíba*, como ultimamente se chama entre nós. [...] Não se trata portanto de uma megera - mulher feia, velha, desdentada, asquerosa, como uma bruxa. Catarina é fisicamente jovem e encantadora. A tradução inadvertida da primeira vez, e a confirmação pelo comodismo das subseqüentes, consagraram uma impropriedade que se procura agora corrigir, dando-se em português uma denominação mais adequada à comédia de Shakespeare. (1977: 20-1)

A denominação escolhida pelo tradutor foi, então, *Amansando Catarina*, “por não parecer muito teatral a tradução ao pé da letra” (pp. 21), mencionada na citação.

No mesmo paratexto de cinco páginas, das quais metade é devotada à discussão da peça em si e das suas fontes, Belleza informa que optou por traduzir a comédia toda em prosa, “[s]eguindo norma já adotada em idênticas

circunstâncias anteriores” (pp. 20). O motivo dessa decisão é semelhante ao de outros tradutores que seguiram pelo mesmo caminho: a preocupação com a fidelidade ao sentido e a outros aspectos que transcendem a forma e a literalidade. Para Belleza, uma vez que a língua inglesa e a portuguesa são

de tamanhos diferentes, a observância das medidas do verso nos leva ao falseamento do essencial quanto às idéias, à emoção e ao ritmo das frases do autor, que devem tanto quanto possível ser conservados, para melhor correspondência na transposição de sua obra. (*ibid.*)

E acrescenta: “Não será difícil a comprovação de que as chamadas traduções em verso não são traduções e sim versões, pois que, no esforço de acomodação das palavras dentro da métrica, não conseguem conservar nem o conteúdo, nem a forma, nem a vibração - a vibração pessoal - do trabalho que se pretendeu traduzir” (*ibid.*).

Sendo assim, para Belleza, que acredita que “uma tradução vale mais pela apreensão de conjunto da obra do que pela exagerada transposição das palavras de uma língua para outra” (*ibid.*), deve-se buscar uma equivalência de efeitos afetivos e ativos em vez de uma reprodução ao pé da letra, o que implicaria a preservação de aspectos formais como métrica e rima.

2.7 Geraldo de Carvalho Silos

A edição de *Hamlet* em tradução de Geraldo Silos (1984) traz vários paratextos de sua própria autoria: “Prefácio”, “Introdução”, “Notas do tradutor” e “Notas especiais”, todos eles contemplando questões de tradução, com graus diferentes de detalhamento e profundidade. Os dois primeiros antecedem o texto da peça, e os dois últimos vêm no final. As “Notas do tradutor” são voltadas para questões lexicais, enquanto as “Notas especiais” abordam em mais detalhes as decisões tomadas na tradução do

solilóquio “To be, or not to be” (Ato III, cena 1) e na frase “Something is rotten in the state of Denmark” (Ato I, cena 4).

No curto “Prefácio”, Silos expressa seus agradecimentos à biblioteca canadense onde fez as pesquisas necessárias para o trabalho, destaca a sua opção de numerar as linhas da peça em português e informa que seguiu “rigorosamente” o original no que diz respeito à mudança de tratamento de *you* (“vós”) para *thou* (“tu”) - ou seja, de formal para informal - em trechos de diálogos. E explica: “A gramática de Shakespeare, traduzida, pode chocar o leitor, mas é perfeitamente aceitável pelo espectador no teatro, porque o gesto, a expressão e o tom de voz do ator mostram a mudança de comportamento do personagem” (1984a: xi).

A longa “Introdução”, por sua vez, é composta das seguintes seções: I - As fontes; II - Os três textos de *Hamlet*; III - Edições críticas; IV - O vocabulário; V - A linguagem; VI - A tradução; VII - Resumo biográfico. É nas seções V e VI que se encontram as reflexões acerca da tradução, a começar pela justificativa de mais um *Hamlet* em português, em um momento em que já haviam sido publicadas seis traduções brasileiras, sem falar nas produzidas em Portugal: a oportunidade de atribuir uma interpretação diferente a determinadas palavras, frases ou trechos inteiros, recorrendo a notas ou comentários à margem do texto para fazer com que “vocábulos até então impenetráveis e passagens misteriosas [fiquem] perfeitamente claros” (1984b: xx).

Tais observações de Silos denotam uma grande preocupação filológica, a ponto de afirmar convictamente que, “vasculhando-se o emaranhado crítico chegou-se, nos últimos 20 anos, a uma compreensão nítida da peça, em todos os aspectos” (1984b: xxv). E complementa, com a seguinte imagem: “Como no restauro de um quadro antigo, a investigação filológica descobriu toda a tessitura poética da obra, revelando sutilezas e tonalidades de luz que haviam esmaecido [...]” (*ibid.*).

Na seção “A tradução”, Silos fala da complexidade da tarefa de traduzir Shakespeare, devido a fatores como a polissemia da linguagem,

[a] possibilidade de acesso do tradutor aos quilômetros de fontes críticas, [o] conhecimento de inglês elisabetano e - muito importante - [a] *leitura* da peça. Devendo optar entre dois ou três significados de uma palavra, o tradutor por necessidade transforma-se em crítico, tomando partido pela escolha que insira a decodificação no que ele pensa não só da palavra, da frase, mas de toda a peça. (1985b: xxvi)

É interessante observar que se, por um lado, Silos parece ressaltar as diferentes possibilidades de leitura da peça, aproximando a tarefa do tradutor à do crítico, como já havia feito Haroldo de Campos em “Da tradução como criação e como crítica” (1992[1967]), por outro, ao atribuir ao processo tradutório o caráter de decodificação, nos remete às ideias do teórico norte-americano Eugene Nida, que vê a tradução como um transporte de significados entre duas línguas - o que, por sua vez, depende de conceber o texto original como um “objeto estável, ‘transportável’, de contornos absolutamente claros” (ARROJO 1986: 12). Essa ambiguidade de posicionamento é parcialmente desfeita na própria seção VI, quando o tradutor, recorrendo à chancela do estudioso dos sonetos shakespearianos Stephen Booth, para quem vários trechos da obra de Shakespeare requerem tradução intralingual (do inglês elisabetano para o moderno) a fim de serem entendidos pelo leitor de hoje, postula que, nesses casos, “o tradutor interlingual deve verter o segundo texto, criar uma tradução vertical a fim de reproduzir o significado” (SILOS 1984b: xxv-xxvi). Sua justificativa para a estratégia de fazer uma tradução interlingual a partir de uma versão atualizada do texto é a de que “[h]orizontalmente, ou literalmente, estas passagens não dão sentido algum na língua de chegada” (pp. xxvi).

Percebe-se, então, que Silos tem como prioridade a preservação do sentido, e para alcançar tal objetivo não só procura ser bastante explícito nas suas soluções tradutórias - como ilustra na nota em que comenta a tradução

da expressão *nobler in the mind* (solilóquio “To be, or not to be”, Ato III, cena 1), vertida de forma expandida como “mais nobre e consentâneo à grandeza da razão” (1984b: 278) - como também opta por transpor o texto integralmente em prosa, por acreditar que a tradução em verso poderia comprometer a fidelidade semântica e pragmática (1984b: xxvii).

2.8 Sergio Flaksman

Publicada em 1990, *Noite de Reis* ou *O que quiserem* traz um paratexto intitulado “Sobre a tradução”, onde Sergio Flaksman apresenta seu projeto tradutório, além de uma “Apresentação” assinada por Ivan Junqueira, que elogia a tradução e destaca a preocupação desta em preservar o caráter dramaturgicó do texto.

No paratexto de sua autoria, o tradutor reafirma o que havia sido dito por Junqueira na “Apresentação” sobre a busca da comunicabilidade, destacando que a tradução havia sido feita para uma montagem específica, e revela as estratégias adotadas em relação sobretudo ao esquema métrico e rímico, à linguagem e ao humor presente na peça. Em relação ao primeiro aspecto, Flaksman diz ter procurado manter a combinação de prosa e versos brancos do original, abrindo mão, no entanto, do “rigor do metro em favor da fluência” (1990: 17). Usou “quase sempre um metro frouxo de 14 sílabas” e com isso “os pés métricos excedentes permitiram acomodar alguns desdobramentos retóricos que muitas vezes se tornam necessários na tradução do inglês para o português” (pp. 17-8). Quanto às rimas, “[s]empre que os versos rimam no original, a tradução também é rimada” (pp. 18). É interessante que o tradutor também destaca as canções - o que nem sempre ocorre em paratextos similares -, esclarecendo terem sido traduzidas “para serem cantadas com as melodias da época”, conforme transcritas em uma edição da peça pela New Penguin (*ibid.*).

No que tange à linguagem, Flaksman afirma ter perseguido uma linguagem “moderna”, embora “tenha procurado evitar o pecado, no caso mortal, do anacronismo” (pp. 18). E explica:

tentei encontrar a máxima equivalência entre as duas línguas, o inglês elisabetano e o português contemporâneo do Brasil, de modo a permitir que a peça fosse transmitida aqui e hoje sem nenhuma “adaptação” que afetasse de qualquer modo o conteúdo das situações apresentadas. E sem obrigar ninguém a pagar tributo ao linguajar clássico e aos arcaísmos que seriam inevitáveis caso fizesse a opção pela literalidade ou por uma fidelidade ponto a ponto às construções, às formas de tratamento e ao universo idiomático do texto. (pp. 18)

O tradutor chega a detalhar algumas decisões globais tomadas, primeiramente em relação ao que considera aparentes inconsistências do texto original, como as referências a Orsino ora como *duke*, ora como *count*, que foram uniformizadas na tradução como “duque”, e também com respeito ao uso de formas de tratamento de terceira pessoa.

Por fim, Flaksman destaca a liberdade que usou “principalmente na tradução dos jogos de palavras e das tiradas humorísticas de que depende a comicidade do texto” (pp. 18), e revela que as maiores dificuldades do trabalho de tradução surgiram na tentativa de resgatar o humor, ingrediente crucial da peça, “que tanto pode ser sutil como grosso, francamente burlesco ou irônico e suave”, cuja graça se perderia em tradução literal.

Pode-se perceber, portanto, que Sergio Flaksman não persegue uma fidelidade rígida à forma e à linguagem, tendo como objetivo buscar uma equivalência de efeito, ou seja, despertar no leitor/espectador da tradução uma reação semelhante à obtida junto ao público original. Para tanto, mantém a combinação de prosa, verso branco e verso rimado, mas subverte a métrica, expandido o verso, em uma estratégia similar à de Péricles Eugênio da Silva Ramos na tradução de *Hamlet*; procura fugir das soluções literais; emprega uma dicção atualizada; e almeja, acima de tudo, alcançar a

comunicabilidade, “tentando resgatar a riqueza de contato que se pode supor ter havido entre a peça original e a platéia de seu tempo” (pp. 18).

2.9 Geraldo Carneiro

A “Nota do Tradutor” de Geraldo Carneiro, que acompanha a sua tradução de *A tempestade* (1991), tem como subtítulo “O Bardo & o Bastardo”, já insinuando a ironia e a criatividade que caracterizam seu paratexto de uma única página. “Traduzir Shakespeare é uma aventura sempre à beira do desastre, ou, na melhor das hipóteses, um piquenique na deriva do ridículo” (pp. 15), diz ele, admitindo que não foge “a essa regra sinistra”. E prossegue, no mesmo tom: “Na versão d’*A tempestade*, faltou-me erudição para decifrar muitas imagens do bardo, e faltou-me Eros-dicção para recifrá-las” (*ibid.*).

Dentre as decisões tomadas no nível macrotextual, Carneiro destaca o emprego da segunda pessoa, opção que ele descreve criticamente como uma escravização à pompa dessa forma de tratamento, e o fato de não se aferrar “à letra do texto”, o que significa “tomar liberdades poéticas ou culturais” (pp. 15). Para ilustrar tais liberdades o tradutor menciona que trocou “a *virgindade* de Miranda por *pureza*, para não provocar um indesejável efeito humorístico na platéia do princípio dos anos 80” e que introduziu “figuras da mitologia judaico-cristã, em lugar de figuras cujo reconhecimento seria improvável para o leitor brasileiro (como *São Jorge* em vez do *Homem da Lua*, no Ato II, Cena II)” (*ibid.*)

Depois de um primeiro movimento mais inclinado ao autorreproche, mesmo que retórico, Carneiro esclarece: “Este texto não é uma peça de autoexecração. Com boa vontade, talvez se possa descobrir nesta tradução de *A tempestade* algumas escassas virtudes” (pp. 15). Nessa curta lista, ele inclui a tradução em prosa até das passagens “mais descaradamente cadenciadas em verso; certa clareza compulsória, já que o texto se destinava à encenação;

algumas ressonâncias camonianas, uma espécie de Camões *let's twist again*" (*ibid.*). Pode-se identificar, então, uma estratégia facilitadora - mas não banalizadora - no trabalho de Carneiro, realizado por encomenda para uma montagem da peça no Rio de Janeiro, em 1982. As liberdades que diz ter tomado foram sempre no sentido de tornar o texto mais acessível a uma plateia de teatro que era também brasileira (com tudo que isso significa em termos de herança cultural e literária) e do final do século XX.

2.10 Jorge Wanderley

Nesta edição da Relume Dumará de *Rei Lear* (1992), há dois paratextos do tradutor: "Introdução" e "Sobre a tradução". No primeiro, Jorge Wanderley resume a história textual da peça e inclui umas poucas notas, que oferecem esclarecimentos a respeito do texto original. No segundo, que ocupa pouco mais que meia página, discute basicamente a estratégia adotada com relação a dois aspectos: a combinação shakespeariana de trechos em prosa e em verso e o tratamento dos nomes próprios.

Com relação ao primeiro aspecto, o tradutor esclarece:

Traduzimos em verso, onde há verso (aliás, a maior parte do texto), e em prosa, quando o original assim prefere. É muito longa e cansada a idéia de que a tradução em verso negligenciaria efeitos e força que o palco exige. Não é assim. [...] Há uma grandeza e um poder no texto/verso que se casam intimamente com o real do palco e que qualquer leitor percebe que se perde na tradução em prosa, seja qual for o tradutor. Por outro lado, só por ser verso não está garantido o poder de um texto traduzido. Assim, aqui se procurou exatidão em verso e qualidade no verso. (pp. 17)

No que concerne à métrica, Wanderley diz ter mantido os decassílabos brancos. Já com respeito ao segundo aspecto, o tradutor observa que não traduziu a maioria dos nomes próprios, por preferir "a leve incoerência de

traduzir França sem traduzir Albany ou Cornwall, a chamar Regan de Regane ou Regana ou o que seja” (pp. 17).

Nesses breves comentários sobre a tradução, percebe-se a preocupação de Wanderley em transcender a mera fidelidade formal, buscando uma tradução versificada que seja reconhecidamente poética, mas nem por isso menos encenável.

2.11 José Roberto O’Shea

A tradução de José Roberto O’Shea da peça *Antônio e Cleópatra* (Mandarim, 1997) vem acompanhada de um texto de sua autoria intitulado “*Antony and Cleopatra* em tradução”. Esta foi a primeira das traduções shakespearianas de O’Shea, realizadas no âmbito do seu projeto de pesquisa Tradução Anotada da Dramaturgia Shakespeariana, desenvolvido desde 1994 com apoio do CNPq e que vem resultando em edições com aparato crítico⁸. Na sequência de *Antônio e Cleópatra* foram lançadas mais cinco peças, todas complementadas por ensaios do tradutor, dos quais dois retomam questões de tradução: “Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cymbeline, King of Britain* em português” (*Cimbeline, rei da Britânia*, Iluminuras, 2002) e “Dessacralizando o ‘verbo’ shakespeariano: tradução linguística e cultural” (*O conto do inverno*, Iluminuras, 2006). Dos três, optou-se aqui por focar o primeiro, que estabelece os pressupostos de O’Shea com relação à tradução e detalha os propósitos e procedimentos definidos para seu projeto tradutório de longo prazo.

Nesse paratexto de treze páginas que complementa a edição de *Antônio e Cleópatra* O’Shea diz conceber a tradução como

⁸ Isso inclui textos introdutórios e notas que abordam e esclarecem questões lexicais, semânticas (explicação de trocadilhos), culturais, históricas e cênicas.

um **processo** que envolve, basicamente, leitura, interpretação e reescritura, retextualização. Isto é, um processo hermenêutico complexo, que faz o tradutor ir além da mera busca por equivalência, para se constituir em um mediador entre dois textos, duas culturas. Invoco o termo “hermenêutico”, não no sentido restrito, que parte da premissa da existência de um significado único imanente ao texto, e plausível de transferência de um original para uma tradução, mas enfatizando o **ato interpretativo** que, a meu ver, vai servir de base ao trabalho do tradutor, enquanto leitor, intérprete e escritor, culturalmente localizado no tempo e no espaço. (1997: 22, grifos do autor)

Com o objetivo declarado de “construir, na medida do possível, um texto acessível ainda que não simplificado, ou prosaico [...], ao mesmo tempo acadêmico e palatável, e que possa ser falado em palco” (pp. 22), o tradutor visou primordialmente um público de “alunos de Letras e gente de teatro” (*ibid.*), atribuindo a seu projeto um caráter acadêmico-pedagógico (pp. 27), em uma agenda diferente daquela que Tristão da Cunha explicitou em seu paratexto de tradutor.

O’Shea assim resume as etapas que constituíram o processo de elaboração da tradução da peça: “estudo preliminar do original e levantamento de lexicografia básica; análise de traduções congêneres e decisões quanto a propósitos e procedimentos; tradução e anotação atentas; revisão incansável e correção cuidadosa” (pp. 32).

O projeto tradutório de O’Shea, apresentado e ilustrado nesse paratexto, buscou produzir um *Antônio e Cleópatra* em português do Brasil que atendesse aos seguintes requisitos:

- (i) manter a distribuição de trechos em prosa e em verso do original, traduzir o *blank verse* em decassílabos e reproduzir “os *couplets* que freqüentemente fecham as cenas, em dísticos aproximados” (pp. 26);
- (ii) fazer uma tradução “lexicalmente acessível”, valendo-se “de um vocabulário compreensível e atual” (pp. 26). Para tanto, buscou trilhar um caminho intermediário entre, de um lado, “sofisticação

léxica e arcaísmos desnecessários” e, de outro, “domesticação, pura e simplesmente” (*ibid.*);

- (iii) preservar a força elocucionária das expressões idiomáticas, procurando “retextualizá-las empregando expressões [...] que se aproximam do sentido e do registro original, e que são inteligíveis para o leitor/público brasileiro” (pp. 28);
- (iv) procurar reproduzir, na medida do possível, trocadilhos e jogos de palavras, algumas vezes intraduzíveis diante do desaparecimento, no português, da polissemia presente no original (pp. 28-30); e
- (v) manter no português outros elementos de retórica frequentemente utilizados por Shakespeare em seu uso liberal da língua, como transformações de substantivos em verbos (pp. 30-31).

É interessante observar que O’Shea descarta o conceito de tradução que predominou por tanto tempo como transferência de significados imanentes, bem como não tem uma visão rígida ou dicotômica de fidelidade (forma vs. sentido), mostrando conceber o trabalho de tradução como algo bem mais complexo. A busca de um equilíbrio entre uma dicção cuidadosa porém contemporânea e acessível, de um texto rigorosamente metrificado que seja ao mesmo tempo possível de ser enunciado pelos atores com naturalidade e ritmo, de soluções engenhosas para os recursos retóricos e a polissemia da linguagem shakespeariana, sugere uma concepção de fidelidade que passa pela sofisticada conjunção entre os mais diversos aspectos formais, semânticos, estilísticos e pragmáticos.

2.12 Aimara da Cunha Resende

A edição de *Trabalhos de amor perdidos* publicada pelo recém-criado Selo CESH (Tessitura, 2006), com tradução, introdução e notas de Aimara da Cunha Resende, traz dois paratextos de sua autoria que abordam questões de

tradução. O primeiro, intitulado “Traduções da shakespeariana”, assinado por Aimara Resende na condição de editora geral do Selo CESH, introduz a muito bem-vinda proposta de uma série do Selo voltada para peças traduzidas:

Norteadas por princípios de tradução cultural, as traduções aqui oferecidas ao público leitor e à classe teatral buscam resgatar as idéias, as criações verbais, a imagística, a riqueza sonora e rítmica e as estruturas dramáticas de Shakespeare, tornando-as acessíveis aos leitores e/ou às platéias brasileiros(as), sem vulgarizá-las ou deturpá-las com rodeios ou linguajar pseudo-culto, que, na ilusão de se aproximarem do “Bardo”, apenas contribuem para a incompreensão de seu pensamento e o desinteresse por sua obra. (2006a: ix)

Dessa forma, a série que integrará o novo Selo CESH já nasce com uma visão bem clara do tipo de tradução a ser praticado, buscando preservar a riqueza do texto shakespeariano nos mais variados aspectos e privilegiar a comunicabilidade. A ideia acima é complementada pela afirmação de que

[a]s peças oferecidas pelo Selo CESH serão, assim, quando necessário, vertidas através de transposições de imagens, jogos de palavras, ditos populares, e até mesmo nomes próprios que, não existentes no português do Brasil, ou já extintos em nosso tempo, busquem, quando traduzidos, resgatar a idéia original sem prejudicar o seu conteúdo, mas tornando mais clara sua mensagem para o público brasileiro. Sempre que se fizer necessário tal tipo de versão, será ele esclarecido em notas de rodapé. (2006a: x)

Em relação ao aspecto formal, o paratexto esclarece que será respeitada a combinação original de falas em verso e em prosa.

A expectativa, portanto, é a de que as traduções do Selo CESH tenham uma identidade comum, na medida em que serão norteadas por um projeto tradutório compartilhado e coerente. Aparentemente, todas as edições que vierem a integrar a série de peças de Shakespeare traduzidas incluirão - além de uma “Introdução” assinada pelo tradutor - os seguintes paratextos: “Traduções da Shakespeariana”, com a apresentação do projeto tradutório da

série, e “William Shakespeare: homem certo, no lugar certo, na hora certa”, cujo título fala por si só, ambos de autoria da editora geral do Selo.

Na “Introdução” de *Trabalhos de amor perdidos* Aimara Resende, falando na qualidade de tradutora, depois de comentar vários aspectos da peça, enfoca questões de tradução, comentando algumas decisões tomadas. Dentre essas, destaca as decisões relativas à escolha dos nomes das personagens bem como a tentativa de conservar o esquema métrico de Shakespeare, “apesar das diferenças linguísticas” (2006b: xxxii), e de manter “a comicidade e a ironia dos jogos de palavras, recorrendo, quando necessário para tal, a transposições culturais que conservassem o sentido original, ao mesmo tempo que os expressassem através de formas próprias da cultura brasileira” (*ibid.*).

Observa-se, assim, como se poderia esperar, que Aimara Resende, enquanto tradutora, procurou pôr em prática o projeto tradutório definido pela editoria geral do Selo CESH, que inclusive preconiza estratégias com tendência aclimatadora, em uma proposta de aproximar o teatro de Shakespeare dos leitores e espectadores brasileiros de hoje.

2.13 Erick Ramalho

A tradução de *Sonho de uma noite de verão* por Erick Ramalho também foi publicada pelo Selo CESH (Tessitura Editora) em 2006, assim como o *Trabalhos de amor perdidos* de Aimara da Cunha Resende.

Na “Introdução”, Erick Ramalho, depois de tecer comentários sobre a peça, destaca alguns aspectos de sua tradução, como a escolha das formas de tratamento. Tanto os pronomes pessoais de segunda pessoa quanto “você” foram usados, dependendo da circunstância. O tradutor explica que recorreu aos primeiros (e suas respectivas formas verbais) “para contribuir para a configuração textual e cênica da atmosfera de artificialidade da peça, sem

adquirir caráter excessivamente formal ou antiquado” (pp. xxvii). E acrescenta:

preferi as formas de tratamento “você” e “vocês” nas falas dos trabalhadores braçais, o que parece ser apropriado a seus diálogos em prosa. Optei, entretanto, pelas formas de segunda pessoa nas falas de Píramo e Tisbe, justamente para demarcar com clareza a distância entre o discurso informal e cotidiano dos trabalhadores e os diálogos emolados das personagens por eles interpretadas. Assim, a utilização dessa variação pronominal permite perceber claramente o jogo de registros lingüísticos que Shakespeare promove. (pp. xxvii)

Assim como Aimara Resende em sua “Introdução”, Ramalho também aborda a tradução dos nomes das personagens, decisão particularmente complexa do caso de *Sonho de uma noite de verão*, na medida em que Shakespeare faz com que os sobrenomes dos trabalhadores indiquem a profissão de cada um. A explicação do tradutor é bem detalhada e evidencia sua preocupação de traduzir “com vistas, sobretudo, ao palco” (pp. xxx), subscrevendo o projeto tradutório delineado para as publicações do Selo CESH. Diz ele:

É para a leitura em voz alta, para a encenação, que se dirige primordialmente esta tradução. Para o leitor que dela usufrua como livro para leituras silentes, estão, aí, as mesmas possibilidades cênicas e poéticas. Cabe-lhe, se desejar, ler passagens em voz alta para, se não compreender melhor o texto de Shakespeare, ao menos perceber seus sons, e, ao fazê-lo, abrir possibilidades de entendimento do conteúdo através da fluidez, da dinâmica de palavras que formam sonhos. (pp. xxx-xxxi)

2.14 Beatriz Viégas-Faria

As edições mais recentes das peças traduzidas por Beatriz Viégas-Faria (L&PM Pocket) têm sido complementadas por um prefácio de sua autoria,

enfocando a trama e seu contexto, e eventualmente chamando a atenção para questões da linguagem shakespeariana. Em *Noite de reis*, por exemplo, a tradutora destaca a variação do tratamento entre Olívia e Sir Toby, que ora se referem um ao outro como “tio” e “sobrinha”, ora como “primo” e “prima”, inconsistência que foi preservada em português (2004: 6-7). Ainda no mesmo paratexto, comenta brevemente a inédita solução tradutória que deu para o subtítulo da peça, *or, what you will*: “ou qualquer outra coisa” (pp. 7). Já no prefácio que produziu para a edição de *O mercador de Veneza*, Viégas-Faria avisa aos leitores da tradução que as flutuações nos pronomes de tratamento em uma mesma fala, passando do formal para o informal e vice-versa, são “uma marca do texto dramaturgico shakespeariano, e não um erro de tradução e/ou revisão” (2007a: 16). Mas é no paratexto introdutório de *Henrique V* que a tradutora se estende mais sobre aspectos das suas traduções do teatro de Shakespeare em geral e da peça traduzida em particular. Um comentário interessante é o de que muitas vezes opta pelos termos “‘amizade’, ‘afeto’ ou ‘afeição’ para traduzir ‘love’ quando o diálogo se dá entre homens” (2007b: 14). A descrição da cena das mortes em campo de batalha do Duque de York e do Conde de Suffolk (Ato IV, cena 6), por exemplo, em que dois amigos “vão ‘juntos’ para a morte depois de um beijo na boca”, nos dias de hoje evidenciaria, segundo Viégas-Faria, um amor homossexual, o que não era necessariamente o caso no tempo de Shakespeare (pp. 14). Dessa forma, Viégas-Faria demonstra preocupação similar à de Geraldo Carneiro em sua tradução de *A tempestade*, ao adotar soluções tradutórias que levem em conta o contexto atual de recepção.

A seguir, a tradutora destaca os maiores desafios da peça para o processo de tradução e explica como procurou contorná-los. O primeiro foi a cena em que Katherine, filha do rei da França, pede a sua dama de companhia que lhe ensine inglês (Ato III, cena 5). Como a cena está toda escrita em francês no original, Viégas-Faria a manteve assim na tradução e

acrescentou um Anexo com os diálogos em português. Mas o processo não foi simples, conforme seu relato:

Minha tarefa então era manter o texto em francês, com as palavras do inglês para partes do corpo humano. O desafio foi preservar tudo em francês e inglês e, ao mesmo tempo, fazer o diálogo ter graça (uma certa malícia cômica) para um público brasileiro. Esta cena no palco deve funcionar - no sentido de provocar o riso da platéia - como funciona para um público de língua inglesa: o espectador deve escutar (divertido) a pronúncia errada de Katherine e deve entender o porquê de seu espanto diante de determinadas palavras do inglês. Como não há notas de rodapé no palco, procurei palavras em inglês que, numa pronúncia “afrancesada”, lembrassem palavras do português que se encaixassem naquele contexto de uma “primeira aula de inglês”. (2007b: 15)

A partir dessa explicação, o leitor terá elementos para entender o produto que tem em mãos, conhecendo os critérios e motivações que nortearam as soluções adotadas, além de tomar consciência da complexidade da tarefa de um tradutor.

O segundo desafio mencionado por Viégas-Faria são as falas de personagens iletradas e com sotaques distintos. Novamente o texto descreve os procedimentos seguidos:

Para as personagens com algum sotaque, a solução tradutória busca colocar em grafia alguns sons possíveis da modalidade falada da língua portuguesa do Brasil. Já para as personagens (por exemplo, Nym) com falas marcadas de algum modo peculiar, as soluções buscam marcar o idiolecto de cada um por meio de construções frasais ou expressões construídas para caracterizar aquela personagem em especial. (2007b: 15)

Finalizando o paratexto, a tradutora diz ter buscado preservar no português todas as ocorrências de trocadilhos presentes no original, “obviamente com as devidas perdas e compensações inerentes ao processo tradutório” (pp. 16); mantido a alternância entre pronomes de tratamento formais e informais em uma mesma fala; e empregado recursos da língua oral

“para marcar a informalidade de certas falas ou mesmo a falta de escolaridade de certas personagens” (*ibid.*)

Pelos aspectos abordados e comentários feitos, pode-se depreender que Viégas-Faria busca sobretudo uma equivalência de efeito em suas traduções, sem se deixar tolher por preocupações com o rigor formal.

3. Considerações finais

A proposta deste trabalho, como apresentada no início, foi a de destacar paratextos onde tradutores shakespearianos se fazem visíveis e formulam comentários sobre tradução em geral ou seu trabalho em particular, permitindo que suas visões sobre tradução e seus projetos tradutórios sejam conhecidos ou inferidos. Como foi dito anteriormente, os estudos dos discursos paratextuais de tradutores podem também contemplar o cotejo do que eles dizem que vão fazer, ou que fizeram, com o resultado efetivo de sua prática (ou seja, o texto traduzido), para verificar até que ponto a ação correspondeu à intenção ou está compatível com a sua descrição, mas essa perspectiva fugiu ao nosso enquadre. Existe, também, um bom número de metatextos de alguns desses tradutores que revelam um pouco mais do seu pensamento sobre tradução, mas assim como ocorreu no tópico acima, optamos por um recorte que deixa de fora esse *corpus*, por uma questão de foco.⁹

Na medida em que traduzir é um processo contínuo de fazer escolhas, seja de caráter macro, que diz respeito a estratégias gerais, ou micro,

⁹ Podemos citar, entre esses metatextos, os artigos de Péricles Eugênio da Silva Ramos publicados em jornais (1954, 1985); a troca de farpas entre Barbara Heliadora e Geraldo Silos, no veículo carioca *Jornal do Brasil*, em 1984 e 1985; a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Jorge Wanderley, ambas sobre tradução poética (1983 e 1988); e os artigos acadêmicos e capítulos de livros de José Roberto O’Shea e Aimara da Cunha Resende.

concernente a soluções pontuais, é de vital importância que o público da tradução conheça minimamente a “filosofia” do tradutor, como diz Millôr Fernandes, e possa apreciar o seu esforço para atingir os objetivos visados. O discurso paratextual dos tradutores vistos aqui sugere uma complexificação do conceito de fidelidade que informa as traduções mais recentes, no qual a dicotomia entre forma e conteúdo se torna menos nítida, dando lugar à busca não só de um delicado equilíbrio entre ambos, mas também de comunicação com o público contemporâneo.

Referências

- ARROJO, R. *Oficina de tradução - A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- CAMPOS, G. Do Texto e da Tradução. In: SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970: ix-xiii.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. aum. São Paulo: Perspectiva, 1992[1967]: 31-48.
- CARNEIRO, G. Nota do tradutor. In: SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. Tradução de Geraldo Carneiro. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991: 15.
- CARNEIRO, T. D. *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*. 2014. 149 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Departamento de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.
- CUNHA, T. da. Prefácio do Tradutor. In: SHAKESPEARE, W. *Hamleto*. Tradução e prefácio de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933: 5-7.
- FERNANDES, M. Sobre tradução. In: SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007: 5-7.
- FLAKSMAN, S. Sobre a tradução. In: SHAKESPEARE, W. *Noite de Reis ou O que quiserem*. Tradução de Sérgio Flaksman. Apresentação de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1990: 17-19.
- D'HULST, L. *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins, 1991.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MARTINS, M. A. P. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. 1999. 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

NUNES, C. A. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*, volume *Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008: 7-18.

O'SHEA, J. R. *Antônio e Cleópatra* em tradução. In: SHAKESPEARE, W. *Antônio e Cleópatra*. Tradução e notas de José Roberto O'Shea. Introdução de Marlene Soares dos Santos. Edição bilíngue. São Paulo: Mandarin, 1997: 21-33.

RAMOS, P. E. da S. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução, em forma paralela ao original, introdução, notas e apêndice de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio (Coleção Rubáiyát), 1955a: 11-30.

_____. Apêndice C. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução, em forma paralela ao original, introdução, notas e apêndice de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio (Coleção Rubáiyát), 1955b: 277-80.

RESENDE, A. da C. Traduções da Shakespeariana. In: SHAKESPEARE, W. *Trabalhos de Amor perdidos*. Tradução, introdução e notas de Aimara da Cunha Resende. Belo Horizonte: Tessitura/CESh, 2006a: ix-x.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Trabalhos de Amor perdidos*. Tradução, introdução e notas de Aimara da Cunha Resende. Belo Horizonte: Tessitura/CESh, 2006b: xxiii-xxxiii.

SILOS, G. de C. Prefácio. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução, prefácio, introdução e notas de Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984a: xi-xii.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução, prefácio, introdução e notas de Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984b: xv-xxxiii.

SIMON, S. Translating the will to knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics. In: BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (Orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990: 110-7.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VIÉGAS-FARIA, B. Décima segunda noite e outras observações introdutórias. In: SHAKESPEARE, W. *Noite de reis*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004: 5-8.

_____. Prefácio - “Terás mais justiça do que querias”. In: SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007a: 11-17.

_____. Prefácio. In: SHAKESPEARE, William. *Henrique V*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007b: 11-16.

VIEIRA, E. R. P. *Por uma teoria pós-moderna de tradução*. Belo Horizonte, 1992. Tese (Doutoramento em Letras - Literatura Comparada) - FALE/UFMG, 1992.

WANDERLEY, J. Sobre a tradução. In: SHAKESPEARE, W. *O Rei Lear*. Tradução e introdução de Jorge Wanderley. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992: 17.

Recebido em: 29 jul. 2015

Aprovado em: 15 nov. 2015