

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CAMILA NORONHA DE FIGUEIREDO

STAR CROSSED LOVERS: uma análise comparativa de duas traduções de Romeu e
Julieta disponíveis no mercado editorial brasileiro

RIO DE JANEIRO

2019

CAMILA NORONHA DE FIGUEIREDO

STAR CROSSED LOVERS: uma análise comparativa de duas traduções de Romeu e Julieta disponíveis no mercado editorial brasileiro

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Produção Editorial.

Orientador: Prof^ª Mestra Livia Salles

RIO DE JANEIRO

2019

**STAR CROSSED LOVERS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA TRADUÇÃO DE
ROMEU E JULIETA**

Camila Noronha de Figueiredo

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

Livia F. Salles

Profª Ms. / Esp. Livia Salles – orientador

Isabel Siqueira Travancas

Profª Drª / Ms. / Esp. Isabel Siqueira Travancas

Mário Feijó Borges Monteiro

Prof. Dr. / Ms. / Esp. Mário Feijó Borges Monteiro

Aprovada em: 2 de dezembro de 2019

Grau: 9,5

Rio de Janeiro/RJ

2019

CIP - Catalogação na Publicação

F475s Figueiredo, Camila Noronha de
STAR CROSSED LOVERS: uma análise comparativa de
duas traduções de Romeu e Julieta disponíveis no
mercado editorial brasileiro / Camila Noronha de
Figueiredo. -- Rio de Janeiro, 2019.
46 f.

Orientadora: Livia Salles.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Produção
Editorial, 2019.

1. Tradução. 2. Produção editorial. 3.
Shakespeare. 4. Polisssemia. I. Salles, Livia,
orient. II. Título.

FIGUEIREDO, Camila. Star crossed lovers: uma análise comparativa da tradução de Romeu e Julieta. Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a apresentar um estudo comparativo de duas traduções da obra Romeu e Julieta, de William Shakespeare, publicadas no mercado editorial brasileiro, tendo como objetivo analisar os desafios do tradutor ao verter um texto dramático/poético e polissêmico do inglês para o português contemporâneo de forma a preservar o seu sentido e sua essência. A análise dos resultados permitirá melhor compreender os desafios do tradutor enquanto mediador entre o texto e o leitor, além dos cuidados necessários no tratamento da obra estrangeira a fim de que se entregue ao mercado nacional uma versão traduzida fiel ao texto original cuja estrutura e conteúdo não se percam no processo de versão entre idiomas.

Palavras-chaves: Tradução; Produção editorial; Romeu; Julieta, Shakespeare; Polissemia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
ATO I.....	8
1.1 O TEATRO.....	8
1.2 O BARDO.....	9
1.3 O TEATRO ELISABETANO	10
1.4 DO PALCO ÀS PÁGINAS	14
1.5 ROMEU E JULIETA.....	17
ATO II	20
ATO III.....	27
3.1 STAR-CROSSED LOVERS	27
3.2 O BAILE DE MÁSCARAS	33
3.3 ESCRITO NAS ESTRELAS	35
3.4 A MORTE.....	38
CONCLUSÃO.....	42
REFERÊNCIAS	44

INTRODUÇÃO

A marca deixada por William Shakespeare na literatura mundial é absoluta e inquestionável. Autor de algumas das obras mais famosas da cultura ocidental, seus 154 sonetos e 34 peças teatrais transcendem barreiras culturais e temporais, perpetuando e immortalizando-se através dos séculos. O texto shakespeariano é por natureza de difícil acesso dado a complexidade da estrutura de sua poesia, bem como a constante musicalidade presente em seus sonetos. Em função de sua origem enraizada a uma versão arcaica da língua inglesa contemporânea, são muitos os desafios e dificuldades do tradutor que se compromete com o texto de Shakespeare.

Ao longo de mais de quatrocentos anos, as peças do autor se moldaram a diferentes idiomas e culturas. Dentre os inúmeros sucessos do bardo está *Romeu e Julieta*. A obra abarca complexos elementos estruturais que representam desafios constantes ao tradutor. Um texto atemporal cujo rico enredo e personagens, embora já bastante explorados em diversas plataformas, guardam, ainda, muitos vieses e possibilidades pouco contempladas, principalmente no campo da tradução, sujeito à subjetividade do olhar humano.

Define-se traduzir como “transpor (palavra, texto, discurso) de uma língua para outra, conservando as equivalências de semântica e de estilo” (TRADUZIR, 2019). Traduzir requer interpretação de texto, de cultura e de sentimento. Demanda sensibilidade para dar nova forma a pequenos universos, sem descaracterizá-los. É através da tradução que as narrativas se propagam e se immortalizam no imaginário e no coração dos leitores.

Sabendo que o tradutor exerce papel de fundamental importância enquanto ferramenta chave para desvendar outras culturas nas mais diversas áreas do conhecimento, além de atuar como mediador no processo de interação entre o leitor e o texto, destacamos a necessidade de compreender os métodos e soluções encontrados nas traduções de *Romeu e Julieta* para a língua portuguesa, disponíveis no mercado brasileiro, a fim de mapear como os elementos textuais se comunicam e criam uma narrativa harmônica capaz de preservar o sentido e a essência do texto original. Além disso, entender os meandros de uma tradução ajuda também a entender o processo de edição de uma obra.

Visando registrar e analisar os desafios enfrentados por tradutores de Shakespeare, dividimos o estudo em três capítulos. Iniciaremos buscando fontes que nos ajudem a contextualizar o autor e sua obra, compreender o estilo de sua escrita, contextualizá-lo socioculturalmente em sua época. No segundo capítulo, faremos uma explanação teórica dos

meandros da aplicação prática da tradução e apresentaremos alguns métodos comumente utilizados por tradutores, que foram selecionados em função de sua afinidade com o tema dessa pesquisa. Posteriormente faremos a análise de quatro trechos de *Romeu e Julieta* retirados de duas traduções publicadas no mercado editorial brasileiro (Nova Fronteira e Companhia das Letras), traduzidas por profissionais bem familiarizados com a obra do dramaturgo (Barbara Heliodora e José Francisco Botelho) e que possuem material farto para análise.

Shakespeare é amplamente aclamado por sua capacidade de dobrar as palavras à sua vontade, criando camadas de significado que se ocultam umas nas outras e que dão ao texto uma base fundamentada em dinamismo, dramaticidade e força. No entanto, o caráter polissêmico de sua obra pode provar-se uma grande armadilha frente a missão de verter o texto para outros idiomas. Pensando nisso, as passagens de *Romeu e Julieta* que figuram esse trabalho foram escolhidas por serem icônicas e possuírem ricos elementos linguísticos que conversam entre si de forma complexa.

Este trabalho está dividido em três atos, tal qual uma peça teatral, e começa com um estudo aprofundado da obra de Shakespeare, guiado pela expertise de Marjorie Garber, autora e estudiosa especializada no dramaturgo e professora de Harvard, e sua detalhada análise dos elementos polissêmicos presentes em *Romeu e Julieta*, em seu livro *Shakespeare after all*, guiará nosso estudo pelos labirintos de significado e infundáveis jogos de palavras característicos do texto shakespeariano. Conhecer a trajetória de Shakespeare será fundamental para compreender sua escrita. E mergulhando na essência de suas peças e de seu teatro, poderemos desvendar a áurea de pompa e erudição atribuída ao seu trabalho e à sua figura, embora tenha sido, antes de mais nada, um autor popular, como afirma Barbara Heliodora em *Shakespeare: o que as peças contam*.

A pesquisa de Heliodora aliada ao trabalho de Garber será outra rica fonte de material para explorar as razões para traduzir Shakespeare. Além de nos oferecer mais detalhes sobre o enredo, tal bibliografia também vai nos permitir comparar *Romeu e Julieta* a outras peças escritas pelo autor a fim de que identifiquemos as principais características de seu estilo artístico.

O segundo capítulo desse estudo, o Ato 2, será de fundamentação teórica, e pretende explicar o trabalho do tradutor trata-se, antes de mais nada, de um compromisso de intensa pesquisa e contextualização: conhecer a obra e o autor, os contextos social, político e cultural no qual se insere, o público ao qual destina seu trabalho e assim por diante. Além disso, tratando-se da obra de Shakespeare, a importância de conhecer também a estrutura da peça

teatral e do gênero poético, a fim de preservar as características do texto original ao longo da tradução, como nos mostrará Roger Chartier em sua obra *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)* e Christiane Nord em *Análise textual e, tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Serão essas informações o alicerce a fundamentar as análises dos trechos traduzidos presentes no nosso terceiro Ato.

Além dos desafios comuns à prática de traduzir, *Romeu e Julieta* apresenta ao tradutor percalços ainda maiores por se tratar de um texto originalmente escrito no inglês do século XVI. Como a língua portuguesa, a estrutura da língua inglesa sofreu inúmeras modificações ao longo dos séculos, muitas delas promovidas pelo próprio Shakespeare. *Introduction to old english*, de Peter S. Baker, *Old english: a historical linguistic companion*, de Roger Lass, além da edição especial em inglês de *Romeu e Julieta*, publicada pela editora Longman, vão explorar as transformações sofridas pelo idioma através do tempo e vão atuar como pilares ao longo das análises presentes no terceiro capítulo, auxiliando na compreensão lexical do texto shakespeariano e no processo de equivalência de termos, palavras e expressões obsoletas que aparecem no texto-fonte.

Por fim, a pesquisa de Paulo Henriques Britto e a obra de Erwin Theodor, *Tradução: ofício e arte*, também trabalharão em conjunto em nosso estudo comparativo, consolidando nosso entendimento acerca dos principais problemas, dificuldades e desafios da tradução literária e poética e nos permitindo determinar até que ponto os fenômenos linguísticos e culturais podem ser traduzidos, além de como trabalhar a questão polissêmica sem alterar o significado do texto original.

ATO I

Há tensão e expectativa no ar. O silêncio paira sobre a plateia atenta ao primeiro personagem que sobe ao palco. Na escuridão que antecede o espetáculo todos os corações batem em uni som. Uma nascente melodiosa que eclode no centro do salão, percorre os corredores vazios, inunda as coxias e finalmente engole o teatro, dissolvendo o mundo como conhecemos, lançando luz a uma nova realidade. Sob o brilho do primeiro holofote, atores e plateia se transformam, tomando para si vida nova, inusitada e imprevisível. Respirem fundo; o espetáculo vai começar.

1.1 O TEATRO

Quase tão antiga como a própria humanidade, a história do teatro perde-se nas brumas do tempo. Estudiosos apontam sua origem nas festas dionisíacas, realizadas em celebração a Dionísio, deus do vinho, do teatro e da fertilidade, na Grécia do século VI a.C. As comemorações envolviam rituais sagrados, procissões e recitais que duravam por dias a fio e aconteciam apenas uma vez por ano, durante o período em que se realizava a colheita das uvas que seriam utilizadas na produção do vinho.

Segundo historiadores, o teatro grego como conhecemos, no entanto, surgiu de um gesto específico e peculiar. Em meio as festividades, um jovem despiu-se de sua máscara e subiu ao tablado em praça pública para declarar: “Eu sou Dionísio!”

A atuação de Téspis, autor dessa façanha teatral, gerou espanto imediato por sua coragem de fingir-se um deus, e ainda hoje é conhecido como o primeiro ator da história do teatro ocidental. Sua performance abriu caminho para a possibilidade de incorporar e representar aquilo que não somos, transformando o sagrado em profano, a verdade em faz-de-conta e, por isso, é considerada o marco inicial da ação dramática.

Séculos de transformação e aprimoramento transformaram o teatro em uma das maiores artes da humanidade, lapidado por artistas ilustres e inovadores, até, finalmente, chegar às mãos daquele que seria o mais famoso e, possivelmente, o mais amado de todos eles: William Shakespeare.

1.2 O BARDO

As incertezas por trás das circunstâncias de nascimento e morte de Shakespeare acentuam a aura mística ao redor de sua figura, cercando-a de enigmas que contestam desde a autoria de suas obras até sua própria existência. Filho de John Shakespeare e Mary Arden, acredita-se que William Shakespeare tenha nascido e morrido em 23 de abril de 1564 e 1616, respectivamente, no dia de São George, padroeiro da Inglaterra. Nasceu e cresceu em Stratford-upon-Avon, e estudiosos indicam que educou-se na Stratford Grammar School.

É sabido que apenas uma pequena parte da obra de Shakespeare é original se considerarmos os conceitos de autoria e propriedade intelectual do nosso tempo. Antes da era moderna, a compreensão de “originalidade” era bastante diferente do sentido contemporâneo, que determina algo nunca antes publicado, sentido esse que só veio a emergir no século XVIII. Os direitos de paternidade e propriedade do autor não eram reconhecidos e as obras possuíam um caráter mais coletivo de criação, ainda que fossem atribuídas a uma única fonte. Na Renascença, o entendimento de originalidade enquanto “invenção”, ou algo nunca antes pensado, baseava-se no sentido etimológico da palavra “encontrar”, referindo-se a descobrir algo a partir do próprio esforço que pudesse ser usado de forma retórica.

Por isso, é imprescindível destacar que, nos moldes atuais, o trabalho de Shakespeare pode ser considerado não era totalmente original de sua própria autoria, pois o autor desta época tinha liberdade para transformar todo e qualquer material que servisse de fonte ou inspiração para suas obras. A grande especialista em Shakespeare Marjorie Garber cita em seu livro *Shakespeare after all* uma fala do escritor e poeta inglês Walter Savage Landor que ilustra com perfeição a maestria do método daquele que se tornaria o maior dramaturgo de todos os tempos: “[Shakespeare] era mais original que seus originais. Ele soprava vida sobre cadáveres e os ressuscitava.” (2004, p. 19: em tradução livre)

Aos dezoito anos, Shakespeare casou-se com Anne Hathaway, de vinte e seis anos, que já esperava o primeiro dos três filhos que viriam a ter juntos. Era ator, poeta e escritor e mudou-se para Londres a fim de iniciar sua carreira. Tornou-se sócio de uma das companhias de teatro mais bem-sucedidas (e mais bem gerenciadas) da cidade, trabalhando em conjunto com outros atores, dois dos quais compilariam seu trabalho após sua morte.

A imaterialidade de Shakespeare enquanto indivíduo é objeto de persistente fascínio para muitas pessoas. A falta de escritos pessoais, documentos ou cartas que comprovem a existência do dramaturgo coloca sua existência e a autoria de suas obras em constante

questionamento. Há quem acredite que o autor foi na realidade um integrante da alta sociedade londrina, um advogado ou mesmo um membro da corte. É possível que nunca cheguemos a uma conclusão sobre a existência de Shakespeare, mas é inquestionável que os mistérios que permeiam sua vida são alimento constante para a aura divina e lendária que cerca sua misteriosa figura.

Marjorie Garber explica que a criação de milhares de palavras da língua inglesa foram creditadas à Shakespeare em função, principalmente, da longevidade e popularidade de sua obra, ainda que, à luz da verdade, muitas delas tenham sido apenas novas aplicações gramaticais de palavras já existentes – verbos aplicados como substantivos e vice-versa, por exemplo. Sobre esse processo, a autora diz:

Quando ao fim do século XIX os editores do novo *Oxford English Dictionary* convocaram “homens letrados” para ajudá-los com a tarefa de traçar a história das palavras, voluntários vasculharam os livros em suas estantes pessoais e em bibliotecas locais, constantemente identificando Shakespeare como a origem de muitas delas. Como o dicionário, organizado “a partir de fatos históricos”, deveria se tornar “uma obra digna da língua inglesa”, os rastros históricos acabaram por sempre apontar Shakespeare, mesmo quando os estudiosos reconheciam que um autor menos popular já havia feito uso de determinada palavra antes. (2004, p. 29: em tradução livre)

Os mistérios que enlaçam a vida e obra de Shakespeare acabaram por fundir-se à figura do próprio autor. A ausência de detalhes acerca de sua existência agrada muitos leitores por dar margem a especulações e idealizações. Apesar da controvérsia quanto a autoria de suas peças, não há provas relevantes que autentiquem o questionamento da legitimidade de Shakespeare como autor de sua obra.

1.3 O TEATRO ELISABETANO

Ainda que houvesse alguém nos primeiros anos da renascença inglesa que nunca tivesse ido ao teatro, seria improvável que esse indivíduo nunca tivesse vivenciado a experiência cênica em sua vida cotidiana.

As performances cruzavam o limite entre realidade e ficção, invadindo e influenciando a vida política e social dos indivíduos. Apesar de sua popularidade, o teatro era alvo constante do descontentamento e da censura do clero e de nobres puritanos. Além disso, as figuras de poder eram comumente representadas de forma satírica sobre o tablado. A participação das

mulheres no espetáculo restringia-se às atividades longe dos palcos e das vistas dos espectadores, o que tornava comum homens darem vida a papéis femininos – circunstância restrita ao cenário inglês uma vez que as mulheres tinham livre participação nas produções teatrais pelo restante da Europa –, prática considerada herege por incitar a depravação e o pecado, motivo pelo qual o teatro foi considerado pelas figuras de autoridade como uma má influência no cotidiano das grandes massas e acabasse, assim, relegado às margens da sociedade.

No entanto, para a sorte de Shakespeare e de seus companheiros de jornada cênica, tanto a rainha Elizabeth (1558 – 1603) como o rei James (1603 – 1625) eram grandes patronos da arte. Ambos tinham amplo entendimento acerca do poder da exibição teatral e julgavam seus papéis bem representados nos palcos. Após sua ascensão ao trono, James tornou-se, inclusive, patrono da companhia de Shakespeare cujo nome foi alterado de Lord Chamberlain's Men para King's Men, em homenagem ao rei.

Os atores arriscavam-se a serem vistos como vagabundos por estarem constantemente viajando de cidade em cidade, de palco em palco, para se apresentarem. Tal prática intensificou-se quando, entre o fim do século XVI e o início do século XVII, a maioria dos teatros foi fechado em função da disseminação da Peste Negra, em meados de 1592, assim permanecendo até meados de 1594. O impacto da epidemia que ceifou cerca de um terço da população europeia foi tão grande que a fez figurar em inúmeras peças de Shakespeare, de suas primeiras criações, como *Romeu e Julieta*, até as últimas, como *Conto de inverno*. A partir desse período, tornou-se ainda mais comum que as companhias de teatro fossem apadrinhadas por nobres e membros da realeza, tornando seus integrantes servos de seus patronos.

O grande fascínio da sociedade inglesa dos séculos XVI e XVII pelo teatro era guiado pela intimidade entre o público, a história e seus intérpretes e pela inquestionável sensação de microcosmo criada por um complexo esquema cênico repleto de mecanismos ocultos aos olhos do espectador.

Um exemplo da grandiosidade das construções teatrais, e, mais especificamente, de Shakespeare enquanto dramaturgo é o Globe. Erguido nas margens do rio Tâmesa no ano 1599, foi um anfiteatro público com estrutura muito semelhante à do primeiro teatro construído na Inglaterra, o Theater (erguido no ano 1576, pelo ator James Carbage, e demolido em 1598, após sua licença ter sido cassada).

Projetado por Peter Street, sob a supervisão de Shakespeare, o Globe sofreu alterações em sua disposição interna, visando valorizar as performances realizadas no palco, localizado

no meio da construção. Além da extensão plana a frente do tablado, reservada aos espectadores mais humildes, o teatro possuía arquibancadas que se elevavam em três setores. Assim como na pista diante do palco, o acesso aos níveis mais elevados era permitido mediante pagamento de taxas. Quanto mais alto, mais caro o ingresso e maior o prestígio. Nesse sentido, o terceiro patamar das arquibancadas ficava, em geral, reservado à nobreza, à corte e aos patronos, ainda que a visão do palco fosse bastante ruim desse setor. O importante é que seus ocupantes podiam ser vistos por todos os espectadores.

O palco, aparentemente plano, escondia uma série de mecanismos que possibilitavam fazer personagens aparecerem e desaparecerem repentinamente, a gosto da narrativa. Os espetáculos sempre aconteciam durante o dia e as cenas noturnas eram, em geral, anunciadas apenas através de elementos cênicos como tochas, velas, figurinos e candelabros que circulavam pelo tablado durante a atuação, ou ainda por indicação do próprio texto declamado.

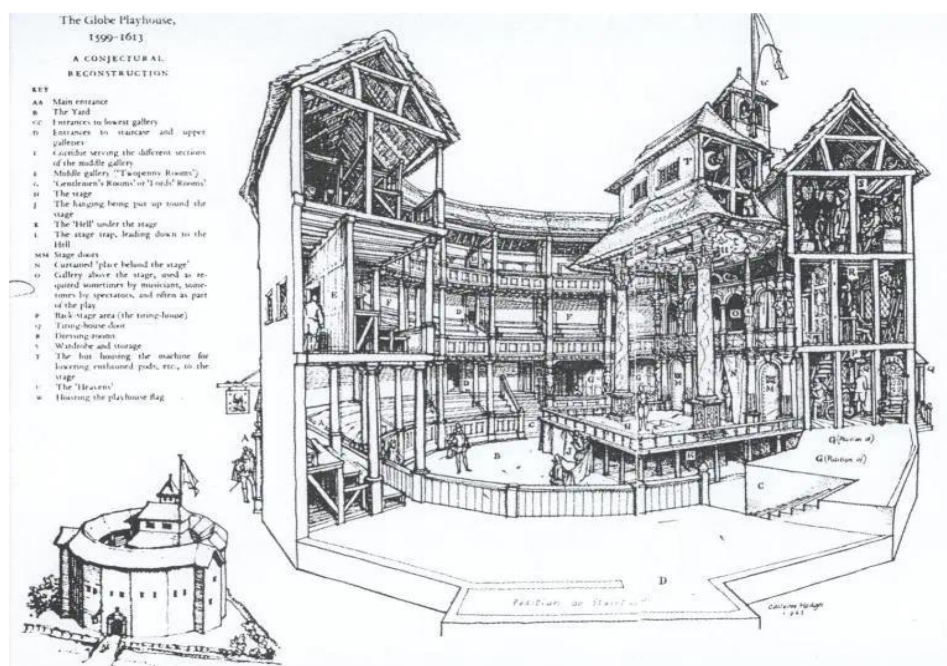


Figura 1: The Globe Theater

Fonte: <https://digitalcrownsnest.wordpress.com/2014/12/17/the-globe-theatre/>

Da grande estrutura de madeira que cerca os espectadores até a apaixonante narrativa entregue nos palcos, a performance teatral trabalha em escalas de intimidade. O espectador, então, vê-se prisioneiro do fantástico por algumas horas, perdido em um universo dentre tantos outros, isolado do mundo que o cerca para submergir em uma realidade própria, imaginar-se herói ou vilão, simpatizar com o impossível, esquecer a si na narrativa de outrem, viver uma experiência particular junto a tantos outros que, como ele, assistem fascinados à grande performance.

Não obstante, o Globe ganhou aura magnânima fazendo, inclusive, surgir novo sentido para a palavra *globe* (“globo” em português). O palco dividia-se em camadas: uma espécie de alçapão que, inesperadamente, engolia e escondia os atores durante a performance – em geral, intérpretes dos personagens malignos (como os fantasmas em *Hamlet* e as aparições que somem sob o encantamento das bruxas em *Macbeth*), era conhecido como “o inferno”; um patamar elevado reservado para cenas enaltecedoras do espírito e do sentimento humano (como as profundas reflexões de Hamlet ou a sacada onde Julieta aguarda por seu amor proibido), também chamado de paraíso; e o centro do palco, onde a vida mundana se desenrola. Estabelecia-se assim o paralelo entre o Globe e o próprio planeta, passando então a palavra “globo” a incorporar ambos os sentidos, uma das muitas contribuições de Shakespeare para o enriquecimento da língua inglesa.

William Shakespeare enquadra-se nos mais diversos temas e propósitos culturais do mundo contemporâneo, da política a palestras de autoajuda. Ao longo dos séculos, Shakespeare passou a se apresentar de duas formas: o dramaturgo inserido no contexto de seu próprio tempo e o inserido no tempo de quem o lê, seja ele qual for. O dramaturgo da atualidade.

William Shakespeare só passou a ser venerado como ícone cultural a partir de meados do século XVIII. Desde então, cada nova geração parece criar uma versão própria do Bardo e encontrar novas formas de ler e interpretar sua obra, que continua a ser compreendida era após era, moldando-se aos diferentes contextos de cada época. Sua abordagem mundana de temas cotidianos como casamentos arranjados, amores proibidos, guerras, conflitos políticos e do espírito humano consolidou o gênero dramático, imortalizou e universalizou sua obra e ajudou a propagá-la pelo tempo e espaço.

Shakespeare tornou-se um lugar comum, parte da cultura universal. Tornou-se uma forma de comunicar problemas culturais no âmbito político, moral, ético e social. Consagrou-se filósofo, historiador, terapeuta, moralista, entre tantos outros títulos.

1.4 DO PALCO ÀS PÁGINAS

Tratando-se de um texto dramático, há muito se discute se a obra de Shakespeare apresenta-se melhor enquanto performance teatral ou literatura. Mas como sua produção consolidou-se além dos palcos?

Antes de mais nada é importante lembrar o que já mencionamos sobre as noções de autoria e propriedade intelectual. O *copyright* como conhecemos hoje no Brasil não foi contemplado até o final do século XVIII, com a retórica do filósofo e escritor francês Denis Diderot, que compreendeu a obra intelectual como propriedade sagrada de seu autor. Importante ressaltar, porém, que esta reflexão foi motivada pelo Estatuto da Rainha Ana, em vigor desde 1710 na Inglaterra, que propunha uma reflexão semelhante.

Durante a vida e atuação de Shakespeare as exigências legais referentes à publicação de livros eram definidas e regulamentadas pela Companhia dos Papeleiros, constituída majoritariamente por livreiros, conforme explica Chartier em seu livro *A mão do autor e a mente do editor*:

(...)reconhecia um ‘direito em cópia’ patrimonial e perpétuo concedido ao livreiro ou impressor que havia adquirido um manuscrito e o registrado na Companhia. Nesse sistema, o único ato ilegal que podia ser trazido perante a justiça era publicar, sem acordo anterior, um título ao qual outro impressor houvesse ‘dado entrada’ nos registros da Companhia. Em contrapartida, publicar um texto sem a permissão do seu autor com base em manuscrito não confiável não era crime. (2014, p.276)

Além das circunstâncias já mencionadas, essa apresentada por Chartier também explicam a fomentação de dúvidas quanto a autoria de Shakespeare. Suas peças, como a maioria das obras teatrais, não eram escritas visando a publicação no mercado editorial, mas sim os palcos e as possibilidades de dramatização.

Porém, nem todos os dramaturgos compactuavam de tal postura. O interesse pela impressão das peças estava diretamente vinculado à posição que o autor e suas ideias ocupavam no universo da produção dramática. Chartier explica que, diferentemente de Shakespeare, alguns autores acreditavam que suas obras eram alteradas, e portanto rebaixadas, ao ganharem vida nos palcos, pois julgavam as grandes audiências do teatro como “multidões ignorantes”, por não serem intelectualmente capazes de alcançar a grandeza do conteúdo de sua escrita. Cita ainda em sua obra, o dramaturgo John Webster, que sintetizou tal pensamento ao escrever que sua tragédia encontrava seu verdadeiro “auditório” no esporádico grupo de leitores da edição impressa de sua obra (2014, p.277).

De certa forma, a publicação impressa era o único meio de garantir a longevidade da obra e de seu respectivo autor. Isso, alinhado aos métodos não regulamentados de impressão, eram força motriz para que alguns autores se apegassem tanto à plataforma impressa. É, inclusive, graças a essas impressões que hoje temos acesso a textos dramáticos antigos, incluindo as peças de Shakespeare.

A primeira peça impressa de Shakespeare a mencionar seu nome (embora sem atribuir-lhe diretamente a autoria) foi *A PLEASANT Conceited Comedie called Loves Labors Lost*, publicada em 1598. A nota de crédito atribui ao dramaturgo a correção e o acréscimo de partes da obra, o que poderia implicar uma sutil participação de Shakespeare na correção e expansão de uma obra já existente. Até 1600, suas obras foram publicadas nos moldes usuais da época, mencionando ocasionalmente o nome da companhia que a interpretava, além dos lugares e datas de apresentação, mas não sua autoria.

Shakespeare passou a figurar o interesse de livreiros e impressores ainda em 1598, após Francis Meres compará-lo a Plauto e Sêneca em sua obra *Palladis Tamia*, afirmando, como cita Chartier, que o dramaturgo era “o mais excelente em ambas as modalidades [comédia e tragédia] para o palco” (Meres apud Chartier, 2014, p.281). Seu nome ou suas iniciais passaram a aparecer na folha de rosto de novas edições anteriormente publicadas sem menção ao autor, como aconteceu nas edições *in-quarto* de *Ricardo II* e *Ricardo III*, em 1598, ou ainda na edição de *Henrique IV, Parte I*, publicada no ano seguinte. Era ainda citado exclusivamente em coletâneas de poesia, embora fosse apenas um entre muitos outros autores que compunham a obra. Ficou evidente, portanto, que a afirmação de Meres trouxe à luz uma estratégia de marketing ainda usada atualmente: vender livros pelo prestígio do autor.

Os livreiros e impressores então competiam entre si utilizando o nome do autor estampado na capa ou folha de rosto como garantia da qualidade da obra. A edição de 1608 de *Rei Lear*, publicada pelo papelheiro Nathaniel Butter, por exemplo, exhibe nas primeiras linhas do título a seguinte afirmação: “M, William Shak-speare: HIS True Chronicle Histories of the life and death of King LEAR and his three Daughters.”. O pronome *his* (seu) foi estrategicamente posicionado a fim de colocar sua edição em melhor posição do que a versão da obra de outro dramaturgo impressa por John Wright, em 1605.

Apesar da ambição por expor o nome de Shakespeare em suas impressões, é importante destacar dois pontos sobre as publicações de textos teatrais. O primeiro diz respeito ao fato de que nem todos os editores partilhavam de tal entusiasmo, por tanto, nem todas as obras impressas neste período faziam menção ao autor. Além disso, os dramaturgos, quando citados, tinham de dividir a folha de rosto com todos os envolvidos no processo de

produção e edição: livreiro/editor e/ou impressor, além da companhia teatral, incluindo alguns espectadores, principalmente se estes fossem membros da realeza.

Chartier argumenta que os esforços para imprimir peças teatrais talvez fossem apenas “vestígio de uma tentativa de ponte entre a grande plateia das ‘casas de espetáculo públicas’ e o estreito mercado para peças impressas” (2014, p. 283). Em *Shakespeare and the book*, David Scott Kastan estima que menos de 20% das peças apresentadas no final do século XVI e início do século XVII tenham sido impressas. Os registros da época apontam que ao passo que livreiros e impressores demonstravam pouco entusiasmo em publicar peças teatrais, eram igualmente, ou mesmo ainda mais, reticentes em republicá-las, o que nos faz concluir que, mesmo com tiragens pequenas, as peças não vendiam bem. (2001, p. 23)

A estratégia de explorar a reputação dos dramaturgos para vender suas obras, no entanto, não descaracterizou o texto dramático, e mesmo os que foram publicados permanecem uma expressão clara da atividade que se desenrola nos palcos muito mais que na imaginação do leitor, reiterando que o texto teatral é pensado, primeiramente, para os palcos. Porém, não é possível desqualificar o texto dramático quando este assume características literárias. Dos palcos às páginas faz-se necessário uma abordagem diferente, cabendo ao editor traçar as linhas de base que sustentarão a experiência ficcional narrativa no papel e introduzir os elementos necessários à adaptação do texto para o livro – rubricas, linguagem, ritmo de diálogos – a fim de tornar a leitura mais fluida e ajudar o leitor a imaginar a história à medida que lê.

Por fim, a partir da pesquisa de Chartier, podemos observar em detalhes o processo que culminou com a monumentalização e canonização dos textos shakespearianos e os desvincularam do teatro, celebrando-os como literatura.

No ano 1623, sete anos após a morte de William Shakespeare, John Heminges e Henry Condell, ambos atores e ex-membros da trupe do dramaturgo, persuadiram os impressores William e Isaac Jaggard a se aventurarem em um arriscado empreendimento literário. O projeto propunha reunir e publicar os textos originais, isto é, sem edições, das peças de Shakespeare. Diferente, porém, dos modelos coletivos que circulavam no mercado até então, o fólio traria obras escritas, ou supostamente escritas, unicamente por Shakespeare, excluindo do projeto todas as peças cuja autoria era sabidamente compartilhada. Esse novo modelo pressupôs “a eliminação da prática coletiva do teatro em prol da construção de um autor especial” (Chartier, 2014, p. 286). Com isso os idealizadores do projeto esperavam restaurar “à sua pureza original, textos que haviam sido corrompidos por edições anteriores” (idem, p.

286-87), além de, pela primeira vez, colocarem à disposição dos leitores todas as peças do autor.

Logo, podemos dizer que a iniciativa editorial e comercial desses editores e impressores inventou Shakespeare como autor, pavimentando para seus sucessores um caminho sinuoso rumo à autenticidade de um autor “sempre presente e sempre traído” (idem, p. 288).

1.5 ROMEU E JULIETA

A origem de uma das mais aclamadas peças de William Shakespeare é difusa. Retomando as controversas que tangem a originalidade do dramaturgo, não é seguro afirmar que o resultado final do trabalho de Shakespeare toma por base uma única fonte.

Muitas obras pautadas na paixão cega de dois jovens amantes e no sacrifício pelo amor verdadeiro pavimentaram o caminho do Bardo até que finalizasse sua versão de *Romeu e Julieta*. A mais próxima de sua criação foi o longo poema narrativo do poeta italiano Matteo Bandello, *La tragica storia di Romeo e Giulietta*, traduzido pelo poeta inglês Arthur Brooke no ano 1562. A narrativa de Bandello não somente embasou a trama de Shakespeare, como também ofereceu ricos detalhes sobre a Itália, Verona, os hábitos sociais de sua população, e tantos outros incorporados à tragédia.

Os longos séculos que se seguiram às criações de Shakespeare enchem sua obra de obstáculos linguísticos difíceis de transpor. Como já vimos, o autor contribuiu muito para o avanço e modernização da língua inglesa, porém sua escrita permanece atrelada ao contexto da época e exige do leitor contemporâneo um conhecimento prévio – ainda que mínimo – da estrutura da língua inglesa do século XVI e XVII e do estilo de escrita shakespeariana.

Dois terços de *Romeu e Julieta* foram escritos em versos brancos, ou seja, versos sem rima com cinco sílabas tônicas e cinco sílabas não tônicas, ou seja, acentuadas somente na fala, como no exemplo a seguir:

This bud of love, by summer's ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet. (II.i.I 163-164)

Os versos brancos permitiam ao dramaturgo se expressar com maior liberdade, uma vez que não se encontrava preso à necessidade de criar rimas ao fim de suas estrofes. Tal

liberdade também permite aproximar a poesia da fala cotidiana e, conseqüentemente, do entendimento de seus espectadores.

No entanto, para ampliar os aspectos de seu trabalho e para destacar determinada palavra ou ideia, Shakespeare comumente lançará mão de reorganizar o padrão no qual aplica as sílabas tônicas e não tônicas, como vemos a seguir.

Dost thou love me? I know thou wilt say “Ay”. (II.i.I 132)

No exemplo acima a sílaba tônica é posicionada na primeira palavra do verso (*Dost*), destacando a força dos sentimentos de Julieta por seu amante e imprimindo com maior expressividade a angústia da jovem que sofregamente aguarda ouvir Romeu declarar a reciprocidade de seu amor.

Em suas primeiras peças – entre elas *Romeu e Julieta* –, Shakespeare faz uso extensivo de dísticos, um estilo de versejar em que as rimas se apresentam em estrofes de dois versos sucessivos, comumente utilizado para finalizar um discurso ou uma cena, como no exemplo abaixo.

For nought so vile that on the earth doth live
But to the earth some special good doth give:
Nor aught so good but, strained from that fair use,
Revolts from true birth, stumbling on abuse. (II.ii. 17-20)

Ocasionalmente, encontraremos a alternância de rimas num agrupamento de quatro versos, o primeiro alinhado ao terceiro e o segundo, ao quarto, como quando Julieta fala sobre o toque de Romeu:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss. (I.v. 96-99)

A peça também conta com uma grande dose prosaica diluída na fala dos ícones cômicos e de menor prestígio, como nas personagens Sampson e Ama. Os versos brancos, mais elegantes e menos objetivos, são reservados aos personagens de maior prestígio, em cenas marcantes, embora também possam ser incorporados quando estes se encontrarem em cenas de menor importância para a narrativa.

O admirável domínio de Shakespeare sobre as palavras faz saltar à mente, seja do espectador ou do leitor, imagens tão vívidas quanto a própria realidade. A rica narrativa torna-se ainda mais robusta e detalhada com a aplicação de figuras de linguagem capazes de criar um universo de significados variáveis de acordo com a vivência e experiências de cada

indivíduo. Da metáfora, passando pela antítese e pelo paradoxo, até a personificação, Shakespeare repete padrões figurativos que criam uma complexa estrutura polissêmica e ajudam a tornar a essência da peça mais clara e tangível, tornando possível estabelecer um laço de empatia com a narrativa e seus personagens. Por exemplo, ele nos faz enxergar a beleza e a pureza do amor entre Romeu e Julieta invocando constantemente imagens do que é bom e belo na natureza – flores desabrochando, árvores frondosas, pássaros cantando etc.

Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pomegranate tree.
Believe me, love, it was the nightingale. (III, v. 1-5)

Além disso, sugere que o amor entre os jovens é virtuoso e sagrado, associando-o também a termos religiosos e ideias divinas como: santos, devoção, peregrino, prece, pecado, como vemos no trecho do primeiro ato, cena cinco, destacado anteriormente.

A utilização do imaginário poético pelo seu poder de indução e de criação de imagens, combinado a múltiplas ideias e significados em uma única palavra ou frase, ajuda a explicar o caráter polissêmico do texto shakespeariano, o que enriquece a composição da peça. A qualidade da poesia é amplamente determinada pela qualidade do imaginário e Shakespeare certamente se consagrou um grande mestre nesse quesito, expandindo-o através de uma ótica inovadora.

ATO II

“As traduções das obras literárias ou são fiéis e só podem ser ruins, ou são boas e só podem ser infieis.” – Carlos Dossi

Traduzir é a arte que pavimenta a vida longe dos nossos olhos. Todo o tempo nos deparamos, sem saber, com o trabalho de um ou mais tradutores. Anúncios, artigos, obras literárias, rótulos de embalagens etc. A mágica se concretiza com tamanha precisão que poucos espectadores conseguem distingui-la. E como é comum à mágica, o truque não é tão simples quanto parece.

Traduzir é um processo complexo, imersivo, apaixonante que se inicia muito antes de as palavras mudarem de forma. Mais do que o conhecimento linguístico e cultural de outro idioma, porém, traduzir requer sensibilidade e bom senso. Longe de ser uma mera reprodução de um texto em língua estrangeira, a tradução é a ponte que conecta o mundo e derruba barreiras físicas e emocionais.

Traduzir é uma prática subjetiva, sujeita à interpretação, na qual pouco se estabelece como certo ou errado. É liberdade e limitação para quem se coloca como meio a um fim. É um assunto delicado e polêmico, ainda mal compreendido por muitos tradutores.

Traduzir é um processo doce e amargo, permeado de momentos de glória e frustração. Um trabalho árduo, braçal e intelectual de pesquisa, exploração e entendimento. Um exercício constante de paciência e humildade. Mas como funciona o processo de tradução? E qual é de fato o papel desempenhado pelo tradutor?

No meio editorial, o processo de tradução começa por intermédio de um iniciador, ou seja, aquele que solicita o serviço do tradutor, podendo este ser o próprio autor ou um editor. Para o tradutor, o processo começa obrigatoriamente com um afastamento. Antes de iniciar o trabalho com o texto-fonte (TF), ou seja, o texto original, é preciso analisá-lo cuidadosamente, conhecer sua estrutura, seu estilo e suas características. Nesse sentido, antes de traduzir, é necessário que o tradutor assuma outros papéis. Como intermediário entre o texto e o leitor, o tradutor deve analisar a obra com imparcialidade, ou seja, deve compreender todos os caminhos possíveis para a interpretação do texto. Em seguida, deve lê-lo novamente, dessa vez sob a perspectiva do público-alvo, e aqui falamos inicialmente do público para o qual foi escrito em sua língua original, não do público ao qual a tradução será destinada, embora este também seja de inestimável importância para as etapas seguintes.

Compreendido o estilo do autor, o conteúdo da obra, seu gênero, o contexto histórico-cultural e dominadas as nuances da língua original, é hora de entregar-se ao seu verdadeiro propósito: dar novas formas à língua. Não é função do tradutor construir o sentido do texto, uma vez que isso já foi feito pelo autor. Seu papel é vertê-lo da forma mais fiel possível em relação ao sentido original e, ao mesmo tempo, torná-lo compreensível em outro idioma. O sentido do texto é sua essência; modificá-lo significa alterar a mensagem e romper com o propósito da tradução. Christiane Nord, renomada autora e tradutora alemã, nos diz sobre o tema:

O tradutor não é o emissor da mensagem do TA (texto alvo), mas sim um produtor do texto na cultura alvo, que se apropria da intenção do emissor ou do iniciador para produzir um instrumento comunicativo para a cultura alvo a partir de uma comunicação da cultura fonte. (Nord, 2016, p.33)

Portanto, a recepção do tradutor ao TF tem por finalidade permitir que ele conheça as necessidades comunicativas do iniciador e estime as do público-alvo da tradução. A leitura analítica que precede a tradução deve ser, antes de tudo, ampla, de forma a buscar todos os caminhos possíveis para sua interpretação e identificar aquele que melhor se molda às necessidades do público-alvo. É importante ressaltar, porém, que não há uma fórmula genérica para ler um TF. Interpretações são, em geral, fruto de uma ou mais experiências vividas pelo leitor que, em qualquer tipo de leitura, vão orientar a compreensão. Por isso a importância de o tradutor se esforçar para manter a imparcialidade no sentido de não excluir nenhuma possibilidade de interpretação para o TF antes de estabelecer e compreender seu objetivo/mensagem.

Para tanto, é imprescindível que o tradutor seja não apenas bilíngue, mas também bicultural, o que significa ter também um domínio tanto da cultura-fonte (aquela na qual o TF se contextualiza) como da cultura-alvo (aquela para a qual o texto será vertido).

Conhecer a função comunicativa do texto é essencial para a tradução não apenas por se tratar de uma característica fundamental, mas também por ser determinante para o estabelecimento das estratégias de produção textual. Esse conhecimento vai pautar as escolhas do tradutor ao longo do processo. No entanto, é importante lembrar que as características estruturais do texto costumam assumir inúmeras funções simultaneamente, o que torna a relação entre a função e a estrutura heterogênea. E são essas combinações de conjuntos de características e funções que costumam dar forma aos gêneros textuais. Em seu livro *Análise textual em tradução*, Christiane Nord explica esse ponto através de uma citação do linguista Robert de Beaugrande:

Um tipo de texto é uma configuração distintiva de dominâncias racionais que existem entre os elementos (1) da superfície do texto, (2) do mundo textual, (3) dos modelos de conhecimento armazenados e (4) de uma situação de ocorrência. (Beaugrande apud Nord, 2016, p.45)

Podemos dizer, então, que certos tipos de texto são repetidamente utilizados em determinados contextos e situações, sempre exercendo as mesmas funções até que adquiram formas convencionais. No entanto, Nord também destaca que as normas que gerem cada gênero textual não apenas “variam de uma cultura para outra como também são sujeitas à mudanças históricas” e que, portanto, “convenções de gênero não são universais, mas vinculadas à certa cultura em certo período de tempo” (2016, p. 46). Ou seja, é seguro dizer que o que concebemos como o gênero romântico ou poético no Brasil em 2019, por exemplo, não necessariamente se assemelha ao conceito britânico de quatro séculos atrás.

Essa noção é fundamental ao tradutor que trabalha com textos clássicos da literatura, por exemplo, como as peças de William Shakespeare. Além disso, retoma a importância de explorar a fundo todos os elementos do texto, incluindo elementos externos como contexto histórico e sociocultural, a fim de compreendê-lo da forma mais completa possível e torná-lo adequado, sem descaracterizá-lo, para o público-alvo da tradução.

O que fizemos até o momento foi delinear o início do procedimento de uma tradução. Agora, para melhor compreender sua funcionalidade, será necessário pavimentar os possíveis caminhos a serem percorridos pelo tradutor para chegar ao produto final de seu trabalho. Para essa pesquisa, escolhemos explorar três pilares que podem se estabelecer na relação entre o texto-fonte e o texto-alvo, por serem mais comuns à tradução de todos os gêneros textuais e por terem se destacado na análise comparativa que apresentaremos no próximo capítulo. São eles os conceitos de “fidelidade”, “liberdade” e “equivalência”.

Não há consenso entre os estudiosos e profissionais sobre em que consiste uma boa tradução, visto que grande parte do trabalho do tradutor tem por norte o bom senso muito mais do que um conjunto formal de regras. Isso, no entanto, não significa dizer que trata-se de um processo desgovernado e inconsequente. Ao contrário, traduzir é um trabalho de grande responsabilidade e precisão.

Os conceitos de “fidelidade” e “equivalência” misturam-se e se confundem no campo da tradução. Segundo o dicionário Aurélio, “equivalente” define-se “aquilo que equivale” (p. 359), ou seja, dois ou mais fatores que, quando postos em comparação, apresentam uma relação de igualdade lógica e simétrica, de forma que um só será verdadeiro se o outro também for. O conceito etimológico dessa palavra fortalece o caráter subjetivo da tradução e,

segundo explica Katharina Reiss, linguista alemã e estudiosa da área, abre a possibilidade para que seja trabalhado em duas instâncias: a “equivalência formal” e a “equivalência dinâmica”. E é aqui que veremos como equivalência e fidelidade se entrelaçam na tradução.

Devemos estabelecer, antes de tudo, que a fidelidade é o objetivo da equivalência. A equivalência formal busca manter-se fiel ao TF através da preservação da forma canônica do gênero textual e da tradução literal das palavras. A equivalência dinâmica, por outro lado, vai procurar estabelecer não apenas a proximidade linguística da estrutura e das palavras, mas também, e principalmente, preservar o sentido da mensagem, não hesitando em modificar e adaptar o que for necessário a esse fim.

Como já repetimos incansavelmente, a tradução é um assunto subjetivo, que embora possua base teórica, esta não funciona como uma estrutura engessada e inflexível. Partindo desse pressuposto, não podemos apontar um método mais ou menos correto. É necessário ter sempre em mente que cada texto deve ser analisado como um caso à parte, com suas particularidades, e caberá, então, ao tradutor no exercício de seu trabalho, determinar qual método oferecerá uma tradução mais coerente e satisfatória.

Os métodos de equivalência apresentados por Reiss nos oferecem a possibilidade de fidelidade ao texto ou fidelidade ao sentido. No entanto, devemos pensar a tradução como um processo de transformação e recriação, tendo em vista que cada língua possui uma estrutura própria, específica e, muitas vezes, pouco adaptável, no sentido literal, a outros idiomas. Então como podemos tratar de fidelidade? É importante lembrar que o tradutor exerce a função de um coautor. É necessário, porém, cautela ao atribuir-lhe essa função, pois diferente do que esperamos de um coautor, o tradutor não escreve o texto junto com o autor nem tem liberdade para modificá-lo. Tratamos a coautoria aqui no sentido de que um novo texto surgirá quando vertido para a língua-alvo e, para que faça sentido, talvez seja necessário que o tradutor interfira aplicando, por exemplo, o método de equivalência dinâmico.

Sua experiência pessoal e profissional, bem como seu domínio sobre o idioma, o texto e a cultura fonte, serão fundamentais para que traga à luz o conteúdo do TA. Logo, trabalhamos o conceito de fidelidade como a preservação da essência do texto original.

É na relação entre “fidelidade” e “equivalência” que veremos surgir a “liberdade”. As intervenções diretas não apenas são recomendadas no trabalho do tradutor, como também são necessárias em muitas ocasiões, levando em consideração que, em alguns casos, a tradução literal pode ser ineficaz para a compreensão do público por não considerar possíveis nuances culturais da língua de chegada. Podemos tomar por exemplo as peças de Shakespeare – bem

como textos poéticos em geral –, mais especificamente a passagem de *Romeu e Julieta* que diz “Where civil blood makes civil hands unclean”, em que “civil” tem sentido dúbio.

Permitir ao tradutor um pouco de liberdade em seu ofício não significa necessariamente comprometer a qualidade de seu trabalho. Servida em doses modestas e sabiamente aplicadas, permite extrair mais da obra, com maior eficiência e coerência, vertendo a essência do texto quando a equivalência formal compromete o entendimento do público-alvo e do texto-fonte. Nesse sentido, devemos ressaltar que a liberdade deve ser executada de forma a enriquecer a equivalência, sem jamais prejudicar a fidelidade.

Contemplando esse panorama completo, podemos dizer que a fidelidade não se estabelece na tradução unicamente por meio de uma equivalência literal entre palavras e textos. Atua no processo como um farol que guia o tradutor em sua longa jornada de múltiplas decisões a fim de que o TA funcione na cultura-alvo, para o público-alvo, com a mesma eficácia com que o TF funciona na cultura-fonte.

Se a tradução literária de textos em prosa é uma prática delicada, a tradução de poesia é ainda mais complexa em função de todos os níveis textuais que a abrange – semântico, sintático, fonético, rítmico etc. Idealmente, o tradutor de poesia deveria articular todos esses elementos em um “conjunto harmônico de efeitos poéticos” (Britto, p. 226). Segundo Paulo Henriques Britto, “a tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (p. 226).

Como na prosa, aqui também veremos a aplicação das noções de equivalência, embora menos literal em função da complexidade do texto poético, composto por uma estrutura mais detalhada cujos elementos se comunicam de forma mais precisa, embora menos óbvia.

Antes de mais nada, o tradutor de poesia deve ser também um poeta, ou ao menos um conhecedor do gênero. A negligência dos elementos poéticos presentes no texto durante a tradução ocasiona perdas significativas que violam o propósito do tradutor e de seu trabalho, descaracterizando o texto original. Dessa forma, como aponta Britto, “quanto mais fraca a aceção de correspondência – ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que se dá – maior a perda” (p. 228). Por outro lado, Britto também explica que essa não é uma regra rígida, uma vez que em poemas de verso livre “uma correspondência em sentido mais fraco poderá ser perfeitamente aceitável” (p. 228).

Como ocorre com a prosa, a tradução da poesia deve ser analisada caso a caso. O que encontramos nos textos estudados ao longo dessa pesquisa são métodos aplicados em situações específicas que podem se repetir em casos semelhantes, mas que não devem ser

tomados como regras absolutas. Um desses métodos sugeridos por Britto propõem preservar e reproduzir os elementos que aparecem com maior regularidade no texto-fonte, levando em consideração que são os mais facilmente notados na língua original.

Naturalmente, considerando o modelo de Britto, o primeiro passo da tradução poética é determinar quais são os elementos formais e semânticos que se destacam no original. A organização de tais elementos apresenta-se na tradução em níveis de equivalência que variam desde a tradução literal de termos e palavras – o que raramente é possível na tradução poética –, até a equivalência de estrofação que, em geral, exige um árduo trabalho de adaptação da estrutura dos versos traduzidos a fim de reproduzir o ritmo dos versos originais, ainda que a métrica seja diferente.

Novamente, voltaremos ao bom senso, parte fundamental do ofício do tradutor, que lida diariamente com línguas e linguagens, elementos vivos e mutáveis, altamente ligados a um contexto e a uma cultura, sendo portanto necessário para medir a rigurosidade da equivalência. O exemplo que Britto nos apresenta é bastante ilustrativo:

Numa primeira acepção da expressão “corresponder”¹, um verso em português traduzido de um verso em inglês teria de ser precisamente decassílabo com acento na 2ª, 4ª, 6ª, 9ª e 10ª sílabas.² Esta seria a acepção mais ‘forte’ da expressão “o verso A corresponde ao verso B”, porque se daria no nível mais próximo da realidade fônica do verso. Se enfraquecermos um pouco a acepção de “corresponder”, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente jâmbico no português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês. Mas podemos ter uma correspondência ainda mais fraca: se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês – em oposição ao trímetro, por exemplo – e que o decassílabo e o alexandrino no português são metros relativamente longos – em comparação com os hexassílabos e heptassílabos – poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são “versos longos”. (Britto, Paulo Henriques, 2017, p. 227)

O texto de Shakespeare, que figura como elemento principal dessa pesquisa, é ainda mais complexo por agregar dois gêneros: a poesia e o drama. Como vimos anteriormente, o texto dramático é escrito originalmente para os palcos, e não para as páginas de um livro. A tradução terá, portanto, mais um requisito a cumprir: transferir o sentido do texto original incorporando ambos os gêneros. Barbara Heliadora afirma que além de se preocupar com os

1 Britto opta por utilizar a palavra “corresponder” em vez de “equivaler”, mas ambas são aplicadas como sinônimos.

2 Há aqui uma simplificação, pois ao pressupormos que um pé jâmbico do inglês corresponde a duas sílabas em português brasileiro não levamos em conta as diferenças entre os sistemas métricos dos dois idiomas, em particular os papéis desempenhados em cada um pela sílaba e pelo acento. Tampouco consideramos o fato importante de que determinados metros do inglês podem corresponder funcionalmente a metros portugueses formalmente diferentes. V., por exemplo, Britto (2000), onde defendo que o metro da balada inglesa — usado na poesia narrativa popular — tem como melhor equivalente em português a redondilha maior do cordel nordestino. (nota do autor)

elementos poéticos, o tradutor também precisa ater-se às características do texto originalmente formulado para o palco – um texto falado e de fácil entendimento. Notamos, porém, que muitas traduções disponíveis no mercado brasileiro parecem “ser excludentes: algumas delas foram feitas por admiradores literários de Shakespeare para os quais não era relevante a preocupação com o palco” (Heliadora, 2018, p. 176). Além disso, “tais tradutores pareciam acreditar, em geral, que como Shakespeare viveu na virada do século XVII, ele certamente teria empregado uma linguagem muito pomposa e elaborada” (idem, p. 176), motivo pelo qual, conforme aponta Heliadora, as traduções acabam se tornando mais incompreensíveis do que os textos originais.

Podemos dizer, então, que é notoriamente difícil qualificar uma tradução. E cabe, ainda, reforçar que nesse campo não há regras que delimitem práticas corretas ou irregulares. Como vimos até aqui, o estudo da tradução divide-se em inúmeras vertentes e nos oferece possibilidades de trabalhar cada texto dentro de suas especificidades. Logo, o que encontramos no mercado editorial é um grande misto de trabalhos dos mais diversos, divididos entre métodos aplicados com coerência e métodos empregados em circunstâncias inadequadas, que acabam por comprometer a qualidade da tradução.

ATO III

Como vimos no capítulo anterior, o processo de tradução inicia-se muito antes do trabalho de verter o texto de um idioma para outro. Voltando a atenção para nosso objeto de estudo, entender a trama, bem como os elementos que a compõe – dos detalhes cênicos aos conflitos internos dos personagens – facilita ao tradutor verter com maior precisão e clareza as ideias do autor.

Tendo em vista que o objetivo da nossa pesquisa é compreender e avaliar as soluções de tradução dadas a alguns trechos da peça *Romeu e Julieta*, que apresentam um conjunto de componentes semânticos e sistemas de significados complexo, faremos uma breve análise do conteúdo geral de cada cena a fim de aprofundar nossa percepção dos principais elementos que as compõe, identificando como se conectam com a narrativa e como se comportam em relação a ela.

3.1 STAR-CROSSED LOVERS

Os primeiros versos da peça anunciam um conflito mais profundo e duradouro do que seu espectador pode imaginar. O embate se materializa na inimizade entre duas famílias. Porém, por trás das lâminas de espadas inimigas que se cruzam nas turbulentas ruas de Verona está um conflito ainda mais intenso, sustentado pela sobreposição de sentimentos: amor e violência.

Two households, both alike in dignity,
 In fair Verona where we lay our scene,
 From ancient grudge break to new mutiny,
 Where civil blood makes civil hands unclean.
 From forth the fatal loins of these two foes
 A pair of star-crossed lovers take their life;
 Whose misadventured piteous overthrows
 Doth with their death bury their parents' strife.
 The fearful passage of the death-marked love,
 And the continuance of their parents' rage,
 Which, but their children's end, nought could remove,
 Is now the two hours' traffic of our stage;
 The which, if you with patient ears attend,
 What here shall miss, our toil shall strive to mend. (I. prologue. 1-14)

Veremos mais adiante que a essência de *Romeu e Julieta* gira em torno de um único cerne, menos óbvio que o trágico romance que salta aos olhos do espectador: o conflito. Demarcado em várias passagens através de antíteses e paradoxos que ilustram o constante contraste de ideias e sentimentos, o conflito é tão personagem quanto o próprio casal de amantes. Singelamente, ele permeia e fundamenta a narrativa que, de uma perspectiva romântica, parece estar centrada no amor verdadeiro, porém proibido, e nos sacrifícios que ele exige.

No prólogo é possível identificar o primeiro de tantos outros contrastes que vão compor a narrativa e se imortalizar no imaginário social em expressões icônicas como: *star-crossed lovers*. No geral, a expressão designa um amor proibido, maldito pelas estrelas e fadado ao fracasso. No texto de Shakespeare, o sentido atribuído a estrela (*star*), porém, torna-se vasto a depender do ponto de vista de que se parte a análise. Uma das possíveis leituras faz alusão ao conflito mitológico entre Vênus e Marte: deuses que na mitologia grega representam o amor e o ódio, respectivamente, e determinam a sorte e o destino dos mortais que vagam pela terra; ou também corpos celestes facilmente tomados por estrelas se observados a olho nu. Romeu e Julieta pertencem a famílias inimigas, estando, portanto, envolvidos em um conflito literal de amor e ódio.

Outra perspectiva é a de que a expressão possa se referir à profunda sabedoria que permeia o próprio tempo, uma projeção psicológica do inconsciente da humanidade, um acúmulo de história e experiências. Desde o início dos tempos, o homem olha para o céu em busca de respostas e orientação.

Harold Goddard oferece ainda outra interpretação em sua obra *The meaning of Shakespeare*: trata-se do conflito entre gerações, tão fortemente marcado em *Romeu e Julieta*: o ancestral, em geral representado pela figura paterna, é mais sábio que o jovem, ainda inexperiente e tolo. Como Goddard explica, na trama, as figuras paternas estão diretamente relacionadas à expressão *star-crossed*, pois os pais são a constelação de seus filhos e, como as estrelas, acumulam experiências do passado, seja pela tradição, pela autoridade ou pela hereditariedade. Moldam, assim, o “destino” de seus rebentos. O ódio e a hostilidade entre as casas de Romeu e de Julieta é uma herança passada às gerações futuras antes mesmo do nascimento, de forma que não lhes resta escolha senão abraçar a tradição familiar.

Há apenas uma força poderosa o bastante na juventude para desafiar e interromper esse ciclo: o amor. O amor também pode ser entendido como uma estrela, no sentido mais elevado e celestial da palavra. Após experimentar um tipo frívolo e derradeiro de paixão por Rosalina, Romeu se apaixona verdadeiramente por Julieta, e instantaneamente a inimizade

instigada por gerações dissipa-se sob a luz do sentimento terno, e a figura inimiga assume ares gloriosos em uma atmosfera transcendental: mérito do amor.

É, por tanto, através dessa perspectiva que Shakespeare justifica o teor divino do sentimento compartilhado pelos protagonistas. A pureza, muito mais do que a paixão que, para evitar corromper-se pelo ódio das duas famílias, leva os jovens amantes ao seu trágico fim.

Embora o soneto seja uma estrutura tipicamente utilizada para compor poemas românticos, o conteúdo que ressoa pelo prólogo de *Romeu e Julieta* é puramente de cunho político e perturbador. Nele, Shakespeare engana o espectador, fazendo-o crer que o poeta onipresente e onipotente é capaz de controlar a desordem e as contradições da tragédia, embora acabe traído por sua própria linguagem, que o prova ignorante do verdadeiro caos no qual a cidade e seus habitantes estão mergulhados.

Como dito antes, ao longo de toda a peça veremos o autor lançar mão de antíteses, metáforas e paradoxos para ecoar a temática tipicamente petrarquista³, que embasa sua poesia, no qual o amor guia o apaixonado a um estado de elevação. Descreve uma tortuosa luta interna entre o desejo e a razão, além da perturbação emocional sofrida diante da pessoa amada. Leva ainda a profundas reflexões introspectivas que se externalizam em momentos de solidão e melancolia, como a passagem na qual Romeu caminha pelos jardins da casa de Julieta, sofrendo por amar seu inimigo.

No aspecto linguístico, os primeiros dois atos da narrativa parecem integralmente dedicados a enganar o espectador/leitor, tentando fazê-lo acreditar no suposto equilíbrio que sustenta o caos, equilíbrio esse derivado da inimizade entre Capuletos e Montéquios. Em *Shakespeare after all*, Garber afirma que os esforços do autor nesse sentido são tão intensos que até mesmo suas personagens parecem cegas para a realidade. Em outras passagens, é possível notar que a negam ou rejeitam em vários aspectos, como, por exemplo, quando os velhos Senhores das casas Capuleto e Montéquio propõe se enfrentarem em um combate físico, ignorado a realidade das limitações de seus corpos velhos e debilitados, mesmo quando suas respectivas esposas lançam dúvida sobre seu desempenho em uma luta de espadas, um talento que em muitas das peças de Shakespeare representa virilidade. No entanto, podemos

3 O movimento literário petrarquista estendeu-se do século XV ao XVII e tinha como objetivo imitar a poesia romântica de Petrarca, poeta italiano que representa a transição entre os trovadores da antiguidade e a poesia da Renascença. Caracteriza-se por retomar a temática romântica, os recursos estilísticos e o vocabulário utilizados por Petrarca. No que tange o amor, o soneto petrarquiano toma como base a existência de equilíbrio delicado, precário e instável entre os opostos e fundamenta sua estrutura no reconhecimento de uma natureza paradoxalmente infernal e infernalmente paradoxal. É um dos estilos de soneto mais conhecidos no mundo contemporâneo seguido pelo de Shakespeare.

apresentadas fazem bem esse trabalho, deixando o leitor ciente do teor e dos principais elementos da narrativa que se inicia.

Recortando o trecho “Where civil blood makes civil hands unclean”, notamos que há uma jogatina com a palavra “civil” (“civil”, em português), implicando dois sentidos e duas possibilidades de interpretação. Pode-se dizer que, no sentido mais literal, Shakespeare se refere ao sangue que mancha as mãos dos cidadãos de Verona, que lutam para defender seus senhores sem poupar seus inimigos (nesse caso, vale lembrar que no período em que se passa a peça, o sentido de família – ou *household*, no original – também abarca amigos e aliados, além de parentes de sangue. E que tratando-se do período medieval, Verona estaria mais próxima de um feudo do que de um reino de grandes proporções, tornando fácil entender e aceitar que todos os seus habitantes estão de alguma forma ligados a uma das famílias).

No sentido conotativo, podemos interpretar que, apesar dos títulos de nobreza, aqueles que semeiam o caos e alimentam diretamente a guerra não são tão nobres e civilizados quanto suas posses e riquezas possam implicar. Este último raciocínio, embora menos evidente, é ainda reforçado quando antes o autor coloca a dignidade de ambas as famílias em pé de igualdade: “Both alike in dignity”.

A tradução de José Francisco Botelho aqui se destaca por pensar uma construção no português que conecta bem os pontos mencionados e apresenta com maior clareza a proporção do conflito ao dizer que “Duas casas de fortuna, iguais em dignidade” “Irrompem, derramando, irmãs, o sangue irmão”.

Como no original, as traduções mantiveram o esquema rítmico uniforme, seguindo o estilo dístico aplicado por Shakespeare no modelo de rima ababcdcdefef gg. Por se tratar de um elemento típico do estilo do autor, é importante que os tradutores tenham optado por preservar esse sistema para não descaracterizar o texto-fonte. Ao lermos poesias traduzidas, é comum que questionemos a preferência por determinadas palavras quando conseguimos pensar em tantas outras melhores que a substituiriam. Porém, é importante lembrar que, principalmente por se tratar de um autor tão conhecido e adorado, uma tradução menos cautelosa trairia o autor muito mais do que afirmaria.

É importante tratarmos também da questão referente à pontuação. Shakespeare utilizava os sinais gráficos : e ; para destacar e/ou isolar um dístico ou mesmo apenas a última estrofe, quando, em geral, a rima ocorre em monossílabas ou com a última sílaba tônica. No entanto, vale ressaltar que cada idioma possui uma estrutura própria, com elementos específicos que nem sempre encontram equivalência em outras línguas, como mostramos no segundo capítulo através da pesquisa de Britto. Por isso, seria injusto exigir dos tradutores

destas, e de outras edições, que trabalhassem a fim de acomodar de forma idêntica a estrofação e, portanto, a pontuação conforme formulados por Shakespeare. Importante também destacar que dada a quantidade de edições às quais o texto original em questão já foi submetido, torna-se impossível determinar se a pontuação como se apresenta foi originalmente estabelecida pelo autor, e se as traduções partiram do mesmo texto, o que é bastante improvável.

Como visto no capítulo anterior, o trabalho de um tradutor de poesia difere-se em alguns aspectos do que lida com outros gêneros literários. Ironicamente, a quantidade de elementos que poderiam agir no sentido de restringir a tradução – estilo do autor, métrica, rima etc – dão ao tradutor maior liberdade para desviar-se da equivalência formal e concentrar-se mais no método de equivalência dinâmica. É o que percebemos nesse e em outros trechos analisados da tradução de Barbara Heliadora. Podemos citar como exemplo a expressão *star-crossed lovers*, mais bem incorporada na edição da Nova Fronteira por considerar a polissemia do termo no contexto geral da peça.

A solução encontrada por José Francisco Botelho ilustra o sentido mais popular atribuído à expressão, traçando unicamente uma correspondência singular da ideia, já que não há tradução literal para o português.

Por fim, quanto a métrica, os versos de Shakespeare seguem, em geral, o padrão do pentâmetro iâmbico, ou seja, um padrão enfático composto por cinco sílabas tônicas intercaladas com cinco sílabas átonas. A métrica tem a ver com o som, não com a ortografia. Veremos nos trechos das próximas análises que os personagens de Shakespeare se comunicam através de poesia para expressar paixão, introspecção e seriedade. O motivo para a preferência de Shakespeare por esse modelo de métrica é simples: trata-se de um ritmo natural que, literalmente, acompanha as batidas do coração (Ti bum, ti bum, ti bum), cuja estrutura é facilmente memorizada pelos atores e se adéqua naturalmente à entonação das palavras na língua inglesa.

Talvez pelo seu grau de especialização em Shakespeare, o trabalho de Barbara Heliadora busca manter-se mais fiel à métrica do autor, o que não se observa na edição traduzida por José Francisco Botelho.

3.2 O BAILE DE MÁSCARAS

A esfera de estabilidade ironicamente oriunda do caos que pavimenta as ruas de Verona é frágil e começa a se romper no momento em que os olhos de Romeu encontram os de Julieta pela primeira vez. Marjorie Garber nos lembra que o amor à primeira vista é tema recorrente e bastante natural no universo shakespeariano, não sendo portanto fonte de desconfiança para o leitor/espectador.

Naturalmente, é por meio de um soneto que Romeu e Julieta declaram seu amor, e é através dessa mesma estrutura que se comunicarão um com o outro até o fim da peça.

Romeo [*Taking Juliet's hand*]
 If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this:
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss
 Juliet – Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 With mannerly devotion shows in this.
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers' kiss.
 Romeo – Have not saints lips, and holy palmers too?
 Juliet – Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
 Romeo – O then, dear saint, let lips do what hands do:
 They pray; grant thou, lest faith turn to despair.
 Juliet – Saints do not move, though grant for prayers' sake.
 Romeo – Then move not while my prayer's effect I take.
 Thus from my lips, by thine, my sin is purged.
 [*He kisses her*] (I.v. 92-106)

Temos aqui um soneto harmonioso, porém contrário à estrutura característica desse tipo de composição, na qual, em uma espécie de monólogo, um único amante adora o ser amado – em geral, um amor proibido e não correspondido.

A contraposição do divino versus o pecaminoso fica bem exemplificada na passagem anterior, na qual a flor do amor juvenil e puro brota em meio ao lodo da discórdia que desencadeia uma guerra civil na cidade. Outros tipos de contraste também marcam a narrativa nesse sentido, como, por exemplo, luz versus escuridão, como veremos na próxima passagem. É o uso constante dessas figuras de antíteses e paradoxos que consolida a sina dos jovens amantes arrebatados por um padrão trágico.

You kiss by the book

Romeo – Then move not, while my prayer's effect I take.
 Thus from my lips, by thine, my sin is purged.

[*He kisses her*]
 Juliet – Then have my lips the sin that they have took.
 Romeo – Sin from my lips? O trespass sweetly urged!
 Give me my sin again.
 [*He kisses her again*]
 Juliet – You kiss by the book (I.v. 105-109)

Nova Fronteira <i>Barbara Heliodora</i>	Companhia das Letras <i>José Francisco Botelho</i>
<p>Romeu – Santa, que eu colha o que os meus ais imploram. <i>(Beijam-se)</i> Seus lábios meus pecados já purgaram. Julieta – Ficou nos meus o que lhes foi tirado Romeu – Dos meus lábios? Os seus é que os tentaram; Quero-os de volta. <i>(Beija-a)</i> Julieta – É tudo decorado! (p. 41)</p>	<p>Romeu – Parada, então, recebe a oferta de um devoto <i>(Ele a beija.)</i> Dos meus lábios lavei, nos teus, o meu pecado. Julieta – Tenho um pecado, então nos lábios – e o cometo. Romeu – Passei-te a minha mancha? Ah, tolo indelicado! <i>Ele a beija.</i> Julieta – O teu beijo é um soneto. (p. 91)</p>

Essa é a primeira de tantas outras passagens em que os jovens haverão de juntos cultivar o amor proibido. Com seu tom divino e ao mesmo tempo pecaminoso, esse é um trecho interessante de analisar considerando a existência de uma expressão no texto original que necessita ser compreendida no contexto da narrativa para, então, ser traduzida, embora, ainda assim, aceite múltiplas interpretações.

O primeiro aspecto interessante a se notar é que ambas as traduções parecem divergir da estrutura do trecho original conforme apresentado na edição em inglês escolhida para esse estudo. A primeira fala de Romeu na passagem original é contínua em dois versos, seguidos pelo primeiro beijo. Nas duas edições traduzidas, entretanto, a fala é cortada pelo beijo. Como vimos ao estudar a trajetória das obras de Shakespeare no mercado editorial, o texto original das peças sofreu amplas alterações ao longo dos séculos, podendo esta ser uma consequência delas, pouco relevante para o desenrolar dos fatos.

Nas peças de Shakespeare o “livro” é frequentemente usado como fundamento de metáforas, analogias e até ironias. Mais cedo em *Romeu e Julieta*, a Sra. Capuleto utiliza-se de uma metáfora para descrever Paris como um livro do qual Julieta seria a capa:

Read o'er the volume of young Paris' face.
 And find delight writ there with beauty's pen;
 Examine every married lineament,
 And see how one another lends content;

And what obscured in this fair volume lies,
 Find written in the margent of his eyes.
 This precious book of love, this unbound lover,
 To beautify him, only lacks a cover. (I.iii. 75-82)

E novamente aparece no trecho da análise quando Julieta parece expressar que Romeu seria um livro mais interessante de compor do que Paris com a frase “you kiss by the book”.

A expressão surge de um divertido jogo de palavras, no qual Romeu utiliza-se de argumentos religiosos para justificar sua ânsia de beijar Julieta, enquanto ela apresenta razões para que não o faça. Na lógica da narrativa, o beijo é a consumação do pecado e quando se concretiza, Julieta faz graça argumentando que o pecado de Romeu jaz nos lábios dela a partir daquele momento. Isso o motiva a beijá-la novamente, para que assim possa tomar de volta o pecado que lhe pertence, mantendo-a casta como a santa que é aos olhos dele.

Numa ótica mais ingênua poderíamos dizer que Julieta usa a expressão apenas para apontar que Romeu está levando ao pé da letra o que ela diz. Indo além da aura puritana e virginal da personagem, que já conhecemos como uma mera ilusão invocada pelo próprio autor, a expressão é um comentário sutil sobre a experiência e confiança de Romeu ao beijá-la, como se possuísse tanto conhecimento sobre o assunto quanto um livro.

A tradução de José Francisco Botelho para este trecho (“O teu beijo é um soneto”) adotou uma perspectiva poética. Os sonetos poderiam juntos compor um livro, embora essa não seja uma regra. E, embora a solução do tradutor não deixe claro a intenção menos óbvia do autor, não pode ser censurada, pois encaixa-se no raciocínio em aspecto mais geral.

A tradução de Barbara Heliodora (“É tudo decorado!”) é igualmente obscura no sentido de trazer à luz a dualidade do sentido original da expressão. Porém, por ser menos específica, permite que o leitor chegue à imagem sugerida pelo autor por meio de sua própria deliberação.

3.3 ESCRITO NAS ESTRELAS

A rixa familiar, bem como os contrastes que fundamentam a narrativa, virá à tona em uma das passagens mais emblemáticas e mais reproduzidas nos palcos ao longo dos séculos: a apaixonante cena da sacada.

O trecho nos traz Romeu embriagado de amor e vestido de escuridão, vagando pelas sombras do jardim que, não tarda a descobrir, o levará a seu amor proibido. Enquanto isso,

Julieta tomada por uma névoa de paixão, após o breve encontro com Romeu, inclina-se sobre a sacada da varanda de seus aposentos para refletir e declarar ao vazio da noite seus sentimentos mais ocultos.

Fiel ao estilo petrarquista, Romeu observa nas sombras enquanto sua amada surge sob a pálida luz das velas. E cego de amor, compara Julieta ao sol.

Romeo – But soft, what ligh through yonder window beaks?
Is it the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief
That thou, her maid, art far more fair than she. (II.i. 44-48)

Importante notar que aos olhos de Romeu, Julieta é o sol, não a lua, sagrada à Diana – deusa da lua e da pureza, a quem Rosalina exalta. A referência ao conflito entre luz e escuridão não é ocasional, nada na peça de Shakespeare é. Encontra-se, na verdade, carregada de maus presságios e perigos que, mais uma vez, parecem prever o trágico fim da narrativa.

A constante tensão do conflito aliada às incertezas do futuro dos amantes cria um aspecto bastante mundano em torno da narrativa, quebrado unicamente pelos encontros secretos entre Romeu e Julieta, sempre permeados por uma aura mística. E mesmo quando não transcorrem sob o manto noturno – como na cena do casamento dos protagonistas, que ocorre durante o dia, porém no interior sombrio de uma capela –, seus encontros se dão em ambientes fechados e escuros.

Logo, observamos que a noite representa o mundo interior –não no sentido espacial, mas, sim, temporal –, um mundo intermediário de transformações e sonhos que contrasta fortemente com a dureza da luz do dia, representante de um mundo real regido por leis frívolas, guerras e isolamento. É na noite que os protagonistas desfrutam de privacidade e liberdade para viverem sua paixão e firmarem a tragédia –o baile de máscaras na casa dos Capuleto; a cena da sacada; a madrugada após a noite de núpcias; o encontro na cripta quando as vidas de Romeu e Julieta cessam ao amanhecer.

Julieta vai à varanda em busca de solidão e, absorta à presença de Romeu, questiona as implicações que regem o nome de seu amante.

Juliet – ‘T is but thy name that is my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What’s Montague? It is nor hand, nor foot,
Belonging to a man. O, be some other name!
What’s in a name? That which we call a rose
By any other word would smell as sweet.
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection that he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,

And for thy name – which is no part of thee –
Take all myself. (II.i. 80-91)

Garber explica que os nomes em *Romeu e Julieta* são deliberadamente simétricos e rítmicos, capazes de ecoar e complementar uns aos outros: Mon-TÉ-quio e Ca-pu-LE-to; RO-MEU e Ju-li-E-ta. Em termos prosódicos, não há diferenças entre Montéquio e Capuleto, outra ironia –já antes demarcado pelo prólogo que iguala o valor das famílias – para insinuar que, embora tentem provar sua superioridade através de suas diferenças, são iguais em todos os aspectos, ou, pelo menos, mais parecidas do que seu orgulho lhes permite admitir.

Cena da sacada

Romeo – But soft! What light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief
That thou her maidart far more fair than she.
Be not her maid, since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools do wear it; cast it off.
It is my lady, O it is my love!
O that she knew she were! (II.i. 44-53)

<p>Nova Fronteira <i>Barbara Heliodora</i></p>	<p>Companhia das Letras <i>José Francisco Botelho</i></p>
<p>Que luz surge lá no alto, na janela? Ali é o leste, e Julieta é o Sol. Levante, Sol, faça morrer a Lua Ciumenta, que já sofre e empalidece Porque você, sua serva, é mais formosa. Não a sirva, pois assim ela a inveja! Suas vestais têm trajés doentios Que só tolas envergam; tire-os fora. É a minha dama, oh, é o meu amor! Se ao menos o soubesse! (p.46)</p>	<p>Mas que luz raia agora na janela? É o Oriente; e o Sol és tu, Julieta. Vem, Sol, matar a despeitosa Lua, Pálida e enferma, de tristeza e inveja, Ao ver que sua beleza é superada Por seu vassalo. Não a sigas, Sol; Não sigas a vestal gelada e anêmica; Pois congelar o amor é uma tolice. É ela que lá vem, é minha dama! Se ela soubesse que é a minha amada! (p. 96)</p>

Num texto dramático como *Romeu e Julieta*, palavras possuem peso. José Francisco Botelho opta por palavras rebuscadas (raiar, despeitosa e enferma, por exemplo), que deixam o texto arrastado e artificial, quando poderia construir estruturas mais simples, que ajudariam o texto a fluir com maior naturalidade. Numa tentativa de simular as características da fala do período no qual a peça se passa, o tradutor deixa o texto pesado e maçante.

Ainda que o trecho original não possua rimas, podemos observar uma cadência, principalmente ao ler em voz alta. As palavras se harmonizam por si e se complementam, tornando a fala mais natural, mais sensível como observamos no trecho traduzido para a edição da Nova Fronteira.

O desafio de traduzir Shakespeare é, sem dúvida, mais instigante do que o de traduzir um autor contemporâneo. Como bem sabemos, a linguagem de Shakespeare, em termos gramaticais, é arcaica e fundamentada em uma estrutura linguística em grande parte extinta nos dias atuais. A língua inglesa muito evoluiu e modificou-se desde os séculos XVI e XVII, algumas dessas modificações, como já vimos, inspiradas pelo próprio Shakespeare. Por isso, verter um texto do dramaturgo para qualquer outro idioma requer um esforço duplo para estabelecer associações e equivalências antes de mais nada.

No que diz respeito à extensão de significado incutido no texto shakespeariano podemos afirmar que ele é, sim, robusto e complexo. A polissemia característica de seu estilo esconde nas entrelinhas muito mais do que as palavras indicam à primeira vista. Em termos lexicais, no entanto, não se pode entender que o autor criasse construções difíceis de serem entendidas. Por uma questão cultural e pelo desuso dos formatos arcaicos da língua, tendemos a classificar a escrita de Shakespeare, e de outros autores de sua época, como difícil e formal, embora encontremos exatamente o oposto quando analisamos *Romeu e Julieta* enquadrando-a no contexto de sua época.

Como apresentamos no capítulo anterior, através da pesquisa de Barbara Heliodora (cujo alinhamento entre o trabalho de tradução e seu posicionamento teórico sobre o texto de Shakespeare no que se refere ao contexto linguístico temporal pôde ser comprovado na passagem logo acima), muitos tradutores parecem ignorar essa realidade e buscam em seu próprio idioma palavras refinadas e estruturas semânticas mais complexas que, em vez de enriquecer o texto, deixam-no mais denso e prejudicam a fluidez, o entendimento e a transmissão da mensagem.

3.4 A MORTE

Analisando a peça como um todo, notamos que as contraposições representam extremos e, conscientemente ou não, aludem às poderosas famílias inimigas e a seu interminável conflito.

A próxima passagem é derradeira para o fechamento desastroso da peça. No limbo do desespero, ao crer que sua amada encontra-se morta, Romeu procura o apotecário da cidade a quem, pode-se dizer, vende, literalmente, sua vida.

Romeo – Art thou so bare and full of wretchedness,
And fear'st to die? Famine is in thy cheeks,
Need and oppression starveth in thy eyes,
Contempt and beggary hangs upon thy back. (V.ii. 68-71)

Este homem (o apotecário), um covarde visivelmente passando por necessidades, com uma aparência física impactante e uma loja de aspecto sombrio, pode ser lido como a personificação da pobreza e da tristeza. Sua figura pode, inclusive, ser associada à da própria Morte: um esqueleto vivo. Romeu, portanto, compra sua morte da Morte em pessoa.

A seriedade do trecho aumenta quando, após convencer o apotecário a vender-lhe sua mercadoria, ele afirma ainda que o pagamento é, na verdade, o verdadeiro veneno. O ouro é mais um elemento usado no jogo de significados arquitetado pelo autor para representar as enormes contradições da narrativa.

Romeo – There is thy gold: worse poison to men's souls,
Doing more murder in this loathsome world,
Than these poor compounds that thou may'st not sell.
I sell thee poison: thou hast sold me none.
Farewell; buy food, and get thyself in flesh. (V.ii. 80-84)

O ouro associa-se à luxúria, frivolidade, ao lucro que se esvai com a vaidade e a necessidade, perdendo seu valor, muito similar à guerra entre Capuletos e Montéquios. Um verdadeiro símbolo de status e da falta de profundidade do espírito humano contra a pureza e a doçura da prata, que remete à luz do luar e, conseqüentemente, à escuridão da noite onde habitam os amantes e seus segredos.

Como podemos observar, as referências feitas ao ouro em Romeu e Julieta são todas negativas. Um exemplo é a determinação final da família para selar a paz. Prometem erguer estátuas de ouro do filho (a) de seu inimigo, mas disputam o status com a promessa de que sua obra será mais magnífica do que a do outro, desviando o foco do luto e provando que a real tragédia habita o fato de que aqueles que permaneceram vivos seguirão sem compreender a essência da narrativa.

A Morte

There is thy gold: worse poison to men's souls,
Doing more murder in this loathsome world,

Than these poor compounds that thou may'st not sell.
 I sell thee poison: thou hast sold me none.
 Farewell; buy food, and get thyself in flesh.
 Come, cordial and not poison, go with me
 To Juliet's grave, for there must I use thee. (V.ii. 80-86)

<p style="text-align: center;">Nova Fronteira <i>Barbara Heliodora</i></p>	<p style="text-align: center;">Companhia das Letras <i>José Francisco Botelho</i></p>
<p>Eis o seu ouro, um veneno pra alma Que mata muito mais por este mundo Que este pó, que ninguém pode vender. Você comprou veneno, não vendeu; Adeus, compre comida e ganhe peso. Eu não comprei veneno, comprei cura; E bebo ao meu amor, na sepultura. (p. 124)</p>	<p>Eis teu ouro – o veneno dos espíritos, Mais letal, neste mundo repugnante, Que essas pobres misturas proibidas. Eu te vendi veneno; e tu compraste. Não é real veneno o que me deste. Adeus. Compra comida e te alimenta. Vem comigo, meu frasco de remédio. Na tumba de Julieta, eu te usarei. (p. 174)</p>

A cena que anuncia o clímax da tragédia tem uma conotação muito forte que, como dito acima, por meio de detalhadas descrições, dá ao espectador a sensação de que Romeu está negociando sua vida com a própria Morte. Ironicamente, ele afirma ainda pagar a Morte com mais morte, ou seja, ouro.

Romeu está desesperado e apela à ganância do espírito humano corrompido pela luxúria e pelas necessidades terrenas para concluir seu plano de unir-se a sua amada. O discurso do protagonista é, por tanto, conciliador, embora muito mais para a consciência do apotecário – que lhe vendeu veneno conhecendo a intenção de seu cliente – do que para a sua.

A rima, como fica bastante claro no trecho original, é uma equivalência de sons, que se complementam e criam cadência de um verso para outro. Nesse trecho em particular, esse aspecto parece negligenciado nas traduções, embora as palavras escolhidas por Barbara Heliodora continuem a manter o texto mais leve em comparação às escolhas de José Francisco Botelho. Há, no entanto, um verso em cada tradução cuja solução encontrada para a equivalência de certos termos apresenta-se um pouco mais problemática.

Barbara Heliodora mostrou até o momento prezar mais pela equivalência dinâmica em lugar da equivalência formal. A ideia e o imaginário dos versos se preservam ainda que através de palavras não idênticas às que aparecem no texto original. No entanto, no verso “Than these poor compounds that thou may'st not sell”, restringe a tradução de “compounds” à “pó”. Diferente do que a tradução de Barbara nos leva a entender, Romeu parece se referir a todos os potes e misturas venenosas que o apotecário oferece, e não apenas àquele que ele adquiriu. Além disso, é dado a entender mais tarde na peça que o veneno com o qual Romeu

pretende tirar a própria vida é líquido, uma vez que o protagonista o *bebe* em sua ânsia de unir-se à Julieta na morte.

Situação semelhante se dá na tradução de José Francisco Botelho quando no trecho “There is thy gold: worse poison to men’s souls”, a alma humana é generalizada em uma única palavra: “espíritos”. Embora um pouco distante em termos de equivalência, seria possível compreender com maior observância o sentido real da palavra usada. Porém, tratando-se da essência extremamente mundana de Romeu e Julieta é problemático e um pouco fora do tom que um termo restritivo seja usado para se referir a algo mais abrangente: a essência humana, a alma do indivíduo. Da forma como se apresenta, nos faz associar a palavra ao seu aspecto mais sobrenatural, quando a peça pouco, ou mesmo nada, apresenta nesse sentido.

As divergências apontadas podem parecer de pouca relevância para a narrativa como um todo. Porém, como outras peças de Shakespeare, *Romeu e Julieta* é formado por um conjunto de símbolos e significados que desempenham individualmente seu papel na trama. Como já dissemos, nada na narrativa shakespeariana pode ser tomado como acidental ou aleatório. O tradutor precisa estar atento a estrutura do texto e a cada nível de significado que o compõe.

CONCLUSÃO

Ninguém há de discordar da grandeza da escrita de William Shakespeare. Os elementos de seu texto conversam sabiamente entre si, interligando as diversas estruturas que o compõe – semântica, léxico, metro, verso, rima etc – e criando preciosas camadas de significado, que celebram e reafirmam a maestria do autor.

Os séculos mistificaram Shakespeare e seu trabalho, o mau entendimento de leitores e tradutores contemporâneos ao autor delegou à sua obra uma aura de intangibilidade, e para muitos tornou-a incompreensível. Nossa pesquisa apontou, no entanto, o equívoco desse processo ao identificar o caráter popular do dramaturgo e de suas peças, escritas para os palcos, para serem dramatizadas e, acima de tudo, compreendidas por uma plateia ampla, e não apenas por um público erudito.

Traduzir Shakespeare é uma tarefa de ramificações complexas que exigem um entendimento profundo da trama. Os desafios encontrados pelos tradutores do autor passeiam por todas as camadas do texto já citadas. Precisam ocupar-se de compreender todos níveis de significado camuflados na escrita, identificar os elementos polissêmicos que se destacam no texto, como as metáforas e as palavras com duplas significações; avaliar e escolher uma metodologia que lhes permita trabalhar o estilo do autor e verter a obra para a língua-alvo sem que haja perdas; e ainda tentar preservar na língua-alvo aspectos específicos do gênero textual a ser traduzido, como os versos, estrofes e as rimas, no nosso exemplo.

Concluimos, portanto, que os esforços do tradutor no que diz respeito ao texto de Shakespeare devem convergir para harmonizar todos os elementos poéticos e dramáticos que compõe a obra em seu idioma original, respeitando as características de uma narrativa primariamente pensada para a dramatização, sem torná-la mais complexa ou rebuscada do que originalmente é. Nesse sentido, a tradução de Barbara Heliodora, para a Editora Nova Fronteira, soube atender bem esses requisitos. As soluções encontradas pela tradutora para superar os desafios de traduzir Shakespeare e incorporar todos os elementos da narrativa em seu trabalho, entregaram um texto-alvo leve e de fácil entendimento, embora nem por isso menos digno do dramaturgo.

A tradução de José Francisco Botelho, para a editora Companhia das Letras, em comparação à de Heliodora, é um pouco mais crua e entrega um texto mais rígido no sentido de buscar mais frequentemente uma equivalência formal com o texto-fonte. Como vimos ao longo dessa pesquisa, esse método nem sempre funciona por muitas vezes negligenciar as

diferenças estruturais entre as línguas, especialmente se tratando de um texto originalmente escrito dentro de um modelo arcaico.

É importante, ressaltar, no entanto, que o resultado da tradução de Botelho não pode ser desqualificado em função dos aspectos aqui identificados, uma vez que nossa pesquisa indicou que não há certo ou errado quando se trabalha com tradução. Mas, sim, métodos mais ou menos eficientes quando aplicados em determinado contexto. Talvez tenha influência sobre o resultado final da tradução o fato de que Bárbara Heliadora é uma profunda conhecedora de texto dramático, tendo se especializado justamente em Shakespeare e passado boa parte de sua vida como crítica teatral. Esse fato ajuda a corroborar a percepção que os tradutores de textos especiais, como a poesia e os suportes textuais dramáticos, devem ter para aliar dois aspectos importantes a esse tipo de tradução: conhecimento profundo das línguas e das culturas e percepção artística.

Por fim, podemos concluir que o peso que carrega o nome de William Shakespeare somado aos tantos elementos estruturais que necessitam atenção especial em seu texto tornam o trabalho de qualquer tradutor uma tarefa árdua de cunho poético e artístico.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Cadernos de Letras (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 26, p. 2, jun/2010.
- _____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística**, Recife, v. 1, n. 20 p. 226-242, dez/2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. Som, ritmo, sentido: A arte de traduzir poesia. **Ciência Hoje**, v. 49, p. 1-2, 2012.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- _____. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Cada da Palavra, 2002.
- GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: Anchor Books, 2005
- FERREIRA, A. B. H. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- HELIODORA, Barbara. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2004.
- KASTAN, David S. **Shakespeare and the book**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MARTINS, Marcia A. P. **A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros**. Ipotesi (UFJF), v.13, p.27- 40, 2009.
- HELIODORA, Barbara. Meus motivos para publicar Shakespeare. In: MARTINS, Marcia A. P.; GUERINI, Andréia (Orgs.). **Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. ed. bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor, 2016.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- _____. **Romeo and Juliet**. London: Longman Group Limited, 1971.

TRADUZIR. **Dicionário Michaelis online**, 08 de nov. 2019. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=traduzir>>. Acesso em 08 de nov. 2019.