

A LÍRICA SHAKESPEARIANA EM TRADUÇÃO: *THE RAPE OF LUCRECE* EM PORTUGUÊS BRASILEIRO

SHAKESPEARE'S POETRY IN TRANSLATION: *THE RAPE OF LUCRECE* IN BRAZILIAN PORTUGUESE

Marcia Amaral Peixoto MARTINS*

Resumo: O presente artigo enfoca as três traduções brasileiras do poema narrativo *The Rape of Lucrece* (1594), de William Shakespeare, realizadas por Oscar Mendes (José Aguilar, 1969), Elvio Funck (Movimento, 2020) e Leonardo Afonso (2022, ainda inédita). Serão apresentados e discutidos os respectivos projetos tradutórios bem como os perfis dos tradutores, em uma abordagem informada pelos Estudos Descritivos da Tradução (HERMANS, 1985; TOURY, 2012) e pela vertente denominada Estudos do Tradutor (CHESTERMAN, 2014). Como seria de esperar, as três traduções convergem em alguns aspectos e divergem em outros, oferecendo alternativas para um público-alvo de leitores/as e pesquisadores/as que buscam se familiarizar com uma parte menos conhecida da produção lírica de Shakespeare.

Palavras-chave: William Shakespeare; *The Rape of Lucrece*; Estudos descritivos da tradução; poesia traduzida; tradutores brasileiros.

Abstract: This paper focuses on the three translations into Brazilian Portuguese of William Shakespeare's narrative poem *The Rape of Lucrece* (1594), by Oscar Mendes (José Aguilar, 1969), Elvio Funck (Movimento, 2020), and Leonardo Afonso (2022, still unpublished). The respective translation projects as well as the profiles of the translators will be presented and discussed, following the theoretical assumptions of Descriptive Translation Studies (HERMANS 1985; TOURY 2012) and Andrew Chesterman's translator-based approach (2017). As expected, all three translations converge in some respects and diverge in others, offering alternatives to a target audience of readers and researchers seeking to familiarize themselves with one of Shakespeare's least known nondramatic works.

Keywords: William Shakespeare; *The Rape of Lucrece*; Descriptive translation studies; poetry translation; Brazilian translators.

O episódio que inspirou Shakespeare a escrever *The Rape of Lucrece* teve enorme importância histórica, ao contribuir para a queda da monarquia romana, no século VI a. C., com a conseqüente instauração da República. O reinado de Lúcio Tarquínio (534 a.C.-509 a.C.), conhecido como o Soberbo, aparentemente não resistiu à violação da jovem Lucrecia, esposa do nobre Colatino, por Sexto Tarquínio, filho do rei. O segundo poema narrativo shakespeariano, publicado em 1594, um ano depois de *Venus and Adonis*, oferece um contraponto a este, que descreve um jogo de sedução em que a deusa do amor tenta por todos os meios conquistar o relutante Adônis, mais interessado em caçar javalis. *The Rape of Lucrece*,

* Doutora em Comunicação e Semiótica. Docente do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: martins@domain.com.br. Orcid: 0000-0002-8663-1748.

por sua vez, tem um clima sombrio, “de escuridão física e espiritual”¹ (ROE, 2014, p. 21); é um poema sobre castidade heroica (BEVINGTON, 1988, p. 69), que culmina com o autossacrifício da esposa em nome da preservação da honra do marido.

Shakespeare produziu esses dois longos poemas, que pertencem ao gênero de poesia narrativa, por contar uma história com personagens, trama, conflito e resolução, no interregno da atividade teatral em Londres causado pelo surto de peste que assolou a cidade entre 1592 e 1594. Ambos foram dedicados a Henry Wriothesley, Lord Southampton, e editados por Richard Field, tendo várias novas edições impressas durante a vida do poeta, consagrando-o como autor lírico, status de muito maior prestígio na época do que o de poeta dramático.

A obra shakespeariana compõe-se de poesia dramática, com 39 peças produzidas², e de poesia lírica, que compreende os 154 sonetos publicados no volume *The Sonnets* (1609), as canções e sonetos presentes em suas peças, e os poemas longos *Venus and Adonis* (1593), *The Rape of Lucrece* (1594), *The Phoenix and the Turtle* (1601, incluído na coletânea *Love’s Martyr*, editada por Robert Chester), *A Lover’s Complaint* (1609, na mesma edição que os Sonetos) e os cinco sonetos que fazem parte do volume *The Passionate Pilgrim*, publicado por William Jaggard em 1599.

O cânone dramático, ao permitir tantas encenações, adaptações para os mais diferentes tipos de linguagem, apropriações, paródias, pastiches e outras reescritas possíveis, acaba sendo mais disseminado e traduzido globalmente do que o cânone lírico, à exceção da série de 154 sonetos. No Brasil, não é diferente: as peças têm sido amplamente traduzidas, totalizando desde 1933, com o *Hamlet* de Tristão da Cunha, até abril de 2022, 221 traduções integrais publicadas dos títulos dramáticos, sendo objeto do maior número de reescritas as chamadas quatro grandes tragédias – *Hamlet* (17 traduções), *Macbeth* (13), *Rei Lear* (11) e *Otelo* (9) –, juntamente com *Romeu e Julieta* (9)³. Há três projetos finalizados de tradução do teatro completo: os de Carlos Alberto Nunes (Melhoramentos, 1955-58); Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (José Aguilar, 1969); e Barbara Heliadora, ao longo das últimas décadas, por diferentes editoras, sendo que *Hamlet* e *Ricardo III* foram traduzidas por sua mãe, a poeta Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Já a produção lírica teve apenas uma tradução completa, por Oscar Mendes, publicada na edição das Obras Completas de Shakespeare da José Aguilar

¹ Minha tradução de: “*of physical and spiritual darkness*” (todas as traduções são de minha autoria, exceto aquelas com indicação de tradutor/a).

² Embora a maioria delas seja de autoria individual, há algumas em colaboração com outros autores, como vem sendo atestado por críticos e estudiosos.

³ Estão sendo consideradas apenas as traduções integrais publicadas em forma de livro, não incluindo aquelas que se apresentam como adaptações de algum tipo ou que foram feitas para montagens teatrais e permaneceram inéditas.

(1969). A série de sonetos tem atraído muito mais tradutores e poetas do que os outros poemas, a começar pelo parnasiano Fontoura Xavier, em 1905, resultando, até o limite temporal aqui traçado, em oito traduções publicadas da série completa e 11 volumes com sonetos escolhidos⁴. *Venus and Adonis* (*Vênus e Adônis*), o primeiro poema narrativo escrito por Shakespeare, que o considerou o primeiro fruto de sua criação⁵, está disponível em três traduções brasileiras, produzidas por Alípio Correia de Franca Neto (Leya, 2013), Elvio Funck (Movimento, 2020) e pelo já mencionado Oscar Mendes. *The Rape of Lucrece*, seu poema seguinte, teve até agora o mesmo número de traduções: por Oscar Mendes, Elvio Funck (em volume duplo, com *Vênus e Adônis*) e Leonardo Augusto, esta ainda inédita. O tema do presente artigo são precisamente as traduções brasileiras desse poema, cujo título varia entre *A violação de Lucrecia* e *O estupro de Lucrecia*⁶. Serão apresentados e discutidos os respectivos projetos tradutórios e editoriais, juntamente com os perfis dos três tradutores, em uma abordagem informada pelos estudos descritivos da tradução (HERMANS, 1985; TOURY, 2012) e pela proposta desenvolvida por Chesterman (2017) com foco no tradutor.

O poema

Lucrecia relata, em 265 estrofes de sete versos, a violência sexual perpetrada por Sexto Tarquínio na esposa do influente patrício Lúcio Tarquínio Colatino, os dilemas de consciência do agressor e da vítima, e o trágico desfecho, em que duas vidas são encurtadas: a de Lucrecia, em um gesto autoinfligido visando libertar sua alma de um corpo manchado pela vergonha – “For in my death I murder shameful scorn; / My shame so dead, mine honour is new born” (linhas 1189-90)⁷ – e, metaforicamente, a da monarquia romana, com a queda dos Tarquínios – “The Romans plausibly did give consent / To Tarquin’s everlasting banishment” (linhas 1854-5)⁸ – e a instituição da República, a ser governada por dois cônsules eleitos. Para além da história em si, o poema tem ressonâncias extremamente contemporâneas, que dizem respeito a dois temas bastante sensíveis: o suicídio e a violência sexual contra a mulher, como será discutido mais adiante.

⁴ Um estudo abrangente dos sonetos shakespearianos em tradução foi feito por Leandro Magalhães de Oliveira em sua dissertação de mestrado (PUC-Rio, 2021). Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54581/54581.PDF>>.

⁵ “*the first heir of my invention*”, como consta na dedicatória de Shakespeare a seu patrono Henry Wriothesly, Lord Southampton, na edição de Richard Field datada de 1593.

⁶ Em alguns textos ele pode também ser referido como *O rapto de Lucrecia*, numa tradução não se sabe se equivocada ou mitigadora da palavra *rape*.

⁷ “Pois com a minha morte, mato o vergonhoso opróbrio; eliminada a desonra, renasce a minha honra”.

⁸ “os romanos deram seu pleno consentimento para o banimento eterno de Tarquínio”.

O poema começa *in media res*, com Sexto Tarquínio deixando as hostes romanas que sitiavam a cidade vizinha de Árdea para se dirigir, tomado pelo desejo (“lust-breathèd”), à casa de Colatino, com a firme intenção de possuir aquela que o poeta apresenta como “a casta Lucrécia” (“Lucrece the chaste”). As estrofes seguintes (de 2 a 7) fazem um retrospecto dos acontecimentos que antecederam a ida intempestiva de Tarquínio a Roma, fornecendo, assim, um contexto para a compreensão da história, vindo a complementar o preâmbulo intitulado “The Argument”, que apresenta a sinopse da trama. Ocorre que, durante o cerco a Árdea, os principais líderes do exército romano estavam reunidos na tenda de seu líder, o filho do rei, cada um exaltando as virtudes de suas respectivas esposas, em uma espécie de competição de fidelidade. Resolveram então ir rapidamente a Roma para secretamente comprovar a veracidade do que haviam sustentado, mas apenas Colatino encontrou a esposa fiando com suas servas; as demais estavam entretidas com danças e outros tipos de diversão. Colatino foi então proclamado vitorioso, e Lucrécia, declarada a mais casta de todas. Só que Tarquínio, ao espionar Lucrécia nessa escapada, ficou tão impressionado com sua beleza que passou a desejá-la ardentemente.

Embora tenha regressado ao acampamento com os demais, pouco depois sai novamente, sem ser percebido, e apresenta-se na casa de Colatino, onde é recebido com todas as honras de hóspede ilustre, ocultando seus verdadeiros e mal-intencionados propósitos. Tarquínio janta com Lucrécia, enaltece os feitos de Colatino – “He stories to her ears her husband’s fame / Won in the fields of fruitful Italy” (linhas 106-7)⁹ – e, assim que todos se recolhem, prepara-se para consumir seu plano, embora sua consciência o alerte sobre as consequências: “O shame to knighthood and to shining arms! / O foul dishonour to my household’s grave! / O impious act including all foul harms! / A martial man to be soft fancy’s slave!” (linhas 197-200)¹⁰. Tomado pela paixão, vencendo todos os escrúpulos, entra no quarto da adormecida Lucrécia e, depois de algum tempo a contemplar sua beleza, começa a acariciá-la, despertando-a. Assustada, Lucrécia tenta entender o motivo de tal ataque – “she with vehement prayers urgeth still / Under what colour he commits this ill” (linhas 475-476)¹¹ –, ao que Tarquínio responde ter sido ela a culpada, por ser tão bela e despertar sua luxúria – “Thy beauty hath ensnared thee to this night” (linha 484)¹². Não satisfeito em usar de força bruta, Tarquínio ainda intimida a jovem com sua espada e faz a seguinte ameaça: caso Lucrécia não ceda voluntariamente, ele irá possuí-la à força e, a seguir, forjará um falso adultério dela com um empregado, tornando Colatino alvo de

⁹ “Ele narra as glórias conquistadas por seu marido nos campos férteis da Itália”.

¹⁰ “Que vergonha para um cavaleiro e seu reluzente brasão! Que desonra para o túmulo de meus antepassados! Ato impiedoso que contempla todos os pecados! Um filho de Marte ser escravo de suas fantasias!”.

¹¹ “Ela insiste com veemência que ele revele os motivos para cometer tão maligno ato”.

¹² “Tua beleza foi tua própria armadilha para o que ocorre esta noite”.

escárnio. Acuada, Lucrecia tenta dissuadi-lo com súplicas e diferentes argumentos, mas de nada adianta, o estupro é consumado. No entanto, o agressor, uma vez saciado, se afasta cheio de culpa – “He runs, and chides his vanished loathed delight” (linha 742)¹³; a vítima, por sua vez, imersa em profunda dor, lamenta seu destino e a desonra de Colatino. Para mitigar o dano feito, avalia que a única saída é tirar a própria vida, não sem antes se debater muito com questões morais. Escreve uma carta para o marido pedindo que venha com urgência, pois quer, antes de praticar o planejado ato de reparação, contar-lhe pessoalmente o que aconteceu e clamar por vingança. Assim, diante de Colatino e de outros nobres que o acompanharam, inclusive seu pai, Lucrécio, a jovem faz um relato detalhado do estupro, só no final revelando o nome do autor, e a seguir toma de uma adaga e se fere de morte. Eis que um dos nobres, Lúcio Júnio Bruto, arranca a lâmina do peito de Lucrecia e convoca todos a jurar vingança pela ofensa de Tarquínio – “And by chaste Lucrece’s soul that late complained / Her wrongs to us, and by this bloody knife, / We will revenge the death of this true wife” (linhas 1839-41)¹⁴. Assim foi feito, e os romanos condenaram ao exílio perpétuo não apenas o agressor, mas toda a sua linhagem, o que levou ao fim da monarquia e à eleição de Bruto e Colatino como os dois primeiros cônsules da República.

As duas principais fontes romanas para o poema de Shakespeare foram a história de Roma, do historiador Tito Lívio (c. 64 a.C.-c. 12 a.C.), intitulada *Ab Urbe Condita*¹⁵, e *Fasti* (Festivais), de Ovídio, ainda sem tradução para o inglês na época (ROE, 2014; FUNCK, 2020). Lívio ressalta a importância política do episódio, em que se destacam Bruto, como o líder da bem-sucedida revolta que derrubou a monarquia/tirania e depôs os Tarquínios, e Lucrecia, como mártir (e estopim) da causa, sem maior ênfase no drama psicológico e moral vivido pela jovem esposa romana. Shakespeare, por outro lado, está mais interessado em retratar questões de consciência e como estas impactam o destino de cada um, sendo mais inspirado por Ovídio, na avaliação de Roe (2013).

Na literatura de língua inglesa, a triste história de Lucrecia foi também tratada por Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), em *The Legend of Good Women* (Lenda das mulheres virtuosas), e por um episódio de *Confessio Amantis*, de John Gower (c.1330-1408), ambas as referências provavelmente conhecidas por Shakespeare.

¹³ “Ele foge, e censura seu gozo efêmero e abominável”.

¹⁴ “E pela alma da casta Lucrecia, que há bem pouco nos relatava seu ultraje, e por esta faca sangrenta, haveremos de vingar a morte de tão fiel esposa”.

¹⁵ Em português, “Desde a fundação da cidade”.

No que se refere ao aspecto formal, o poema foi escrito em setilhas, ou seja, estrofes de sete versos, em um esquema um pouco diferente da obra lírica imediatamente anterior, *Vênus e Adônis*, elaborada em estrofes de seis versos, denominadas sextilhas ou sextetos. Suas 265 estrofes totalizam, portanto, 1.855 linhas, uma extensão superior à de *Vênus*, que apresenta 1.194 linhas.

Shakespeare compôs *The Rape of Lucrece* em *rhyme royal* (rima real), caracterizada por estrofes de sete pentâmetros iâmbicos, que são versos de cinco pés com duas sílabas cada, sendo uma breve e uma longa, e esquema rímico *ababbcc*, como se pode constatar no exemplo a seguir, que constitui a primeira estrofe do poema (SHAKESPEARE, 2014, p. 151):

From the besieged Ardea all in post,	(a)
Borne by the trustless wings of false desire,	(b)
Lust-breathed Tarquin leaves the Roman host,	(a)
And to Collatium bears the lightless fire	(b)
Which, in pale embers hid, lurks to aspire	(b)
And girdle with embracing flames the waist	(c)
Of Collatine's fair love, Lucrece the chaste.	(c)

A *rhyme royal* foi introduzida na poesia de língua inglesa por Geoffrey Chaucer, que a empregou em *Troilus and Criseyde* (Troilo e Criseida) e *The Parlement of Foules* (O parlamento das aves), tornando-se a forma preferencial dos poemas narrativos durante o século XV e início do XVI. *The Rape of Lucrece* é tido como o último poema importante desse período que adota tal esquema.

A retórica do poema se destaca pelos dualismos e contrastes, em termos tanto de ideias como de imagens: luxúria vs. castidade; vermelho (beleza, pecado) vs. branco (virtude); corpo profanado vs. alma pura – “Though my gross blood be stained with this abuse, / Immaculate and spotless is my mind” (linhas 1655-56)¹⁶; natureza do homem vs. natureza da mulher. Há também oximoros, como “the niggard prodigal that praised her so” (linha 79)¹⁷, referindo-se a Colatino, e “a captive victor that hath lost in gain” (linha 730)¹⁸; construções que seriam retomadas em peças posteriores, como a pergunta retórica que Lucrecia faz a Príamo, ao contemplar uma pintura de Tróia prestes a ser invadida pelos gregos: “Priam, why art thou old and yet not wise?” (linha 1550)¹⁹, ideia que volta na fala do Bobo para Lear, em *King Lear* (1605): “Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise”²⁰; o recurso da figura de

¹⁶ “Embora meu sangue esteja manchado com esta agressão, minha alma permanece imaculada e sem nódoa”.

¹⁷ “o pródigo sovina que tanto a Lucrecia elogiou”.

¹⁸ “um vencedor cativo que perdeu ao ganhar”.

¹⁹ “Príamo, por que és velho e ainda sem juízo?”.

²⁰ “Não deverias ter ficado velho antes de te tornares sábio” (Ato I, cena 5).

retórica denominada epanalepse, que consiste na repetição da mesma palavra no início da maioria dos versos de uma estrofe, como “By” (estrofe 82), “Or” (estrofe 122), “Thou” (estrofe 127), “Thy” (estrofe 128), “Guilty” (estrofe 132) e “To” seguido de verbo no infinitivo (estrofes 135-137). Por fim, cabe mencionar a presença intensa e característica dos jogos de palavras, sobretudo os de conotação sexual, como os que se dão em torno do vocábulo *will* e seus múltiplos significados, entre eles, “vontade”, “pênis”, “impulso sexual” e “desejo”.

Para além da possível relevância do episódio de Lucrecia para a história romana e mundial, por estar associado às origens do modelo de organização política baseado na *res publica*, vigente até hoje, o poema aborda dois temas particularmente sensíveis nos dias atuais. São eles, como já mencionado, o suicídio e suas implicações morais e espirituais, e a violência sexual contra a mulher, item prioritário na agenda dos estudos de gênero e diferentes feminismos, sobretudo diante do seu recrudescimento em tempos de preconceito e intolerância, sendo que ambos os temas estão interligados no poema. A questão dos impasses de consciência também é contemplada, não só no dilema de Lucrecia, de certa forma similar ao de Hamlet – matar-se ou não? –, mas nos pensamentos de Tarquínio, tanto antes como depois do estupro.

Tarquínio não é um sociopata, no sentido de alguém desprovido de senso de responsabilidade moral ou consciência; ao contrário, ele tem perfeita noção das possíveis consequências de seu ato e revela um grande debate interno antes de cometê-lo: “And die, unhallowed thoughts, before you blot / With your uncleanness that which is divine” (linhas 192-193)²¹; “Yea, though I die the scandal will survive / And be an eyesore in my golden coat. / [...] / That my posterity, shamed with the note, / Shall curse my bones and hold it for no sin / To wish that I their father had not been” (linhas 204-205; 208-210)²². São muitos versos, em estrofes sucessivas, em que a voz do narrador ou do próprio Tarquínio elenca uma série de argumentos contrários à violência planejada: Lucrecia é pura e fiel, não merece a desonra; os descendentes de Tarquínio terão vergonha dele e o renegarão; Colatino é seu parente e amigo, por que ofendê-lo desta forma? Porém o desejo ardente (“hot-burning will”) prepondera sobre a razão, e o agressor enterra de vez seus escrúpulos, declarando: “Desire my pilot is, beauty my prize. / Then who fears sinking where such treasure lies?” (linhas 279-280)²³. Assim que o estupro é consumado, no entanto, Tarquínio se odeia por seu pecado (“hates himself for his offence”) e vai embora, suando de medo e culpa (“sweating with guilty fear”).

²¹ “Morram, pensamentos ímpios, antes que manchem com sua impureza o que é divino”.

²² “Sim, embora eu morra o escândalo sobreviverá, manchando meu brasão dourado. [...] Meus descendentes, envergonhados por tal herança, vão amaldiçoar meus ossos e se eximir de culpa por desejar que eu seu pai não fosse”.

²³ “O desejo é meu guia, a beleza meu prêmio. Quem temerá naufragar onde jaz tamanho tesouro?”.

Desse momento em diante (estrofe 108), Tarquínio desaparece do poema, que passa a se concentrar em Lucrecia, descrevendo seu desespero, sua vergonha com a desonra e o desenrolar de seus pensamentos até consolidar a ideia de suicídio: “The remedy indeed to do me good / Is to let forth my foul defiled blood” (linhas 1028-29)²⁴. Tema delicado a partir das mais diferentes perspectivas, sobretudo as de cunho moral e religioso, o suicídio nunca deixou de ser polêmico. Já entre os romanos pagãos, Cícero o reprovava por considerá-lo contrário à vontade dos deuses (SHAKESPEARE, 2020, p. 97)²⁵. Elvio Funck, na nota de rodapé 187 de sua tradução do poema (SHAKESPEARE, 2020, p. 88), observa que “o primeiro a discutir a opção de Lucrecia de que se tem notícia foi Santo Agostinho de Hipona (354-430), filósofo neoplatônico, que condenava categoricamente a atitude de nossa heroína”. Para Agostinho, tirar a própria vida era um ato criminoso: “Nem a outro, nem a ti próprio matarás, pois quem a si próprio se mata, mata um homem” (AGOSTINHO, 1950 apud GÓES, 1998, p. 165). Shakespeare, mais de dez séculos depois, imerso em uma cultura cristã, em que a morte por suicídio era legalmente proibida (ROE, 2014, p. 23) – “fortemente censurada”, segundo Funck (2020, p. 97)²⁶, “tanto pelas autoridades civis como pelas religiosas” –, diferentemente de Agostinho, não ignora os tabus e imperativos culturais de uma sociedade antiga, na qual qualquer tipo de contaminação ou desonra de um membro da família, mesmo completamente inocente, recaía sobre todos os parentes e descendentes, e a morte da vítima era uma forma de purificação. A certa altura, o narrador relata que Lucrecia se pergunta, de certa forma renunciando Hamlet: “So with herself is she in mutiny, / To live or die which of the twain were better / When life is shamed and death reproach’s debtor” (linhas 1153-55)²⁷. O debate moral desenvolvido no poema, que se estende por várias estrofes, a partir da 165, fundamenta-se, de acordo com Roe (2014, p. 23), na ênfase dada pela doutrina cristã à importância suprema da alma do indivíduo, enquanto que a cultura romana clássica privilegiava a família – e, sob certas circunstâncias, aceitava o suicídio, caso fosse considerado uma saída honrosa (SHAKESPEARE, 2020, p. 101)²⁸. Ao final, vencem os argumentos a favor do suicídio; a jovem chega à conclusão de que, ao tirar a própria vida, restauraria sua honra: “My blood shall wash the slander of my ill (linha 1207)²⁹. O que se pode ver no poema de Shakespeare, conclui Funck, é, portanto, um amálgama de conceitos cristãos e romanos (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

²⁴ “O remédio que de fato vai me curar é verter meu sangue profanado”.

²⁵ Nota de rodapé 211.

²⁶ Nota de rodapé 210.

²⁷ “E assim ela [Lucrecia] se pergunta, viver ou morrer, qual será a melhor opção, quando a vida significa desonra, e a morte, opróbrio”.

²⁸ Nota de rodapé 221.

²⁹ “Meu sangue lavará a infâmia do meu infortúnio”.

O outro tema abordado que dialoga diretamente com a contemporaneidade é a mulher como alvo e vítima de violência sexual por parte do homem. Trata-se de “uma demonstração extrema de poder do homem sobre a mulher, na subjugação do seu corpo tornado objeto” (DELZIOVO et al., 2018, p. 1688). Segundo Delziovo et al.,

[a] assimetria de poder é marca constitutiva das relações de gênero que no contexto da violência assume diferentes atos de dominação, entre estes a violência sexual. Compreendida como ato ou tentativa de obter um ato sexual, investidas ou comentários indesejáveis contra a sexualidade de uma pessoa usando a coerção, este tipo de violência é predominantemente perpetrada por homens e afeta uma grande proporção de mulheres no mundo (2018, p. 1688).

Como se poderia esperar, o poema shakespeariano tem sido objeto de pesquisas desde a consolidação do campo dos estudos femininos/feministas, na medida em que Shakespeare explora o impacto que o estupro tem sobre a jovem e o papel desta numa estrutura patriarcal (ROE, 2014; QUAY, 1995). No entanto, como observa Quay, as análises desenvolvidas no contexto de um repensar da violência sexual na literatura não abordam uma questão importante, que vai além da discussão das circunstâncias do estupro: o que, afinal, torna tal ato possível? Na visão de Catharine Mackinnon (1983, apud QUAY, 1995), partindo do pressuposto de que as categorias de gênero são produzidas socialmente, subentende-se que a mulher não é vítima desse tipo de violência devido a alguma vulnerabilidade biológica, mas sim “porque ela é construída pela sociedade como um objeto *passível de estupro*” (p. 4, grifo da autora)³⁰.

Conforme observado anteriormente, as questões da violência sexual e do suicídio estão interligadas no poema, sendo possível fazer a transição da primeira para a segunda pela via dos pensamentos de Santo Agostinho, apresentados há pouco, e dos comentários de Roe (2014) sobre eles. O argumento do bispo de Hipona para condenar o suicídio de Lucrecia se baseava na ideia de que, se Lucrecia fosse de fato uma vítima inocente, não deveria ter tirado a própria vida. Se, por outro lado, havia de alguma forma consentido em ser violentada, então não poderia ser considerada heroína. Na avaliação de Roe (2014), o paradoxo apresentado por Agostinho é extremamente espinhoso, pois envolve a discussão sobre uma possível cumplicidade da vítima nos casos de agressão sexual. Isso nos leva a pensar como é assustador constatar a atualidade desta e de outras questões a ela atreladas, transcorridos mais de quinze séculos. Podemos citar, por exemplo, a ideia da esposa como “propriedade” do marido, que se jacta de sua fidelidade; se ela o trai, seja por sua própria vontade ou mediante ato de violência, a honra do marido é

³⁰ No original: “because she is constructed by society as an object that is able to be raped”.

gravemente ferida. E também o fato de que, muitas vezes, nas sociedades contemporâneas, vítimas de estupro são vistas com desconfiança por homens e até mesmo por outras mulheres, que lhes atribuem algum tipo de incentivo para tal ato, seja por meio do seu modo de vestir ou de se comportar. Ou, ainda, o que é extremamente cruel, a própria vítima se sentir culpada e/ou ser acusada de culpa pela agressão, como faz Tarquínio, quando diz a Lucrecia: “The fault is thine, / For those thine eyes betray thee unto mine” (linhas 482-483)³¹. Mesmo nos dias de hoje, há quem pareça entender, ou queira justificar, atos sexualmente violentos contra a mulher.

As traduções brasileiras

Até o momento, foram realizadas três traduções de *The Rape of Lucrece* para o português do Brasil, de autoria, em ordem cronológica, de Oscar Mendes (1969), Elvio Funck (2020) e Leonardo Afonso, esta ainda inédita. A apresentação e discussão dos respectivos projetos tradutórios e editoriais (quando for o caso) será informada, como já antecipado, pela abordagem dos estudos descritivos (HERMANS, 1985; TOURY, 2012), que concebe a tradução como um fenômeno cultural e histórico, governado por normas, cujo contexto e fatores condicionantes podem e devem ser explorados de modo a explicar o fenômeno em si. A proposta dos DTS – *Descriptive Translation Studies* – é descrever os diferentes produtos tradutórios para entender como foram feitos e de que forma se relacionam com o seu contexto de produção e os diferentes contextos de recepção, considerando a perspectiva da cultura de destino. Para tanto, examinam o texto traduzido como ele é, buscando determinar os diversos fatores que podem explicar sua natureza, e não elaboram juízos de valor baseados em ideias pré-concebidas acerca da tradução. Voltados para o polo receptor, tomam como ponto de partida para a investigação o próprio texto traduzido e o seu contexto. No entanto, como afirma Toury, essa abordagem “tem sido definida como voltada para o polo de recepção porque é nele que as observações se iniciam, mas não se deve presumir que se reduzam apenas a ele” (2012, p. 31)³². Complementa o paradigma dos DTS, o foco nos tradutores, conforme defendido por Andrew Chesterman em seu texto “The name and nature of Translator Studies” (2017) e por Anthony Pym, que, no capítulo “Translators” de *Method in Translation History* (2014), exorta os historiadores da tradução a levar em conta o papel dos tradutores e a pensar neles como indivíduos, e não como uma entidade abstrata.

³¹ “A culpa é tua, pois teus olhos te traíram junto aos meus”.

³² No original: “The approach we have adopted has been defined as target-oriented because this is where observations begin, but by no means should it be taken to imply that this is where they will also end”.

O *corpus* deste artigo compõe-se, portanto: (i) das três reescritas brasileiras do poema shakespeariano *The Rape of Lucrece* realizadas a partir do texto integral em língua inglesa, em um arco temporal que vai de 1969 ao início da terceira década do século XXI; e (ii) dos paratextos que acompanham as traduções, bem como de outros textos que possam fornecer informações explícitas ou implícitas acerca dos objetivos e critérios que os diferentes tradutores traçaram para seus trabalhos.

No intuito de ilustrar brevemente as três diferentes traduções brasileiras publicadas, selecionei duas estrofes não sequenciais do poema em inglês, as de número 2 e 180, para então apresentar e comentar as soluções dadas pelos respectivos tradutores nas seções a eles dedicadas. Segue-se inicialmente a segunda estrofe do poema (linhas 8-14), em que o narrador especula sobre o que despertou em Tarquínio o impulso incontrolável de possuir a esposa de Colatino, após o episódio em que ficou comprovada a castidade/fidelidade da jovem. A escansão de todas as estrofes em verso foi feita, a meu pedido, pelo poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, seguindo o sistema de anotação por ele desenvolvido³³. O símbolo ||, em português e inglês, representa uma pausa – ou falsa pausa quando, em português, é preciso fundir duas vogais separadas por pausa. Em inglês, às vezes, || aparece no meio de um pé, mas, quando a pausa é entre dois pés, o símbolo também funciona como separador. Ressalte-se que Britto, em seu sistema (2008), só distingue entre átona (-), acento secundário (\) e acento primário (/) nas duas línguas; acentos bem fortes não têm marcação especial.

Haply that name of ‘chaste’ unhapp’ly set	/ - - / - / - / - /
This bateless edge on his keen appetite;	- / - / - - / / - \
When Collatine unwisely did not let	- / - \ - / - - - /
To praise the clear unmatchèd red and white	- / - / - / - / - /
Which triumphed in that sky of his delight,	- / - - - / - - - /
Where mortal stars, as bright as heaven’s beauties,	- / - / - / - / - / -
With pure aspects did him peculiar duties.	- / / - / - - / - / -
(SHAKESPEARE, 2014, p. 151-2)	

Estão presentes nessa estrofe recursos estilísticos como jogos de palavras (*haply* / *unhapp’ly*, vocábulos quase homófonos que, à primeira vista, parecem antônimos)³⁴, metáforas

³³ Agradeço imensamente a Paulo Henriques Britto pela escansão das estrofes e pela leitura e comentários feitos a este trabalho.

³⁴ *Haply*: termo arcaico que significa “talvez”; *unhappily*: em português, “infelizmente” (www.collinsdictionary.com).

(o intenso apetite [sexual] de Tarquínio como uma lâmina que não perde o fio; o rosto de Lucrecia como o céu de Colatino, os olhos dela com as estrelas desse firmamento) e oposições (*red / white*, em que o vermelho simboliza as faces rosadas de Lucrecia, em contraste com a alvura da sua pele).

A segunda estrofe a ser tomada aqui como ilustração é a de número 180 (linhas 1254-60), quando o estupro já foi consumado; trata-se da terceira e última de uma sequência curta em que o narrador faz comparações entre o homem e a mulher:

No man inveigh against the withered flower,	// - / - / - / - /
But chide rough winter that the flower hath killed.	- / // - - - / - /
Not that devoured, but that which doth devour,	/ - - \ - / - / - /
Is worthy blame. O, let it not be hild	- / - / // // - / - /
Poor women's faults that they are so fulfilled	// - / - - - / - /
With men's abuses: those proud lords to blame	- / - / - - // - /
Make weak-made women tenants to' their shame.	// \ / - / - - - /
(SHAKESPEARE, 2014, p. 211)	

A comparação entre os dois sexos se faz por meio de alegorias, e o tom pedagógico dos versos levou o tradutor Elvio Funck a observar, na nota de rodapé 230 (SHAKESPEARE, 2020, p. 104), que “[d]ada a cruel misoginia reinante em seu tempo, pode-se dizer que Shakespeare foi um feminista”.

Segue-se a apresentação das reescritas, de acordo com a cronologia da sua realização e a partir de seus produtores.

Oscar Mendes

Nascido em Recife, em 1902, foi professor universitário, crítico literário e tradutor, além de colaborador em periódicos. Formado em Direito em sua cidade natal, trabalhou por 40 anos em Minas Gerais, como Promotor de Justiça e Juiz Municipal. Pertenceu à Academia Mineira de Letras e à Associação Nacional de Escritores. Sua produção autoral inclui as obras *Quem foi Pedro II* (1930); *A alma dos livros* (1932); *Papini, Pirandello e outros* (1941); *Poetas de Minas* (1970); *Entre dois rios* (1970); *Tempo de Pernambuco* (1971); *Seara de romances* (1982); *Estética literária inglesa* (1983); e *Gil Vicente, Camões, Dante, Cervantes* (1983). Entre suas traduções, destacam-se a *Obra completa* de Oscar Wilde (José Aguilar, 1961); *Ficção completa, poesia & ensaios*, de Edgar Allan Poe (José Aguilar, 1944/1965), juntamente com

Milton Amado; e os sonetos e poemas longos de Shakespeare (José Aguilar, 1969). Faleceu em 1983, quando já morava em Brasília.

A tradução de *A violação de Lucrecia* por Oscar Mendes está incluída na edição em três volumes da *Obra completa* de Shakespeare da José Aguilar (1969), assim organizados: as tragédias no primeiro volume, as comédias e peças finais no segundo, e os dramas históricos e as obras líricas completas no terceiro. A tradução das peças é assinada conjuntamente por Cunha Medeiros e Oscar Mendes, sendo que cada volume especifica diferentes atribuições: nas tragédias, a folha de rosto informa que o “ensaio histórico, cronologia e nota introdutória” foram produzidos por Mendes, e as “sinopses, dados históricos e notas de rodapé a cada obra”, por Cunha Medeiros (SHAKESPEARE, vol. I, 1969a, p. 7), com a ressalva de que são, na verdade, notas de fim; nas comédias e peças finais consta apenas “Notas introdutórias de Oscar Mendes”, embora sejam encontrados os demais paratextos destacados no volume I (SHAKESPEARE, vol. II, 1969b, p. 5); e no terceiro volume especifica-se que são de autoria de Mendes a nota introdutória dos dramas históricos e a tradução e a nota introdutória das obras líricas, enquanto Sílvia Farré é responsável pelo Apêndice, um “Glossário de Personagens, Registro de Topônimos e Bibliografias” por ela “recopilados” (SHAKESPEARE, vol. III, 1969c, p. 7). A esse volume aplica-se também a ressalva feita ao segundo, relativa à ausência de informação sobre a autoria dos demais paratextos presentes.

A edição dessa *Obra Completa* é encadernada, com capa de couro e papel bíblia, seguindo o padrão da editora, sem o nome dos tradutores na capa. As obras líricas são compostas de *Vênus e Adônis*, *A violação de Lucrecia*, *Sonetos*, *Queixas de uma amorosa*, *O peregrino apaixonado* e *A fênix e a rôla*. Na nota introdutória comum que as precede, com três páginas de extensão, Mendes apresenta sucintamente os diferentes poemas, detendo-se um pouco mais na série de 154 sonetos, e dedica o último parágrafo a fazer algumas observações sobre a tradução. Destaca as mudanças em termos de métrica e rima, e busca justificá-las. A respeito da alteração no esquema métrico, diz Mendes:

Tradutor que fui de toda a obra lírica de Shakespeare, inclusive das peças líricas que aparecem nas suas obras teatrais, devo uma explicação aos leitores a respeito das discordâncias de metro e da ausência de rimas em relação ao original. Dada a diferença enorme entre a língua portuguesa e a inglesa, em que preponderam palavras monossilábicas, impossível seria, sem sacrifício das idéias, das imagens, dos conceitos, manter a mesma métrica shakespeariana. Preferi, pois, utilizar-me do verso alexandrino clássico, por ser mais amplo e possibilitar assim maior número de palavras polissilábicas (SHAKESPEARE, vol. III, 1969c, p. 737).

O recurso de alongar o verso utilizado por Mendes também pode ser encontrado em algumas traduções da poesia dramática de Shakespeare, como o *Julio Cesar* de Oscar Bastian Pinto (1946) e as quatro tragédias (*Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*) traduzidas por Lawrence Flores Pereira nos últimos anos (Penguin-Companhia das Letras), embora seja empregado muito mais raramente do que a métrica em decassílabos que caracteriza a maior parte das traduções de peças que replicam a combinação de prosa/versos brancos/versos rimados dos originais.

Quanto ao esquema rímico, Mendes esclarece:

Não procurei tampouco rimar. Sendo a rima essencialmente música e diversa a música de cada língua, optei pelo sacrifício dessa música em favor da idéia de cada verso, pois a procura da rima levaria a modificações, muitas vezes desfiguradoras do pensamento do poeta e das imagens e metáforas que empregou (SHAKESPEARE, vol. III, 1969c, p. 737).

E complementa, deixando claros os seus objetivos tradutórios: “Não sendo poeta, procurei apenas ser fiel, na medida de minha compreensão, ao pensamento do autor” (SHAKESPEARE, vol. III, 1969, p. 737). As justificativas de Mendes para as alterações introduzidas parecem, portanto, ser de ordem semântica, critério que também inspirou a decisão tomada por ele e por Cunha Medeiros de traduzir o teatro shakespeariano integralmente em prosa — estratégia adotada em quase a metade das traduções brasileiras publicadas da obra dramática do autor inglês. Já quanto à composição das estrofes, as setilhas do original são rigorosamente mantidas, mas sem recuo de parágrafo nos dísticos finais.

Nesse paratexto introdutório às traduções da lírica shakespeariana, pouco espaço é reservado para *Lucrécia*. Mendes faz breves observações sobre: (i) a motivação de Shakespeare para escrever poemas narrativos, que seria o desejo “de emparelhar-se com os poetas que gozavam de maior prestígio na Côrte e no meio literário, pela sua produção lírica ou narrativa”; (ii) as fontes do poema, que informa ter sido “inspirado em Ovídio”, assim como *Vênus e Adônis*, mas também “em Tito Lívio e em autores ingleses que aproveitaram o fato histórico”; e, por fim, (iii) o poema em si, que diz apresentar “uma nota mais trágica, mais moralizadora, mais eloquente, mais campanuda, própria do poema trágico e narrativo da época”. Acrescenta, ainda, que “a finalidade moralista evidente [do poema] era a da exaltação da virtude contra os excessos da sensualidade”. E quanto aos aspectos formais e estéticos, acredita haver “muito de retórico no poema, especialmente quando Lucrécia se põe a declamar lamentações pelo que lhe sucedera”, mas ainda assim o poeta consegue lhe impor “uma solenidade própria da tragédia” (SHAKESPEARE, vol. III, 1969c, p. 735-736).

A tradução de Mendes não se faz acompanhar de notas nem traz indicações de estrofes ou linhas, mas incorpora a dedicatória a Henry Wriothesly e o “Argumento” que precedem o poema, diferentemente da edição com a *Lucrécia* de Elvio Funck, que será comentada mais adiante.

O léxico empregado é elevado – até mesmo erudito – e bastante rico, com um número significativo de palavras relativamente desconhecidas e/ou que não soam contemporâneas, como se nota em versos como “Cauto, com a sua adaga um pedernal golpeia / Para fazer sair áscuas da pedra fria” (linhas 176-177) e “Oh! baldão da nobreza e do brilho das armas! / Oh! desonra que infama a tumba dos meus ávitos!” (linhas 197-198). O mesmo se pode dizer da estrofe 110, em que Lucrécia, desesperada com a violência sofrida, se dirige à Noite, que ao lado de seus cúmplices Tempo e Oportunidade, são as três entidades que favorecem o pecado: “Oh! Noite, imagem do orco, a ventura assassinas, / Registrador sombrio e notário da infâmia! / Palco sinistro de tragédias e assassínios! / De culpas vasto caos! De remorsos nutriz! / Velada alcoviteira! Atro pôrto do aleive! / Sinistro antro de morte! Intrigante aos cochichos / Com o violador e a traição calada!” (linhas 766-770).

A sintaxe, por sua vez, apresenta inversões frequentes, em construções como “Das aves a auroral alegria exaspera, / Por seu terno dulçor, de Lucrécia os lamentos” (linhas 1107-08) e “De sua alma a profunda angústia como que / Um sêlo de mutismo impôs em sua língua” (linhas 1779-80).

A solução tradutória dada por Mendes à primeira estrofe destacada para cotejo, a de número 2, foi a seguinte³⁵:

Talvez o nome “casta” a causa tenha sido	- / - / - / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10-12
Que lhe o fio cego aguçou do desejo,	- - - / - / - - - / - - - / -	4-6-9-12
Quando não se impedia o tolo Colatino	- - / - - - / - / - - - / -	3-6-8-12
De louvar a sem par mescla de rosa e branco	- - / - / \ / - - - / - / -	3-5-(6)-7-10-12
Que esplendia no céu de seu grande deleite,	- - / - - - / - - - / - - - / -	3-6-9-12
Onde estrêlas mortais, quanto as do céu brilhantes,	- - / - - - / - - - / - / -	3-6-10-12
Seu mais puro esplendor a êle reservavam.	- \ / - - - / - / - - - / -	(2)-3-6-8-12
(SHAKESPEARE, 1969c, p. 770)		

³⁵ A coluna da direita, inserida apenas nas traduções, representa as sílabas acentuadas.

Coerentemente com a abordagem descritivista que informa esta análise, não serão feitos juízos de valor a respeito das soluções tradutórias adotadas, nem sobre a qualidade geral da tradução. O que se pode observar, objetivamente (na medida do possível), é que a escansão confirma a declaração do tradutor, no paratexto introdutório já discutido, de que optou por usar o chamado verso alexandrino clássico, também conhecido como alexandrino francês, composto de dois hemistíquios de seis sílabas métricas cada, com acento na sexta e na décima-segunda sílaba. Nota-se também a presença de muitas inversões sintáticas, desde os versos iniciais: “Talvez o nome ‘casta’ a causa tenha sido / Que lhe o fio cego aguçou do desejo”. Já o vocabulário dessa estrofe especificamente é bastante acessível, exceção feita à forma verbal “esplendia”.

Segue-se agora a tradução de Mendes para a segunda estrofe do poema selecionada como exemplo, a de número 180:

Não censure ninguém a flor emurchecida,	- - / - - / - / - - - / -	3-6-8-12
Mas o inverno brutal que fêz morrer a flor.	- - / - - / - / - / - /	3-6-8-10-12
É o devorador quem merece censura	- - - \ - / - - / - - / -	(4)-6-9-12
E não o devorado. Acusar evitemos	- / - - - / - - / - - / -	2-6-9-12
A pobre da mulher de pecados que os homens	- / - - - / - - / - - / -	2-6-9-12
As fazem cometer; do pecado que é dêle	- / - - - / - - / - - /	2-6-9-12
As mulheres acusa êsse senhor tirânico.	- - / - - / - - - / - / - -	3-6-10-12
(SHAKESPEARE, 1969c, p. 800)		

Na estrofe acima, observam-se novamente as características gerais da tradução de Mendes, a saber, uso intenso de inversões sintáticas (como em “do pecado que é dele / As mulheres acusa esse senhor tirânico”), vocabulário sofisticado e métrica em alexandrinos clássicos.

Quanto à recepção dessa primeira tradução brasileira do poema, não foi possível avaliá-la diante da ausência de textos críticos que a tenham como objeto. Mas cabe lembrar a eventuais resenhistas e leitores que, para formar uma opinião, é preciso ter em mente o projeto tradutório de Mendes, para quem a busca da fidelidade semântica foi determinante para a escolha das estratégias adotadas, como explicita o paratexto introdutório às obras líricas em tradução, comentado há pouco.

Elvio Funck

Somente meio século depois é que a segunda tradução de *The Rape of Lucrece* para o português do Brasil veio a ser publicada. A autoria é de Elvio Funck, prolífico tradutor shakespeariano que, até o final de 2021, tinha lançado 23 traduções de peças, tendo outras no prelo e também em preparação. O interesse de Funck por tradução surgiu nos seus anos de graduação, na década de 1960, quando a formação acadêmica de tradutores ainda era incipiente. Com doutorado em Literatura Inglesa pela Universidade do Texas em Dallas/Arlington (1979) e pós-doutorado pela Universidade da Flórida (2000), construiu sua carreira em universidades do Rio Grande Sul – inicialmente a UFRGS, onde participou da implantação do Curso de Tradutor e Intérprete do Instituto de Letras, e posteriormente a Unisinos e a PUCRS –, atuando na área de língua e literatura inglesa. Segundo o paratexto com informações biográficas sobre o tradutor que acompanha a edição traduzida de *The Rape of Lucrece* (SHAKESPEARE, 2020, p. 256), foi durante seu doutorado que “se familiarizou com traduções interlineares de textos dos séculos XV e XVI e decidiu aplicar esta modalidade para textos de Shakespeare” tanto em suas traduções, iniciadas em 1994, como nas aulas. Sua primeira tradução publicada, nesse formato e acompanhada de introdução e notas, foi *Hamlet*, em 2003, que recebeu o Prêmio Açorianos da Prefeitura de Porto Alegre (2004). Seguiram-se uma série de títulos, sempre pela editora Movimento e, por determinados períodos, em parceria com editoras universitárias, inicialmente a da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (em 2003) e depois a da Universidade de Santa Cruz do Sul - EDUNISC (de 2006 a 2019), sendo a publicação mais recente o volume duplo com *Tito Andrônico* e *Timão de Atenas* (2021).

As traduções de Funck – tanto das obras dramáticas como dos poemas narrativos – são integralmente em prosa, estratégia que o tradutor justifica com o argumento de que não se propõe a produzir um texto poético, por não ser poeta, e sim uma tradução prática e esclarecedora, que preserve a clareza no texto vernáculo (FUNCK, 2006, p. 8). Além disso, suas reescritas têm uma proposta didática, visando sobretudo um público-alvo constituído por “professores de literatura inglesa e universal, alunos de cursos de Letras, estudiosos de literatura em geral, tradutores e todos aqueles que gostariam de entender Shakespeare mais a fundo” (FUNCK, 2006, p. 9). Para alcançar tal objetivo, complementa o formato interlinear, “que permite ao leitor que conhece inglês um cotejo mais rápido entre texto-fonte e texto-alvo” (FUNCK, 2017, p. 10), com textos introdutórios e notas explicativas.

O estupro de Lucrecia foi lançado em 2020 pela Movimento, em volume duplo com *Vênus e Adônis*. A capa, ilustrada com reproduções de duas telas de Ticiano (c. 1490-1576) sobre o tema dos dois poemas que integram a edição, traz o nome do tradutor. Diferentemente

das traduções de Oscar Mendes e Leonardo Afonso, esta não reproduz em português a dedicatória a Southampton nem o Argumento, que vem resumido na Introdução. A tradução mantém a estrutura formal de estrofes com sete versos, devidamente numeradas, assim como o recuo nos dísticos finais. Além disso, como é em prosa, não se prende a um metro rígido nem a algum esquema de rimas. Seguindo o padrão da editora para as traduções shakespearianas interlineares, o texto em inglês precede o da tradução, e em corpo menor. No texto introdutório de quatro páginas por ele assinado, o tradutor aborda sucintamente vários aspectos do poema: a dedicatória “entusiasmada” ao conde de Southampton, o sucesso editorial obtido à época, as fontes em que foi inspirado, os esquemas métrico e rímico do original, a afinidade temática com o episódio de Inês de Castro em *Os Lusíadas* e, por fim, a influência do gongorismo espanhol na poesia da era elisabetana, além de tecer algumas considerações sobre a sua proposta tradutória, que corroboram o que já foi apresentado aqui. Nas palavras de Funck:

A tradução que ora ofereço não é poética, ou seja, não segue os esquemas de rimas e versos decassilábicos presentes em *The Rape of Lucrece*. É uma tradução que mais se preocupa em preservar a equivalência semântica entre o texto-fonte e o texto-alvo do que em preservar-lhe as características poéticas mais conspícuas, ou seja, os aspectos técnicos de pés poéticos e rimas (SHAKESPEARE, 2020, p. 12).

A tradução vem acompanhada de outros paratextos, comuns aos dois poemas do volume: a nota biográfica sobre o tradutor, a quarta capa e o texto da orelha, que se detém mais em *Lucrecia*, enfocando seus temas e a escolha do título traduzido. Funck observa que esse poema parece encontrar eco nos leitores modernos “por sua minuciosa análise do fenômeno tão comum em nossa vida diária [a] que denominamos ‘tentação’, especialmente a tentação da carne, com seus engodos e suas decepções” (SHAKESPEARE, 2020), lembrando ainda que o estupro é um fenômeno “por demais real e doloroso” nos dias atuais. Sobre o título em português, revela ter hesitado em usar a palavra “estupro” no título por uma questão de “pudor público”, mas foi convencido do contrário porque “a violência contra a mulher pede que não usemos de eufemismos” (SHAKESPEARE, 2020).

As 323 notas de rodapé esclarecem aspectos gramaticais, estilísticos, históricos, religiosos e semânticos, inclusive sentidos implícitos e jogos de palavras de conotação sexual, como aqueles com *will*, conforme já apontado, e *thing* (“genitália”). Além disso, explicam e comentam questões que dizem respeito tanto aos temas tratados pelo poema quanto à trama, como a nota de número 5, que se refere aos versos da quinta estrofe nos quais o narrador se pergunta por que motivo Colatino faz tanta questão de exaltar as qualidades da esposa. O

tradutor explica: “Colatino é censurado por alardear a beleza de sua esposa: a beleza já é, por si, suficiente alarde e não precisa de nenhuma retórica para ser posta em evidência. [...]” (SHAKESPEARE, 2020, p. 17). Nessa mesma nota, assim como ocorre em outras, Funck faz observações complementares e/ou subjetivas, como, por exemplo: “O alarde que a mídia faz de mulheres bonitas pode lhes trazer mais problemas do que alegrias” (final da nota 5) e “Sempre achamos desculpas, por mais irracionais que sejam, para nossos pecados, como na fábula do lobo e do cordeiro” (nota 7, sobre versos da sexta estrofe que descrevem os sentimentos de superioridade de Tarquínio em relação a Colatino, que lhe era hierarquicamente inferior, e sua inveja em relação ao que seu subordinado tinha, e ele, não).

O vocabulário da tradução é acessível, variado e preciso, sem ser simplificado. Dentre as poucas palavras mais sofisticadas, e ainda assim, contemporâneas, podemos citar os verbos “açarlar”, “sofismar”, “conspurar” e “haurir”; os adjetivos “lídima” e “pusilânime”; e o substantivo “olvido”. Os jogos de palavras são recriados no texto, ou explicados nas notas de rodapé. A sintaxe apresenta poucas inversões, diferentemente do que se observa na tradução de Oscar Mendes.

Segue-se agora a tradução de Funck para as duas estrofes escolhidas para ilustrar as diferentes propostas tradutórias, começando pela de número 2 (sem escansão, por ser prosa):

Talvez a palavra ‘casta’, ó desgraça, tenha afiado
o gume já tão agudo de seu insaciável apetite,
pois o imprudente Colatino não cessava
de louvar a beleza impoluta e sem par
do rosto de Lucrecia, céu de suas delícias,
cujos olhos, estrelas terrestres, belas como as celestes,
com exclusivo amor, a seu marido só serviam.

(SHAKESPEARE, 2020, p. 15)

Funck reproduziu a metáfora do apetite sexual como uma faca afiada e a comparação do rosto de Lucrecia como um céu, cujas estrelas são seus olhos. Por outro lado, é possível constatar que o jogo com a homofonia em inglês de *haply* e *unhapp’ly* não foi recriado, e foi omitida a oposição vermelho/branco do original, a primeira cor referindo-se metonimicamente às faces da jovem, e a segunda, à sua pele alva. E aqui o tradutor recorreu a uma das poucas inversões sintáticas observadas, a saber, “cujos olhos [...] com exclusivo amor, a seu marido só serviam”.

A segunda estrofe ilustrativa, de número 180, foi assim transposta por Funck:

Que homem nenhum julgue a flor que murcha,
 mas censure o duro inverno que a matou.
 Não é quem é devorado, mas aquele que devora
 que merece a censura. Sim, que não se impute os pecados
 às pobres mulheres, pois elas estão marcadas por abusos causados
 por homens, cuja maldade é ainda mais censurável,
 porque atribui às mulheres a vergonha que é deles.

(SHAKESPEARE, 2020, p. 104)

Aqui, o que pode chamar a atenção é a ideia de “maldade” incorporada na tradução do fragmento curto *proud lords* (senhores soberbos) *to blame*, reescrito em português como “homens cuja maldade é ainda mais censurável”, e, por outro lado, a omissão da menção a “fraqueza” na solução proposta para *weak-made women*, sintagma traduzido apenas como “mulheres”.

Em termos de recepção, até o momento não foram localizadas resenhas ou comentários sobre a *Lucrecia* de Elvio Funck, sendo que cabe lembrar também aqui que os objetivos do tradutor estão bem explicitados na introdução a este volume, e que uma apreciação do seu trabalho deve levá-los em conta.

Leonardo Afonso

Leonardo Augusto de Freitas Afonso, natural de Brasília, é tradutor, escritor e pesquisador acadêmico na área dos estudos shakespearianos. Licenciado em Letras pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), está finalizando o doutorado na Universidade de Campinas (Unicamp), sob a orientação do professor John Milton (USP). Faz parte da sua pesquisa a tradução comentada de *A violação de Lucrecia*, que deverá ser publicada por uma editora depois que a tese for defendida. Seu interesse por Shakespeare surgiu no primeiro semestre da graduação em Letras, na UnB, quando fez uma apresentação sobre *Hamlet*, *Macbeth* e *A tempestade*. Motivado pela vontade de apresentar trechos da adaptação fílmica de *Hamlet* por Kenneth Branagh (1996), dedicou-se por dez anos, entre interrupções e retomadas, à tradução da peça, tomando como texto-base o roteiro de Branagh, um amálgama do Q2 e do F1 (AFONSO, 2022). Seu trabalho foi publicado em 2020, pela Chiado Books, sob o título *A*

tragédia de HAMLET, príncipe da Dinamarca. A tradução foi feita integralmente em prosa (salvo no caso de poemas e canções), estratégia que o autor justifica observando que “se há uma perda em relação à forma, a ausência desta restrição permite seguir mais de perto o conteúdo semântico” (SHAKESPEARE, 2020, p. 15-16).

Sua motivação para traduzir *The Rape of Lucrece* foi o fato de o poema ser praticamente inédito em português, o que lhe pareceu uma oportunidade de avançar na prática de traduzir Shakespeare e, ao mesmo tempo, oferecer uma contribuição para potenciais leitores e pesquisadores (AFONSO, 2022).

A tradução, antecipadamente cedida por Leonardo Afonso³⁶, ainda sem aparato paratextual, como introdução e notas, que serão elaboradas após a defesa da tese, foi produzida em versos de doze sílabas, seguindo o formato de setilhas do original e o mesmo padrão rímico, *ababbcc*.

A opção pelo dodecassílabo – em lugar do decassílabo, considerado o equivalente mais próximo na língua portuguesa do pentâmetro inglês – deveu-se a considerações de ordem semântica, preocupação compartilhada pelos outros dois tradutores de *Lucrecia*, como visto. E quanto à decisão de traduzir em versos rimados – diferentemente de Oscar Mendes –, a justificativa de Leonardo Afonso é a seguinte:

[O]s poemas longos e os sonetos são os únicos trabalhos de Shakespeare a empregar sistematicamente a rima. Portanto, se essa característica se perder podemos debater se já estamos no campo da adaptação e não da tradução. É dinamitar suas fundações. Para além dessa característica de exigência e desafio, há nas obras não dramáticas caráter de artificialidade; portanto, ainda mais que nas peças, transmitir o conteúdo semântico apenas não basta, há que se buscar uma certa elegância, uma expressividade peculiar, mas evitando os exageros que tornariam o texto pedante ou prolixo. Por fim, mesmo sendo escrito para a página, o poema e/ou o soneto (uma tradução muito mais difícil, é bom lembrar) não deixam de ser uma performance, mesmo que uma performance mental (como de fato mesmo um romance em prosa o é, mas em menor grau) (AFONSO, 2022).

A escolha do léxico, por sua vez, pautou-se pelo propósito de “refletir a gravidade da obra sem tornar a leitura difícil [...]; nem se buscam arcaísmos e erudição exibicionista, nem se dilui o vocabulário para naturalizar a linguagem e apelar a um público mais amplo que de fato não é o desse tipo de obra” (AFONSO, 2022). Com efeito, arcaísmos não há, e sim uma dicção elaborada, com adjetivos como “argênteo/a” e “cúpido”, a forma verbal “descuramos” e o

³⁶ Agradeço a Leonardo Afonso por disponibilizar a tradução, já em sua versão final, antes da defesa da tese, prevista para março de 2023.

substantivo “opróbrio”. O tradutor ressalta, ainda, haver “poucos lexemas que se consideraria de circulação restrita”, dando como exemplos os substantivos “escrínio” e “repto”, ao que se poderia acrescentar “labéu”, bem como o adjetivo “ígneo”. Vale observar que, nas traduções em verso, a necessidade de manter o metro de escolha, seja de dez ou doze sílabas, assim como a de seguir o padrão rítmico estabelecido, exige muita diversidade vocabular, por vezes levando os tradutores a buscar um sinônimo menos usado, porém mais curto, para determinadas palavras, ou mesmo o inverso. Nesta tradução, por exemplo, podemos citar os adjetivos “silente”, em lugar de “silencioso” e “avara” para “avarenta”, assim como o substantivo “pesadume” para “peso”. Outro recurso bastante comum, e conveniente, são as contrações, como algumas das encontradas aqui: “d’oiro”, “’Stão”, “su’alma”.

Pelos mesmos motivos expostos acima, as traduções em verso tendem a apresentar mais inversões sintáticas do que as prosificadas. Esta *Lucrecia* não foge disso, como se pode ver em construções como “Tal feroz leão festeja a presa abatida, / Na conquista satisfeita a fome aguçada, / Paira Tarquino sobre a alma adormecida, / Fúria carnal na contemplação mitigada” (linhas 421-424), ou ainda em toda a estrofe 68: “Primeiro soa a língua dele, tal trombeta, / Ao débil inimigo uma negociação, / Que do alvo lençol mais alvo queixo projeta, / A saber de tal abrupto alarme a razão, / O que ele busca indicar com muda expressão, / Mas ela roga veemente a insistir: / Cor alguma tal negrume vai recobrir.” (linhas 470-476).

Vejamos agora como foi traduzida a estrofe 2, devidamente escandida:

Por ventura tal “casta”, ó desventura, deu	- - / - \ / / - - / - /	3-(5)-6-7-10-12
Um gume franco a seu apetite aguçado;	- / - / - - \ - / - - / -	2-4-(6)-9-12
Quando Colatino, sem siso, se rendeu	/ - - - / - - / - - - /	1-5-8-12
A louvar o singular alvo e encarnado	- - / - - - \ / - \ - - / -	3-(7)-8-(10)-12
Que regia naquele céu do seu agrado,	- - / - - \ - / - - - / -	3-(6)-8-12
Onde mortais estrelas, como que as celestes,	- - - / - / - \ - - - / -	4-6-(8)-12
A ele com puro aspecto serviam, prestes.	- / - - / - / - - / - / -	2-5-7-10-12
(AFONSO, 2022)		

Pode-se observar que Leonardo Afonso procurou recriar o jogo de palavras *haply* / *unhapp’ly* com a solução “Por ventura” / “desventura”, bem como o contraste de cores no rosto de Lucrecia, “alvo e encarnado”, e toda a metáfora desse rosto como um céu, do qual os olhos são as estrelas.

Como demonstra a escansão, os dodecassílabos não seguem o padrão do alexandrino francês, com acento na sexta e na décima-segunda sílaba, como havia adiantado o tradutor em comunicação pessoal: “Foram adotados versos com regularidade de metro (dodecassílabos) e de rima (mesmo padrão ABABBCC), mas não de ritmo” (AFONSO, 2022).

A seguir, a segunda estrofe selecionada para ilustrar as diferentes traduções, a de número 180:

Homem algum acuse a flor que deteriora,	/ - - / - / - / - - - / -	1-4-6-8-12
Mas censura o duro inverno que mata a flor;	- - / - / - / - - / - /	3-5-7-10-12
Não o que é devorado, e sim o que devora,	/ - / - - / - / - - - / -	1-3-6-8-12
Merece culpa. Oh, que não se tome por	- / - / - / - / - / - -	2-4-6-8-10
Falta às pobres mulheres aquela que for	/ - / - - / - - / - - /	1-3-6-9-12
Por abuso dos homens: tais lordes, culpados,	- - / - - / - \ / - - / -	3-6-(8)-9-12
Têm-nas, frágeis, inquilinas de seus pecados.	/ - / - - - / - - \ - / -	1-3-7-(10)-12
(AFONSO, 2022)		

A tradução dessa estrofe contempla a ideia geral de eximir as mulheres de culpa quando cedem às agressões masculinas; apresenta inversões sintáticas pontuais; e mantém a ideia de fragilidade das mulheres perante os homens.

O poema traduzido como parte da pesquisa de doutorado de Leonardo Afonso no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp deverá ser publicado em formato bilíngue, com numeração de linhas, acompanhado de introdução e notas pelo tradutor e, talvez, uma apresentação do orientador, Prof. John Milton, especialista em estudos shakespearianos.

* * *

As três traduções de *The Rape of Lucrece* produzidas em português do Brasil – duas publicadas com um intervalo temporal de mais de meio século, e a terceira recém-concluída e ainda inédita – apresentam, como seria de esperar, tanto convergências como divergências: a de Elvio Funck é em prosa, enquanto as de Oscar Mendes e de Leonardo Afonso são em versos dodecassílabos, a primeira em alexandrinos clássicos não rimados, e a segunda sem um padrão rítmico fixo e com rima; a de Mendes integra uma edição monolíngue contendo os dramas históricos de Shakespeare e sua obra lírica, ao passo que a edição traduzida por Funck tem

formato bilíngue, assim como deverá ser a de Afonso, e interlinear; a de Mendes não traz notas, ao contrário da de Funck e também da futura edição da de Afonso; o título dado por Funck, devidamente justificado, diverge do escolhido pelos outros dois, assim como a opção desse mesmo tradutor de não incluir a tradução da dedicatória e do Argumento; e todos os tradutores afirmam ter tido como prioridade a semântica do poema, abrindo mão de algumas características poéticas do texto em inglês – a rima, no caso de Mendes; a forma versificada como um todo, no caso de Funck; e o metro de dez sílabas, no de Afonso.

Quanto à avaliação desses trabalhos, fica a critério de cada leitor/a. Em sintonia com as premissas descritivistas (HERMANS, 1985; TOURY, 2012) e da vertente do campo disciplinar da tradução denominada Estudos do Tradutor (CHESTERMAN, 2017), o propósito aqui foi o de apresentar os tradutores e as traduções, apontando e analisando seus objetivos e algumas de suas características principais. Os próprios tradutores já se resguardam de eventuais críticas, como faz Mendes na “Introdução”, ao frisar que não é poeta, e Funck, em espaço análogo, avisando-nos que sua tradução não é poética no sentido de seguir padrões rígidos de metro e rima.

Esperamos que esta apresentação dos três projetos tradutórios de uma parte da produção lírica de Shakespeare, que não alcançou, ao longo do tempo, a mesma visibilidade e disseminação que o cânone dramático e a série de 154 sonetos, contribua não só para a historiografia da literatura traduzida no Brasil, como também para tornar o poema inspirado no fato histórico da violação de Lucrecia um pouco mais conhecido no sistema cultural brasileiro, sobretudo entre os apreciadores da obra shakespeariana em particular e de poesia de modo geral.

Referências

AFONSO, Leonardo. Entrevista pessoal. 25 jan. 2022.

BEVINGTON, David. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. (1951). **Shakespeare: the poems**. Ed. David Bevington. New York: Bantam Books, 1988. p. 69-73.

BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène; COSTA, Walter Carlos (Org.). **Literatura traduzida & literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-142.

CHESTERMAN, Andrew. “The name and nature of Translator Studies”. In: _____. **Reflections on Translation Theory: selected papers 1993-2014**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2017. p. 323-329.

DELZIOVO, Carmem Regina; COELHO, Elza Berger Salema; D'ORSI, Eleonora; LINDNER, Sheila Rubia. Violência sexual contra a mulher e o atendimento no setor saúde em Santa Catarina – Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 23, n. 5, p. 1687-1696, maio 2018.

FUNCK, Elvio. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **O estupro de Lucrecia e Vênus e Adônis**. Tradução interlinear, introdução e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2020. p. 9-12.

FUNCK, Elvio. Breves esclarecimentos introdutórios sobre Macbeth. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: Editora Movimento; Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p. 7-9.

FUNCK, Elvio. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Tradução interlinear, introdução e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento; Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 2017. p. 7-16.

GÓES, Paulo de. O suicídio no pensamento de S. Agostinho: lógica e casuística à luz do De Civ. Dei, I. **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, v. 24, n. 1, p. 163-195, 1998.

HERMANS, Theo. Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. In: _____ (ed.) **The Manipulation of Literature**. London: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

PYM, Anthony. **Method in Translation History**. London: Routledge, 2014.

QUAY, Sara E. 'Lucrece the caste': The Construction of Rape in Shakespeare's *The Rape of Lucrece*. **Modern Language Studies**, v. 25, n. 2, p. 3-17, 1995.

ROE, John (ed.). **The Poems**. Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The Phoenix and The Turtle, The Passionate Pilgrim, A Lover's Complaint. Updated edition. Cambridge: Cambridge UP, 2014.

SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare – Obra Completa**. Volume I – Tragédias. Tradução anotada de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969a.

SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare – Obra Completa**. Volume II – Comédias e Peças Finais. Tradução anotada de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969b.

SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare – Obra Completa**. Volume III – Dramas históricos e Obras líricas. Tradução anotada de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969c.

SHAKESPEARE, William. **O estupro de Lucrecia e Vênus e Adônis**. Tradução interlinear, introdução e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2020.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de HAMLET**, príncipe da Dinamarca. Tradução de Leonardo Afonso. São Paulo: Chiado Books, 2020.

SHAKESPEARE, William. **A violação de Lucrecia**. Trad. Leonardo Afonso. Texto inédito disponibilizado pelo tradutor, 2022.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Revised edition. Amsterdam: John Benjamins, 2012.

Recebido em: 15/03/2022

Aceito para publicação em: 02/05/2022