

POETICIDADE E COLOQUIALIDADE NO TEXTO DE SHAKESPEARE: UM COMENTÁRIO SOBRE A TRADUÇÃO DA FALA *THE SEVEN AGES OF MAN*

*Enéias Farias Tavares*¹
*Lawrence Flores Pereira*²

RESUMO: Nesse texto, usando como objeto de análise uma fala da personagem Jaques, da peça *As You Like It*, analisamos o uso dos padrões métricos e rítmicos do Alexandrino para a tradução do drama shakespeariano em português como uma alternativa para a medida decassilábica tradicional. Essa discussão inclui um comentário dos padrões acentuais e rítmicos do verso alexandrino francês como base para reencenar formas equivalentes em português, enfatizando em particular sua natureza cesural e seus grandes benefícios sobre a tonalização e a expressão poéticas. Também analisamos o texto original de *As sete idades do homem* e uma outra proposta de tradução, nesse caso do poeta brasileiro Carlos Alberto Nunes.

PALAVRAS-CHAVE: tradução, verso alexandrino, formas cesurais, drama shakespeariano.

ABSTRACT: In this paper, using as object a speech of the character Jaques in the play *As you like it*, we analyze the use of the Alexandrine metrical and rhythmic patterns for the translation of Shakespearean drama into Portuguese as an alternative to the traditional decasyllabic measure. This discussion includes a commentary on the rhythmical and accentual patterns of the French Alexandrine verse as a basis to re-enact equivalent forms in Portuguese, giving particular emphasis to its caesural nature and to its huge benefits on poetic tonalisation and expression. We also analyze the original text of *The seven ages of man* itself and other translations of the same stretch.

KEYWORDS: translation, Alexandrine, caesural forms, Shakespearean drama.

O texto das peças de Shakespeare estava dirigido a um público eclético e atento às sutis tonalidades da linguagem oral. Era o mesmo público que aprimorava sua atenção estética ouvindo sermões religiosos e discursos retóricos dos gêneros mais diversos. A língua de Shakespeare incluía vários domínios de linguagem usados em sua época: textos médicos, discursos políticos, formas da poética sonetista, carnavalização poética e tantos outros elementos. Por outro lado, essa linguagem possui uma dimensão mimética excepcional que dá voz ao personagem,

¹ Doutorando do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria UFSM).

² Professor Doutor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

revela sua interioridade e seu caráter, além de dinamizar sua ação no processo dramático. Ora, na tradução dramática, é justamente esta riqueza tonal, sintática e léxica que costuma ser esquecida: na tentativa de poetizar demais Shakespeare ou, por outro lado, de “coloquializá-lo” excessivamente, uma tradução pode perder em parte estas notáveis flutuações estilísticas.

Quando refletimos sobre o problema da tradução shakespeariana para o português brasileiro, é preciso ressaltar tanto a coloquialidade quanto a poeticidade do texto original. Tais características são importantes numa tradução que tenha por objetivo recriar em nossa língua os efeitos sensíveis que o texto original tem sobre seus ouvintes. Por coloquialidade, entende-se uma característica de informalidade e naturalidade no texto que, se apresentando e sendo executado como drama ou poesia, exibe uma relativa correspondência a determinadas características da língua oral comum, como clareza, fluência, espontaneidade e sutileza rítmica e sonora. Já por poeticidade, compreende-se uma característica textual que evidencie, sem anular a primeira, a arte do poeta na escolha de termos, na elaboração de uma sonoridade rica e variada e também no uso de recursos próprios da poesia. Como exemplificação desses dois elementos centrais à tradução poética, optamos por estudar uma fala da comédia *As You Like It*.

* * *

No atual texto gostaríamos de desenvolver alguns comentários acerca da tradução da fala da personagem Jaques, fala comumente conhecida como *The seven ages of man*. Também tendo em vista uma avaliação de possibilidades de tradução e a apresentação de um ensaio tradutório do trecho em questão. Deve-se argumentar que uma tradução poética de Shakespeare só pode ser legitimada e considerada artística quando busca a reconstituição dos recursos estilísticos que inclui a utilização do verso. Para tanto, trazemos em nosso texto uma avaliação de duas possibilidades de tradução: a decassilábica, que tem sido majoritária até o momento e a dodecassilábica. Dentre os diversos princípios de correspondência tradutória que acreditamos importante observar, está a conservação da equivalência numérica de versos.

Acreditamos que a unidade formal do verso em Shakespeare encontra-se, não raro, com a unidade semântica. A grande predominância do “end-stopped verse” – verso que termina com uma pausa no final, não constituindo com o verso seguinte um “enjambement” – é de fundamental importância para a declamação de atores e mesmo para a valorização contrastiva daqueles momentos, no próprio sistema métrico da poesia de Shakespeare. Acreditamos, por sua vez, que tradicionalmente o “decassílabo” não oferece uma equivalência justa para o “pentâmetro iâmbico” inglês pela simples razão que o inglês é uma língua foneticamente e silabicamente mais sintética, o que permite, de modo geral, aos seus poetas adensarem mais informação consistente num determinado espaço. Creio que esta diferença é bem conhecida por todos os que trabalham com poesia e com tradução e não vemos razões em discorrer mais longamente sobre o assunto.

A personagem em questão, Jaques, tem gosto pela hiper-exaltação retórica do discurso: é um amigo da negação, do contraste e da antítese. Conselheiro antigo do duque anterior e também exilado pelo usurpador Frederico, Jaques dedica-se a elucubrações várias, porém sempre marcadas por sua pretenciosa sapiência. No texto original fica evidente sua capacidade retórica e oratória repetitiva, obsessivamente verborrágica e exemplificativa, elemento que torna a personagem entediante aos olhos das outras personagens da peça.

Para citar um exemplo, na fala abaixo encontramos uma menção ao caráter melancólico contemplativo da personagem ao afirmar a Rosalinda que ele não mais usa em seu vocabulário os termos que são próprios à juventude. Em sua solidão, em meio à floresta de Arden, o velho Jaques, cansado do mundo e da fugacidade da existência, pode defender um espírito melancólico advindo da idade avançada e das desilusões de suas vivências.

I have neither the scholar's melancholy, which is emulation, nor the musician's, which is fantastical, nor the courtier's, which is proud, nor the soldier's, which is ambitious, nor the lawyer's, which is politic, nor the lady's, which is nice, nor the lover's, which is all these; but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness. (IV.i)

A preocupação exemplificativa de Jaques, que reflete a compartimentação que encontramos nos grandes tratados melancólicos do final do século XVI e início do século XVII, revela também a compartimentação retórica do enunciador. Essa preocupação exemplificativa, característica comum de várias escolas retóricas do período, é recorrente em Shakespeare. Composto de muitos elementos e extraído de muitos objetos, fruto das contemplações em muitas viagens e de variadas ruminções, o humor melancólico de Jaques deixa entrever também a sua ridícula comicidade “blasé”, que convida mais ao riso que ao pesar.

Falando, Jaques afeta sabedoria, esse didatismo velhusco que ensina ao jovem como enfrentar a passagem da vida e como a sabedoria pode ser vivenciada em sua existência terrena. Entretanto, na própria composição da cena, Shakespeare faz uma inflexão irônica ao deixar claro que Jaques não está a falar com Orlando – o que seria de esperar numa cena de ensinamento sapiencial – mas com um de seus amigos andarilhos, possivelmente um homem de sua idade. Assim, o caráter moralizante fica diminuído, e toda a aparente sabedoria vira motivo de risos. Assim, *The seven ages of man*, reflexão de um ancião aos ouvidos de outro ancião, começa com a comum metáfora da vida como peça teatral para depois perpassar todos os estágios da existência humana.

And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,

His acts being seven ages. At first the Infant,
 Mewling and puking in the nurse's arms:
 Then the whining school-boy, with his satchel
 And shining morning-face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the Lover,
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a Soldier,
 Full of strange oaths, and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation,
 Even in the cannon's mouth. And then the Justice,
 In fair round belly with good capon lin'd,
 With eye severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slipper's pantaloons,
 With spectacles on nose and pouch on side;
 His youthful hose, well sav'd, a world too wide
 For his shrunk shank; and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. Last scene of all,
 That ends this strange eventful history,
 Is second childishness, and mere oblivion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.
 (II.vii)

A vida e o mundo não são senão palcos onde os homens são meros atores comediantes. Mas há um tempo para esta comédia, o tempo da própria vida, que iniciando na infância termina com a velhice. Após a abertura da vida como palco, dos homens como atores e atrizes, se apresenta o pequeno infante que se agita e vomita no colo de sua ama. Nos versos “At first the Infant, / Mewling and puking in the nurse's arms”, os termos “mewling” e “puking” são informais, palavras que reportam à linguagem terna da maternidade e que evocam imagens bem claras da vida no berço, de uma criança se contorcendo e regurgitando, reivindicando as atenções de sua babá.

A visualização imediata reforça a idade seguinte, em que o estudante se arrasta, sendo puxado pela obrigação escolar. A expressão “the whining school-boy” trata de um modo irônico o descontentamento do jovem ao ser aprisionado ao compromisso livresco. Anos mais tarde, não mais se perdendo entre estudos e livros, o jovem torna-se enamorado. “And then the Lover, / Sighing like furnace, with a woeful ballad / Made to his mistress' eyebrow.” Quando cresce e se torna jovem, a paixão o faz se dedicar à poesia e a uma possível, porém distante, cortesã, de quem pode apenas cantar a face distante. A composição de sua “ballad”, poema de amor musicado, é ironicamente diminuída ao ter por objetivo a beleza do “eyebrow” da amada.

“Then a Soldier, / Full of strange oaths, and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel”. Quando chega o tempo das guerras, o jovem marcha para a batalha, repleto de coragem e falsas honras, brigando e atirando em quem achar pela frente. “And then the Justice, / In fair round belly with good capon lin’d, / With eye severe and beard of formal cut, / Full of wise saws and modern instances; / And so he plays his part.” Quando retorna dos anos de combate e juventude, já tendo, como Jaques, adquirido a sabedoria dos mais velhos, é todo provérbios e estórias sobre atos de justos mandamentos. Na taverna, se esvai agora esse homem ao beber com seus amigos uma falsa experiência obtida anteriormente. Assim rapidamente termina a quinta idade descrita por Jaques.

Na era seguinte, o homem se apresenta “With spectacles on nose and pouch on side; / His youthful hose, well sav’d, a world too wide / For his shrunk shank; and his big manly voice, / Turning again toward childish treble, pipes / And whistles in his sound.” Na penúltima cena, o pançudo juiz vira um pobre velho magricela. Sua antiga voz forte torna-se um machucar o vento, um fraco e temerário ruído, longe da força e do ímpeto da voz juvenil.

Nessa primeira leitura, o importante é interpretar o texto ressaltando nele a ironia e os jogos sutis com as metáforas presentes que não podem se perder na tradução. Embora pareça tratar-se de uma leitura guiada, toda a tradução não deixa de ser precisamente isso: o tradutor sendo o primeiro leitor intérprete que depois guiará a primeira estrutura interpretativa do leitor na composição de sua tradução.

“Last scene of all, / That ends this strange eventful history, / Is second childishness, and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. (II.vii)”. Na última cena, não tem mais nada, volta a ser criança, volta a precisar dos outros pra tudo. Park Honan chama os últimos versos, dedicados à velhice, de “argúcia sombria”. (2001, p. 307).

A fala finaliza com a mesma argúcia que mais tarde – na conversa com Rosalinda – Jaques nomeará de melancolia. Entretanto, mesmo estando repleta de negatividade com relação à vida, também há na fala algo das conversas entre bons camaradas numa cervejaria ou taverna. Se os últimos quatro versos forem retirados, todas as descrições das outras seis idades causam mais riso do que tristeza ou reflexão.

Outra característica percebida aqui, presente também na outra fala de Jaques sobre o aprendizado da melancolia, é a justaposição de detalhes exemplificadores específicos ao montar o painel do coletivo. Desse modo, citando um exemplo ou uma imagem específica, Jaques chega à enumeração dessas sete idades do homem: a agitação infantil; a má vontade adolescente; a coragem impulsiva da juventude; o falso moralismo da idade adulta; a decadência sovina que a velhice traz; a fraqueza última que torna a velhice nova infância; e por fim, os momentos de extrema carência física que antecedem à morte.

Embora tal divisão deixe transparecer uma possível generalização da experiência humana, o que se nota na fala é exatamente o oposto. A intenção da personagem aqui não é mostrar ou definir o que acontece a todos os seres humanos e sim o que ele pode perceber em suas experiências do dia-a-dia. Em sua variação,

consegue-se imaginar o público no *Globe* facilmente associando as fases da vida humana com figuras que lhes eram comuns à lembrança.

Tal efeito ocorre, mesmo em tradução poética ou prosaica, visto o poeta ter dosado equilibradamente figuras comuns, quase estereótipos – o bebê, o jovem, o amante, o soldado, etc. – com exemplificações que trazem a imagem vazia, alegórica, para o centro de experiências e vivências de seus ouvintes. Não aludindo a seres estáticos, mas a cenas em que tais sujeitos surgem inteiriços em suas atividades: o arrastar-se para escola, o cortejar a amante, o palavreiro interminável do verborrágico soldado ou do importuno ancião. São essas imagens, trazidas ao texto poético com naturalidade e fluidez, que acrescentam à fala seu tom coloquial. Também pelo uso, quase excessivo, de enjambements, que fazem com que o sentido de uma sentença seja completado apenas com o verso seguinte. Estrutura que se repete até o fim da fala. Essa técnica, além de impulsionar a leitura dos versos, evita a expectativa regular e monótona da terminação da sentença ao final do verso.

Acrescentamos ainda a essa característica coloquial do verso shakespeariano sua constante poeticidade. Nesse aspecto, tanto a métrica quanto às metáforas usadas pelo autor apenas reforçam o forte caráter cotidiano da fala, além de ressaltar por meio das e nas suas metáforas o espaço não fronteiro dentro do texto poético em que objeto e ilustração se mesclam como se fossem uma só figura. O estudante é uma lesma que se arrasta. O amante, uma fornalha em chamas. O soldado é um leopardo garboso e furioso. O adulto, um barril de cerveja. O velhinho, um pantaleão italiano. Mas obviamente, a poeticidade de que falamos não está centrada apenas no uso de metáforas, pois senão bastaria a recriação das mesmas para a obtenção do mesmo efeito.

Nesse caso, a poeticidade da fala está também nas escolhas sonoras e tonais que visam causar determinados efeitos de apreensão intelectual e emotiva. Há algo de poesia popular na fala de Jaques que faz com que qualquer pessoa consiga entender e apreciar suas variações rítmicas e suas brincadeiras sonoras. Nesse sentido, o grande desafio seria recuperar essa sonoridade rítmica, musicada, numa tradução que não perdesse sua tonalização coloquial e espontânea.

* * *

Vários tradutores já tentaram recriar para o português brasileiro a variação poética e coloquial do verso shakespeariano. Desses, destaca-se o trabalho de Carlos Alberto Nunes³ como um dos pioneiros na tradução de Shakespeare no

³. Carlos Alberto Nunes nasceu em 1897 em São Luís do Maranhão. Formou-se médico na Bahia, profissão que exerceu até sua morte, em 1990. Sua vida literária começou em 1938 com a publicação de um épico, hoje esquecido, chamado de *Os Brasileidas*, obra que lhe valeu lugar na Academia Paulista de Letras. Apesar desse início promissor no âmbito literário, suas obras mais importantes estão no terreno das traduções de clássicos da literatura. Essas começaram depois do casamento com Filomena Turelli, hoje considerada grande incentivadora e auxiliadora da vasta obra tradutória de Nunes. Do maior poeta

Brasil, tendo efetuado a tradução de todo o cânone dramático do dramaturgo ainda nos anos cinquenta. Tradutor de Shakespeare mais editado no Brasil, Nunes é referência no que concerne às traduções em verso em nosso país. Embora seja criticado por especialistas contemporâneos como tendo um estilo empolado e livresco, suas traduções ainda representam um esforço de verter o texto em verso em contraste com a presente tendência de algumas editoras de publicar o texto em prosa. Exemplo da permanência das traduções de Shakespeare por Nunes no cenário editorial brasileiro é o fato da editora Agir ter lançado em 2008, com texto atualizado e corrigido, uma edição em três volumes das peças do dramaturgo, divididas segundo a classificação vigente de suas peças: *Comédias*, *Tragédias* e *Históricas*.

No que concerne à tradução de Shakespeare, Nunes descreveu as dificuldades vivenciadas na recriação do texto do autor. No início de cada volume da Agir, há a reprodução de um texto do próprio Nunes em que o poeta comenta sua tradução, além de apresentar uma série de informações introdutórias sobre a biografia, a obra e a interpretação crítica do cânone shakespeariano. Nesse texto, Nunes aponta uma das evidências da datação das 37 peças: o desenvolvimento de um estilo poético e dramático, exemplificado pelo crescente entrosamento métrico desenvolvido pelo dramaturgo no decorrer de sua escrita. Com relação às rimas, Nunes afirma ter respeitado essa variação, já o mesmo não acontecendo com a variabilidade métrica referida. Completam o texto comentários sobre a estilização da prosa shakespeariana e a respeitabilidade dedicada à variação lexical do autor.

Quando se estuda internamente o desenvolvimento estilístico da poesia de Shakespeare, percebe-se um artista em constante mutação e aprimoramento poético. Nota-se essa variação ao se aproximar a rigorosa formalidade poética, quase retórica, de *Titus Andronicus* (1592) com a fluência sintática de *A Tempestade* (1613). Numa leitura atenta, dificilmente encontrar-se-iam pontes de ligação artística entre as duas peças. Já a mesma variedade não é perceptível no trabalho poético e tradutório de Nunes, algo já previsto pelo próprio autor:

Naturalmente, no manejo do verso branco uma particularidade do original não pôde ser acompanhada na tradução: o período métrico, por assim dizer, a estrutura íntima do verso, que nas primeiras produções do autor é diferente das de sua fase de

alemão, Goethe, traduziu *Cláudio* e *Ifigênia em Tauride*. Além das obras de Platão, tradução em catorze volumes pela Editora Universidade do Pará, Nunes traduziu os homéricos *A Ilíada* e *A Odisséia*, em versos longos e estranhos às traduções comumente conhecidas do poeta grego. Também se dedicou à tradução da obra dramática de Shakespeare, feito inédito para um tradutor brasileiro. As trinta e oito peças, com as ilustrações de John Gilbert, foram publicadas em 21 volumes no decorrer de toda década de 70 – apesar do trabalho ter começado mais de 15 anos antes –, pela editora Melhoramentos, e depois relançada em edições de bolso no decorrer da década seguinte pela Record e pela Edições de Ouro. Há dois anos, sua tradução shakespeariana foi lançada em três volumes pela editora Agir.

maturidade literária. Nesse particular, foi inevitável, na tradução, certa *uniformidade de estilo*. (grifo nosso, 2008, p. 17)

Segundo os críticos mais severos da tradução de Nunes para o verso de Shakespeare, a modalização tonal, a variabilidade estrutural, o desenvolvimento artístico e a riqueza intelectualizada e ao mesmo tempo popular de Shakespeare perderam em muito em sua recriação. Em qualidades e também no que poderíamos chamar de limitações do verso escolhido por Nunes, se faz necessário um cotejo de sua tradução para a fala de Jaques.

O mundo é um palco; os homens e as mulheres,
 Meros artistas, que entram nele e saem.
 Muitos papéis cada um tem no seu tempo;
 Sete atos, sete idades. Na primeira,
 No braço da ama grita e baba o infante.
 O escolar lamuriendo, após, com a mala,
 De rosto matinal, como serpente
 Se arrasta para a escola, a contragosto,
 O amante vem depois, fornalha acesa,
 Celebrando em balada dolorida
 As sobrancelhas da mulher amada.
 A seguir, estadeia-se o soldado,
 Cheio de juras feitas sem propósito,
 Com barba de leopardo, mui zeloso
 Nos pontos de honra, a questionar sem causa,
 Que a falaz glória busca
 Até mesmo na boca dos canhões.
 Segue-se o juiz, com o ventre bem forrado
 De cevados capões, olhar severo,
 Barba cuidada, impando de sentenças
 E de casos de prática; desta arte
 Seu papel representa. A sexta idade
 Em magras pantalomas tremelica,
 Óculos no nariz, bolsa de lado,
 Calças da mocidade bem poupadas,
 Mundo amplo em demasia para pernas
 Tão mirradas; a voz viril e forte,
 Que ao falsete infantil voltou de novo,
 Chia e sopra ao cantar. A última cena,
 Remate desta história aventureira,
 É mero olvido, uma segunda infância,
 Falha de vista, dentes, gosto e tudo. II.vi. (2008, p. 364)

Com respeito à fala de *As You Like It*, Nunes monta a estrutura do seu verso visando corresponder às quebras e as variações estilísticas do original. Também há nitidamente uma tentativa de recriar a variação linguística e metafórica do texto original. Levando-se em conta que se trata de uma tradução de quase seis décadas,

a tradução de Nunes ainda resulta facilmente legível e à altura das metáforas e sutilezas poéticas do texto original. Entretanto, a opção de Nunes pelo decassílabo faz com que ele suprima vários adjetivos, além de aumentar, de vinte e oito do original para trinta e dois, o número de versos.

Apesar de manter a estrutura e o estilo da fala, a coloquialidade mencionada perde-se na preocupação do poeta com a formalidade decassilábica de seu verso. Enquanto Shakespeare quebra com a estrutura formal do verso, sobretudo pelo uso quase excessivo de *enjambements*, Nunes os ignora fazendo questão de fechar o sentido da sentença justamente no final de cada verso. Por exemplo, na quarta idade do homem, a do soldado, Shakespeare escreve “Then a Soldier, / Full of strange oaths, and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel, / Seeking the bubble reputation, / Even in the cannon’s mouth”, enquanto que em Nunes a fala resulta em “A seguir, estadeia-se o soldado, / Cheio de juras feitas sem propósito, / Com barba de leopardo, mui zeloso / Nos pontos de honra, a questionar sem causa, / Que a falaz glória busca / Até mesmo na boca dos canhões”. Se no original impera uma variação constante no número e no tamanho de cada verso, embora a métrica seja regular, Nunes emparelha as falhas de forma que o que temos é um quadrado conceitual do que seria essa quarta idade. Também o “then” shakespeariano, típico da linguagem oral, é substituído pelo “a seguir” de Nunes, mais usado em contextos narrativos formais.

Outro aspecto a se ressaltar é que inexistente na tradução de Nunes um trabalho de tonalização e ajuste semântico-rítmico que facilite a leitura da fala, o que a deixaria mais dinâmica e fluída. Nesse sentido, onde existe eficácia poética em Shakespeare, percebe-se uma simplificação formal no verso de Nunes fazendo com que a sonoridade conversacional se perca. Por exemplo, a segunda idade do homem, que em Shakespeare é “Then the whining school-boy, with his satchel / And shining morning-face, creeping like snail / Unwillingly to school”, em Nunes fica “O escolar lamuriendo, após, com a mala, / De rosto matinal, como serpente / Se arrasta para a escola, a contragosto”. Se no texto original a fala corresponde a um ímpeto ininterrupto que intensifica a imagem representada, em Nunes essa in interrupção é recorrentemente obstruída pelas inversões sintáticas, possivelmente sugeridas pelo fechamento métrico do verso, mas inversamente proporcional ao vigor esguio do texto original. Também se perde na tradução o valor do *enjambement* que conecta a segunda idade à terceira, o que poderia contribuir para a fluência do texto. Além disso, é de se destacar novamente a omissão que Nunes executa da expressão “then” do original. Essa omissão apenas reforça o caráter enumerativo que inexistente no original, em que todas as idades são contadas como uma velha história cheia de expressões correntes de oralidade que poderiam ser traduzidas como “e daí”, “então” e “assim”.

A escolha lexical de Nunes dissolve em parte a coloquialidade primeira do verso original. Algo perceptível especialmente ao emparelhar os termos inglês e português da tradução. Quando contrastamos o texto original ao lado das expressões escolhidas por Nunes em sua tradução, percebe-se que naquilo que a língua fonte tem de concisa, rápida e escorregadia do ponto de vista sonoro, resulta

longo, lento e “palavroso” em sua tradução, como os termos abaixo atestam: “whining-lamuriendo”, “satchel-mala”, “snail-serpente”, “eyebrow-sobrancelhas”, “bubble reputation-falaz glória”, “good capon-cevados capões”, “wise saws-impando de sentenças”, “youthful hose-calças da mocidade”, “shrunk shank-pernas tão mirradas” e “ends this strange eventful history–remate desta história aventureosa”, entre outros. Acima, mencionamos que Jaques faz uso excessivo em suas falas dessa conversa entediante de anciãos pretensamente sábios, embora em *The seven ages of man* o que se evidencie seja justamente uma articulação mais ágil e brincalhona, menos pedante do que a tradução de Nunes nos faz crer.

Quando lida em voz alta, a tradução de Nunes, com suas interpolações e escolhas silábicas mais textuais do que sonoras, torna difícil tanto o trabalho do recitador quanto a compreensão plena do ouvinte. Se no original temos um verso fluido, facilmente compreensível e legível no palco, em Nunes o texto foi preparado em essência para a leitura silenciosa, diante do verso impresso. Sobre essa escolha, mais do que lógica e talvez até obrigatória na década em que trabalhou, ressalta-se a necessidade de uma nova tentativa tradutória que leve em conta a musicalidade do verso original, sobretudo após três décadas em que novos métodos de recriação foram exploradas, sobretudo pelos irmãos Campos, por Pignatari, José Paulo Paes, Paulo Henriques Britto e outros.

Nesse sentido, essa nova proposta não visa “melhorar” ou “corrigir” a tradução de Nunes, visto a compreensão de que sua versão é mais do que válida em face da proposta do poeta. Por outro lado, acreditamos que seja possível obter uma maior coloquialidade poética e métrica por meio de uma tradução que – fugindo dos limites do Decassílabo, igual em número ao pentâmetro, porém diferente em musicalidade devido à acentuação das palavras em português – possa encontrar a variação trissilábica do dodecassílabo.

* * *

Como visto, a fala de *As You Like It* é repleta de imagens e metáforas do cotidiano, além de outros signos poéticos e populares que deveriam ser evidenciados numa tradução que mantenha a poeticidade da passagem. Essa sutil fundição deve encontrar ressonância na tradução, uma ressonância irônica, poetizada como uma tradução em prosa, algo que uma tradução em versos decassilábicos não consegue produzir – por motivos diversos. A razão disso é que a particularidade do verso shakespeariano está na sua capacidade tipicamente renascentista, bem conhecida não apenas por Shakespeare, mas também por artistas como Cervantes e Boccaccio, de unir o mais formal ao mais coloquial, o mais baixo ao mais solene. Há uma peculiaridade sonora e coloquial da fala que se refunde no interior do verso, sem ser, contudo, igual à fala corrente, mas bem mais uma imitação poética desta.

Nesse sentido, qualquer tradução, para refazer esse grau de complexidade, deve ser antes de tudo metrificada. Sobre isso, a argumentação de Antônio Houaiss, no ensaio introdutório da tradução de Ivo Barroso para alguns sonetos de

Shakespeare, é mais do que pertinente. O crítico alude à bifurcação linguística entre o Significado e o Significante na expressão poética (2005, p. 13). Segundo ele, o verso metricamente trabalhado não acrescenta quase nada ao significado, que ele entende ser a coletânea de palavras responsáveis pelo sentido do poema. Já no eixo do significante, essa métrica – repleta de sons, batidas, contrastes, assonâncias, aliterações, etc – reforçaria em muito o sentido pretendido ou sentido pelo poeta. Daí a importância de uma tradução em verso que tente recriar não apenas o significado, algo que em qualquer tradução interlinear se poderia obter, como também uma versão que consiga abarcar a multiplicidade de sensações de seu significante.

Quando a diferença entre prosa e verso, por mais que se possa ter uma prosa poética ou verso prosaico, é explicitada, sabe-se que o que distingue os dois estilos de escrita não é bem o significado e sim seus diferentes significantes. E é essa preocupação com o fortalecimento do significante que imbuí o tradutor ou o recriador poético da árdua tarefa do artesanato métrico.

Trata-se, com efeito, no discurso expressivo, de “portar” todo o complexo mentado – de tal arte que em cada parelha, em cada jogo, em cada trama, em cada grade de isotopias pertinentes se possa perceber que algo além, aquém, ao lado, por sobre, com os significados é significado. E mesmo que um “gênero” ou “subgênero” fixo seja a convenção aceita como camisa-de-força ou regra do jogo, nos grandes poetas essa convenção é, em lugar de uma castração, um repto a mais para a busca da eficácia da expressão. (HOUAISS, 2005 [1972], p. 15)

O que, segundo Houaiss, torna o significado significante e o significante significado é a articulação estilística da métrica de um poema em que a micro-estrutura do verso se faça visível nas sensações, ímpetos e efeitos pretendidos pelo poeta. É seguindo a mesma intuição que tentamos pensar em possibilidades semânticas capazes de expressar a própria composição variável, múltipla da fala de Jaques. Buscamos palavras cujas peculiaridades sonoras correspondessem aos próprios trejeitos populares e jocosos das personagens, perceptíveis não apenas em *The seven ages of man*, como também em outras falas da mesma obra. Centramos o trabalho na descoberta de campos semânticos variados para cada uma das sete idades descritas no original. Atentamos às palavras cheias de sentido específico e de uso incomum e menos abstratas que valorizassem a sonoridade espontânea do original. Um texto que corresponderia ao mesmo nível de inteligibilidade das palavras de Jaques, o que resultaria numa fala mais fluente, menos retórica.⁴

⁴. Para mais detalhes sobre o uso do verso alexandrino na tradução de Shakespeare, ver FLORES PEREIRA, Lawrence. Notas do uso do alexandrino na tradução do drama shakespeariano. In: GUERINI, Andréia. TORRES, Marie-Hélène C. Torre. COSTA, Walter Carlos. *Literatura Traduzida & Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 145.

Esse esforço semântico e lexical também se fez presente na escolha do verso alexandrino para o trabalho tradutório em detrimento do mais comum, o verso decassílabo, usado pelos tradutores de Shakespeare no Brasil. Aqui, precisa-se ter em mente que o verso decassílabo em português, embora muitas vezes tenha oferecido uma base para soluções poéticas notáveis em tradução, tende a dissolver o efeito rítmico de longa extensão produzido pelo paralelismo entre o campo contedístico e o campo formal do original. Esse paralelismo está presente mesmo nas peças formalmente mais problemáticas de Shakespeare. Quando ela é rompida, aqui e ali, continua presente, por assim dizer, *in absentia*.

Por sua vez, o pentâmetro iâmbico de Shakespeare é, sem dúvida, mais complexo do que o de muitos de seus contemporâneos, mais nuançado, mas de modo algum prescinde dos encadeamentos rítmicos tradicionais que têm por base a unidade do verso coincidindo com a unidade semântica. É fundamental para o tradutor ter em mente essa tensão entre tradição e ruptura na forma do verso de Shakespeare.

No Brasil, não é uma novidade o uso do dodecassílabo para a tradução de obras dramáticas. Mário Gama Cury fez dele um emprego contínuo em suas traduções da tragédia grega. Seu uso é mais datado ainda, incluindo traduções da própria obra de Shakespeare. O baiano Artur de Sales já o havia utilizado, na sua tradução de *Macbeth*, ainda nos anos de 1930-40, com rimas paralelas no estilo do teatro clássico francês e com absoluto respeito à acentuação canônica do alexandrino. É uma tradução admirável no estilo das *belles infidèles*.

É certo que hoje nosso ouvido tolere pouco o dístico rimado no teatro e que seu emprego na tradução dos versos brancos do drama shakespeariano não honra o atual ideal de correspondência formal. Finalmente, Péricles Eugênio da Silva Ramos, na sua tradução de *Hamlet*⁵ foi o primeiro tradutor que, no enquadramento do alexandrino, buscou seguir o original verso a verso. Foi notável seu empreendimento de adaptar um verso tradicionalmente rimado como o alexandrino à ideia do verso branco, respeitando assim a concepção formal do pentâmetro iâmbico não rimado.

Mantendo-se a preocupação com a musicalidade do texto final e com a complexidade do texto final, destacou-se na tradução, sobretudo o tom cômico, brincalhão de Jaques. Embora a fala também permita uma interpretação mais séria, retomando a tradição sapiencial, como observou-se na tradução de Nunes, optamos por recriar um Shakespeare mais experimental, bem menos preocupado com a formalidade do verso e mais entregue ao próprio gênero irônico de sua peça.

As sete idades do Homem

Tradução de Lawrence Flores Pereira e Enéias Farias Tavares

O mundo inteiro é um palco,
E os homens, as mulheres, todos são atores:

⁵. SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril, 1976.

Eles entram, atuam, logo saem de cena,
 Um só homem faz vários papéis em sua vida,
 Sete sendo as idades. No início é o bebê
 Que berra e que vomita no colo da ama.
 E depois é o menino, o rosto limpo, matinal,
 Lento se arrastando que nem lesma ao colégio,
 A maleta no braço. E já virou amante,
 Fornalha murmurando as mais tristes baladas
 Em honra ao olhar amado. E já marcha o soldado
 Com suas juras extremas, sua barba leoparda,
 Cioso de honrarias, brusco e bom de briga,
 Procurando as ocas bolhas do prestígio
 Até na boca do canhão. E eis o juiz,
 Cevado, boa pança, nutrido a capão,
 Com o olhar severo, a barba com corte formal,
 Bom para os apartes e para os casos graves.
 Este é o seu papel. Na sexta idade desliza
 Pela casa vestindo pijama e pantufas,
 Monóculo na fuça e dobrões tiritando,
 A calça juvenil, usada ainda, é um mundo
 Vasto pra os secos gambitos. E a voz varonil
 Já volta ao sussurro neném, cheio de sopros
 Zunidos e cicios. A derradeira cena,
 Que dá fim a esta história rara e acidentada,
 É uma segunda infância ou um simples oblívio,
 Sem dentes, sem visão, sem paladar, sem nada.

Buscamos atentar para os seguintes aspectos: em primeiro lugar a coloquialidade, tal como já mencionamos, evitando a perda da riqueza de variações sonoras, poéticas e metafóricas do original. Expressões como “berra”, “lesma”, “maleta”, “marcha o soldado”, “barba leoparda” e “ocas bolhas”, entre outras, demarcam esse caráter mais ágil e brincalhão do texto final.

Da idade do aluno, optamos por jogos de palavras que diminuíssem o ritmo do verso, recriando no próprio som do texto a lentidão do menino ao ser enviado, a contragosto, para a escola. Assim, se no original “the WHiNINg school-boy, with his satchel / And shiNINg morNINg-face, creePINg like snail / UnwILLINgly to school” em nossa tradução reforçamos essa lentidão ao verter os versos como “E depOIS é o menino, o ROSto LIMpo, matiNAL, / LENto se ARRAStANdo que nEM LESma ao colégio”. Esse uso excessivo de “l”s seguidos de uma sílaba longa sugerem lentidão, tédio, pessoa forçada a fazer algo que não quer fazer. Isso corresponde justamente à caminhada do jovem até o colégio.

O mesmo ocorreu nos versos dedicados à vida do soldado. Aliterações em “br”, “bar” e “bo”, sequências sonoras que “imitam” a fanfarronada do jovem soldado. Note-se que as mesmas aliterações, nos versos seguintes, entram em contraste com as “ocas bolhas” e com a “boca do canhão”, reforçando o contraste entre a coragem e a tolice do soldado.

Também se ressaltou o aspecto sinestésico do texto fonte, recriando não apenas os objetos supracitados como os efeitos sonoros, perceptíveis relacionados a eles. Assim, optamos por aludir ao som das moedas sacudindo, dos dobrões tilintando ao invés de fazermos a nomeação direta da bolsa e das moedas. Também preferimos “dobrões” por ser tradicionalmente referidas às moedas carregadas pelos homens sovinas, que é o caso aqui da sexta idade do homem.

A respeito do som articulado na tradução, deu-se importância às assonâncias e aliteraões que no corpo do verso pudessem contribuir para a musicalidade do mesmo. Como exemplo citamos os versos “Até na boca do canhão. E eis o juiz, / Cevado, boa pança, nutrido a capão”, em que palavras cuja consoante “C” são recorrentes (“boca”, “canhão”, “cevado” e “capão”), forçando a fala com sons fortes, que são quebrados por contrapontos tímbricos formados pelas palavras com “i”, “ão” e “an”.

Essas mesmas aliteraões e assonâncias em demasia refletem o “sussurro/sopros/zunidos cicios” que reforçam, transformam, reafirmam o próprio sentido do verso. Também fazem referência à presença da morte (sussurro) e ao som cada vez mais fino da criança (cicio, semelhante ao dos pássaros), que resume a velhice em que os homens, na visão de Jaques, voltam a sentir a fragilidade da infância. Para reforçar esse sentido, também foram usados termos engraçados para denotar os traços da velhice, como também a opinião daquele homem que, como Jaques, conta intermináveis causos, com o “monóculo na fuça”. Aqui, “fuça” em vez de “nariz” ou “focinho”, o que dá um toque engraçado e acrescenta à visão do velhote que se arrasta pela casa.

Espera-se com a tradução da fala de *As You Like It* ser possível demonstrar uma, entre várias, possibilidade tradutória que, seguindo o comentário de Décio Pignatari na sua tradução de *Romeu e Julieta*, não tenha por objetivo “inovar”, mas o de simplesmente “revelar” a riqueza do conteúdo e da forma shakespeariana (2006, p. 11). Entre o significado de *The Seven Ages of Man*, a coleção de metáforas concebidas pelo autor, e o significante precioso do texto, sua marcha incessante que recria a própria marcha da vida humana, se apresenta a riqueza do texto de Shakespeare. Também se evidencia nessa tradução a múltipla capacidade do português brasileiro que, mesmo em face de sua extensão diferenciada do inglês, é capaz de comportar a mesma caracterização e experimentação poética. Torna-se assim, recompensador perceber que a tradução abaixo, ao lado da tradução de Carlos Alberto Nunes, consiga revelar tanto um Shakespeare ironicamente sapiencial quanto um dramaturgo que comunicava de forma popular a poeticidade de sua arte.

REFERÊNCIAS

- FLORES PEREIRA, Lawrence. Notas do uso do alexandrino na tradução do drama shakespeariano. In: GUERINI, Andréia. TORRES, Marie-Hélène C. Torre. COSTA, Walter Carlos. *Literatura Traduzida & Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 145.
- HONAN, Park. *Shakespeare uma vida*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- HOUAISS, Antônio. Introdução à tradução de Ivo Barroso para 42 Sonetos de Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. *42 Sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- NUNES, Carlos Alberto. Introdução geral e plano da publicação do teatro completo. In: SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo – Comédias*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- PIGNATARI, Décio. *Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Ed. Alan Brissenden. New York: Oxford University Press, 1993.
- _____. *Teatro Completo – Comédias*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

[Recebido em 30/06/2009
e aceito para publicação em 25/09/2009]