

"Bless thee! Thou art translated"

Shakespeare de duas caras

João Ferreira Duarte

William Shakespeare, *Sonho de uma noite de Verão*, trad. Maria Cândida Zamith, Porto, Campo das Letras, 2002, 145 pp.

Midsummer Night's Dream está longe de ser uma das peças de Shakespeare mais traduzidas para português, por isso, e por ser dos textos mais formalmente sedutores do *corpus* shakespeariano, saúda-se a tradução de Maria Cândida Zamith, publicada no contexto do projecto "Shakespeare para o Século XXI", do Instituto de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, cujo objectivo, tão meritório quanto complexo, consiste na tradução integral da obra dramática de Shakespeare.

Um modo conhecido de avaliar uma tradução consiste em comparar os resultados com as intenções, isto é, neste caso, identificar aquilo que, na secção do ensaio introdutório intitulada "As opções da presente tradução", a tradutora reconhece serem os problemas colocados pelo texto de partida: sonoridade, homofonia, duplos sentidos, estrutura silábica, rima, métrica, nomes próprios das personagens. Se a esta lista, de onde sobressaem os aspectos prosódicos e metalinguísticos, acrescentarmos o desejo de manter um elevado grau de equivalência semântica, ou seja, "o mínimo possível de perda de sentidos" (p. 24), torna-se claro que a tradutora escolheu operar sob um conjunto desmesurado de constrangimentos como nenhum dos tradutores das outras cinco traduções anteriores de *Midsummer Night's Dream* ousou fazer.

Ora sabe-se que é quando os tradutores se confrontam com o primado do significante, quando o significante é ele próprio parte do significado, caso dos jogos de palavras, da rima, da aliteração, etc., quando emerge à superfície dos textos aquilo a que Schleiermacher chamava a "irracionalidade das línguas" (2003: 53), que os tradutores são obrigados a desvelar as suas estratégias e as "normas" que presidem à tradução se tornam claramente visíveis (cf. Delabastita 1997: 11).

Gideon Toury, num célebre ensaio de 1978 revisto em 1995, sustenta que o comportamento dos tradutores, como qualquer outro tipo de comportamento, está sujeito a normas, especificamente translatórias: pode submeter-se às normas do original e, portanto, às da língua e da cultura de partida, ou subordinar-se às normas da cultura de chegada, com os consequentes desvios do texto de partida; no primeiro caso trata-se de uma tradução "adequada", no segundo, de uma tradução "aceitável" (1995: 56-57). Na terminologia de Christiane Nord, está-se perante a oposição entre traduções "documentais", as que pretendem reproduzir na língua de chegada a interacção



comunicacional entre o destinatário e o seu público na cultura de partida, e traduções "instrumentais", que constróem textos destinados a desempenharem na cultura de chegada as mesmas funções que o texto original e, por isso, os seus receptores não devem ter consciência de que se trata de uma tradução (1997: 47-51).

Tendo este simples (e simplificado) dispositivo teórico em mente, o que salta à vista quando se observa a tradução em apreço é a flagrante oscilação entre as duas formas, idealmente antagónicas, de comportamento: a tradutora representa o original ora de modo adequado (próximo da estrutura do texto de partida), ora de modo aceitável (próximo das convenções da língua/cultura de chegada). Exemplar a este respeito é a diferença de tratamento entre o pentâmetro jámbico rimado e os versos em metro mais curto. No primeiro caso, a procura da adequação a todo o custo num ambiente sobredeterminado de constrangimentos força a tradutora a produzir soluções que, além de não respeitarem a regularidade métrica do texto de partida, soam estranhas/estrangeiras ao leitor do texto de chegada, semanticamente obscuras ou sintacticamente aberrantes. Alguns exemplos: "Daí o

Cupido alado cego aparecer;" (1.1.235) para "And therefore is winged Cupid painted blind."; "Com asas e sem olhos é a precipitação." (1.1.237) para "Wings, and no eyes, figure unheedy haste;" "Juras me saraivava de ser meu;" (1.1.243) para "He hailed down oaths that he was only mine,;" "Que faz que ele ame a tua Hércia?" (2.2.116) para "What though he love our Hermia?"; "Com a brisa d'Este, fica escurantada" (3.2.142) para "Fanned with the eastern wind, turns to a crow"; "Teu amor? Fora, fosca tártara;" (3.2.263) para "Thy love? – out, tawny Tartar, out,;" "O infimo monstro rato pelo chão," (5.1.216) para "The smallest monstrous mouse that creeps on the floor". Uma variante deste desejo documental poderá entretanto ser responsável pelo erro interpretativo em 1.1.191-92: enquanto que no original se lê "Were the world mine, Demetrius being bated, / The rest I'd give to be to you translated.", na tradução temos: "Se o mundo fosse meu, excepto Demétrio, / Tudo o mais daria, a ti o transferia.". Mas o que a estrutura conceptista dos versos shakespearianos quer dizer, parafraseando, é: "Se eu fosse dona do mundo menos de Demétrio, dar-te-ia tudo (todo o resto do mundo) para me transformar em ti, que és dona de Demétrio".

No segundo caso, as composições em metro mais curto, a tradutora parece resignada à impossibilidade de restituir todos os sentidos do texto de partida, ou então, sentindo-se menos coagida pela canonicidade do pentâmetro jámbico, produz traduções perfeitamente aceitáveis na língua de chegada. Eis um exemplo, retirado da fala de Puck com que termina o 3º Acto:

When thou wak'st,	Ao acordar
Thou tak'st	Hás-de encontrar
True delight	Grande prazer
In the sight	Ao poder ver
Of thy former lover's eye;	O olhar do primeiro amor,
And the country proverb known,	E o provérbio costumeiro,
That every man should take his own,	Que cada um tem seu parceiro,
In your waking shall be shown.	Mal acordem, será certoiro.
Jack shall have Jill,	Manel com Maria,
Naught shall go ill:	Só há alegria,
The man shall have his mare again, and all	Cada um com seu par
[shall be well.	Para bem acabar. (3.2.453-64)

Neste ambiente polarizado, não admira, portanto, que as dualidades se repliquem a outros níveis, como o do registo. Vemos, então, coexistirem expressões em registo erudito tais como "françando a relva" (1.1.211), "ingénito dom" (2.2.110), "progénie de males" (2.1.115) e mesmo o arcaísmo "asinha" (4.1.99), com expressões que se aproximam do coloquialismo: "Mostro-lhe má cara" (1.1.194) para "I frown upon him"; "doçaria" (2.2.143) para "sweetest things"; "arranja um jeito" (2.2.152) para "Do thy best"; "És um mole" (3.2.259) para "You are a tame man"; "caluda" (4.1.130) para "soft" e, porventura o mais curioso exemplo, "Vou chegar-lhe" (3.2.328) para "Let me come to her": convenhamos que, no contexto da briga entre Hércia e Helena, "Vou chegar-lhe" não pode deixar de ser lido no registo popular, quando o original tem por pano de fundo a diferença de estatura entre as duas personagens.

> *Sonho de uma noite de Verão*, de William Shakespeare, enc. João Perry, Teatro Nacional D. Maria II / Teatro da Trindade, 1996, fot. Duarte Belo.

O problema da tradução dos nomes próprios das personagens, referido pela tradutora, mobiliza ele próprio outro tipo de polaridade, que afecta especificamente o texto dramático: traduzir para publicação (*page translation*) vs. traduzir para representação (*stage translation*). Para Sirku Aaltonen (2000: 48), toda a tradução para o teatro tem de ser "aceitável", no sentido acima, uma vez que é o sistema de chegada que controla todo o processo de manipulação do texto estrangeiro, o qual, não esqueçamos, constitui apenas um elemento numa totalidade trans-semiótica mais vasta. Por outro lado, é historicamente com Shakespeare que se institui no continente europeu, ao longo do século XIX, a norma da tradução "adequada", em contraste com a domesticação extensiva "ao gosto do público" até então dominante e de que em Portugal Castilho constitui o modelo. A partir do último quartel do século XIX, traduzir Shakespeare em Portugal envolvia necessariamente (com a notória excepção do *Rei Lear* de Júlio Dantas – 1904) um dilema: para o livro ou para o palco? Tradução adequada ou aceitável? O dilema pode resolver-se externamente como, por exemplo, na tradução de *Hamlet*, de José António de Freitas (1887), adequada para o livro e aceitável para a produção da companhia Rosas Et Brazão (cf. Duarte 2001), ou ser trazida para o interior do texto de chegada. O caso dos nomes próprios (tal como dos topónimos) é um bom indicador a este respeito, pois a sua tradução constitui sempre um acto de concessão às convenções da cultura de chegada.

> *Sonho de uma noite, de Verão*, de William Shakespeare, versão de Hélia Correia, adapt. e enc. João Ricardo, Teatro Nacional D. Maria II, co-prod. Pano de Ferro - Culturproject, 2003 (Lília Matos e Sara Gonçalves), fot. Clementina Cabral.

Quanto a *Midsummer Night's Dream*, a tradição, desde Castilho (1874) a Maria João da Rocha Afonso (1996) é traduzir os nomes próprios – refiro-me em particular aos nomes dos artesãos e das fadas, que têm uma componente referencial. Ora se a tradução dos nomes dos artesãos (Bottom, Quince, Flute, Snout, Starveling e Snut) não apresenta dificuldades de maior, o mesmo já não acontece com os das "fadas". Traduzir "Peaseblossom" por "Flor de Ervilha" e "Cobweb" por "Teia-de-Aranha", levanta de imediato a questão do "género", até porque as personagens são tratadas na peça como sendo masculinas. A tradutora discute longamente a sua opção (pp. 25-28), que consiste em designar estes seres do maravilhoso por "espíritos-fadas". Porém, como esta designação apenas existe nas didascálias da peça, só os leitores têm acesso a ela. Por outras palavras, aquilo que é fundamentalmente um problema de "palco", exigindo soluções ao nível da produção, acaba por se tornar num problema de "livro", onde, evidentemente, é preciso documentar adequadamente o texto de partida.

Sonho de uma noite de Verão, na versão de Maria Cândida Zamith, surge, assim, como um texto singularmente hibridizado, Shakespeare bifronte, como Janus na encruzilhada. Mas talvez seja este o modo inevitável de traduzir Shakespeare para o século XXI.



Referências bibliográficas

- AALTONEN, Sirku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Cleveland, Multilingual Matters.
- DELABASTITA, Dirk (1997) "Introduction", in Dirk Delabastita (ed.), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester and Namur, St. Jerome and Presses Universitaires de Namur, pp. 1-22.
- DUARTE, João Ferreira (2001), "To Play or not to Play Wordplay: *Hamlet* in Portugal, 1887", in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, pp. 137-50.
- NORD, Christiane (1997), *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Press.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003), *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, trad. José M. Miranda Justo, Porto, Elementos Sudoeste.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.