

## UMA TRADUÇÃO ANOTADA DE *ANTONY AND CLEOPATRA*: PROPÓSITOS E PROCEDIMENTOS

José Roberto O'Shea  
UFSC

A PARTIR DO INÍCIO DESTE SÉCULO, estudiosos de Shakespeare passaram a demonstrar interesse pela recepção da obra do poeta e dramaturgo inglês “no exterior”. Como seria de se esperar, o estudo da recepção da obra shakespeariana tem passado pelo estudo de sua tradução. No caso da dramaturgia, a partir da década de 1960, com o desenvolvimento dos estudos literários e dramáticos e, ainda, dos estudos da tradução, as traduções têm sido estudadas sob diversos métodos analíticos, a partir de diversas abordagens — textual, contextual, dramática, cultural, etc. —, servindo, freqüentemente, como suporte para validação desta ou daquela teoria. Contudo, apesar do muito que tem sido dito e escrito a respeito de Shakespeare em tradução, a *importância* que traduções de sua obra poética e dramática têm exercido na disseminação mundial de sua arte e mesmo no estabelecimento de sua posição central no cânone ocidental não têm recebido a devida ênfase. Na verdade, precisamos nos lembrar de que Shakespeare escreveu em um idioma, que, na Renascença, estava longe de ser hegemônico e que, portanto, precisaria ser traduzido.<sup>1</sup>

Inicialmente, gostaria de afirmar meu entendimento de ser a tradução um *processo* que envolve, basicamente, leitura, interpretação e re-escritura, retextualização. Isto é, como um processo hermenêutico complexo, que faz o tradutor ir além da mera busca por equivalência verbal, para se constituir em um mediador entre dois textos, duas culturas. Invoco o termo “hermenêutico” aqui, não no sentido restrito, que parte da premissa da existência de um significado único e imanente ao texto, e plausível de transferência de um original para uma tradução, mas enfatizando o *ato interpretativo* que, a meu ver, vai

servir de base ao trabalho do tradutor, enquanto leitor, intérprete e escritor, culturalmente localizado no tempo e no espaço.

Nessa perspectiva, a interpretação e conseqüente (ou mesmo concomitante) retextualização de “clássicos” da literatura constitui interessante objeto de estudo. Em sua grande maioria, seja em verso ou em prosa, as traduções existentes de peças de Shakespeare para a língua portuguesa falada no Brasil encerram um texto hoje arcaico, impenetrável, em termos de sofisticação lexical e sintática, produzindo grande dificuldade de comunicação, tanto na página quanto no palco. Neste ensaio, apresento os propósitos e procedimentos por mim seguidos em minha tradução anotada de *Antony and Cleopatra*, de William Shakespeare, na tentativa de construir um texto acessível ainda que não domesticado.

Decerto, trata-se de um propósito ambicioso. Tento construir um texto, ao mesmo tempo, acadêmico e palatável, e que possa ser falado em palco. Em outras palavras, um texto atual que, de um lado, apresente algum desafio intelectual, um convite ao estudo, sem ser rebuscado e, de outro, que não seja domesticado, ou simplificado. Meu público-alvo se constitui, primordialmente, de alunos de letras e gente de teatro.

Essencialmente, o processo de tradução envolveu três fases, a saber, estudo preliminar, redação e revisão. O estudo preliminar incluiu, além da leitura das outras três peças romanas de Shakespeare, no original, uma pesquisa bibliográfica e o estudo contrastivo de traduções de peças de Shakespeare para a língua portuguesa, bem como tomada de decisões relativas ao texto-base (*copy-text*) a ser traduzido e as edições que serviriam de textos ancilares, para tradução e anotação.

A pesquisa bibliográfica ensejou uma situação, ao mesmo tempo, intimidante e animadora. Intimidante, porque, conforme costuma ser o caso em Estudos Shakespearianos — e Shakespeare em tradução enquanto tópico de pesquisa não constitui exceção — a bibliografia a ser coberta é imensa. Animadora, porque pude constatar que o desafio imposto pela lexicografia, tradução e anotação da obra shakespeareana já havia sido enfrentado por muitos antes de mim, mesmo no meu próprio contexto lingüístico e cultural.

Após compilar a bibliografia relevante, procedi ao estudo contrastivo do trabalho de dez tradutores, examinando um total de 12 tradu-

ções de peças de Shakespeare, publicadas entre os meados dos anos 50 e o início dos anos 90. Estudei traduções de Carlos Alberto Nunes (*Hamleto e Antônio e Cleópatra*), Cunha Medeiros e Oscar Mendes (*Antônio e Cleópatra*), Carlos Lacerda (*Júlio César*), Margarida Rauen (*Júlio César*), Barbara Heliodora (*A Comédia dos Erros e O Mercador de Veneza*), Onestaldo de Pennafort (*Romeu e Julieta e Otelo*), Sérgio Flaksman (*A Noite de Reis ou O Que Quiserem*), Geir Campos (*Macbeth*), e Manuel Bandeira (*Macbeth*). Não haveria espaço aqui para ensaiar qualquer tentativa de análise detalhada de 12 traduções de Shakespeare. Vale dizer, contudo, que meu principal objetivo durante esse estudo preliminar foi identificar o posicionamento dos meus predecessores com respeito a uma série de questões de ordem prática.

Em primeiro lugar, procurei perceber como lidaram com a prosódia, especialmente, quanto ao *blank verse* constante do original (i.e., o pentâmetro iâmbico não-rimado), quanto aos dísticos, e aos aspectos eufônicos de aliteração e rima. Paralelamente, observei o tratamento lingüístico — e mesmo formal — que estava sendo dispensado aos trechos em prosa. Examinei, também, problemas textuais, por exemplo, escolhas lexicais, atualização lingüística, emprego de pronomes de tratamento, e observei as decisões sintáticas, o emprego de modo e tempo verbais, etc. Finalmente, estudei o uso de anotações, fosse em termos de prefácios, notas de rodapé, ou no final do texto.

De modo geral, embora com grau de sucesso variável, o pentâmetro iâmbico do *blank verse* original tem sido traduzido em decassílabos, consensualmente o mais próximo equivalente métrico de que a língua portuguesa dispõe com relação ao pentâmetro inglês. Nas traduções em verso por mim examinadas, com raras exceções, os trechos em verso no original são mantidos em verso em tradução, o mesmo rigor aplicando-se à prosa. Alguns tradutores procuram preservar os dísticos que nas peças de Shakespeare freqüentemente concluem as cenas (o *Júlio César* de Carlos Lacerda seria uma exceção), e alguns tentam reproduzir eufonias, em termos de assonância e aliteração.<sup>2</sup>

No que tange a estruturas léxicas e sintáticas, as traduções estudadas revelam certa variação. A constatação, a meu ver, mais problemática decorrente da minha análise é que, conforme mencionei na introdução, a maioria das traduções encontra-se cifrada numa lin-

guagem hoje arcaica, impenetrável, a um público leitor, quanto mais a um público de teatro. O *Hamleto* brasileiro feito nos anos 60 seria exemplar. Hesitamos diante de palavras como *compita*, *partasana*, *esposório*, *gusano*, *prosápia*, *bisbórria*; em formulações como *sábia tristura*, *imo peito*, *peessoas pichosas*, *coração amolgável*; em verbos como *conccitar*, *acoimar*, *deblaterar*. E em uma tradução portuguesa de *Antony and Cleopatra* publicada em 1969, o leitor brasileiro esbarra em substantivos como *cloaca*, *ademanes*, e verbos como *baloiçar*, *vergastar*. E mais, em uma tradução brasileira, em verso, de *Antony and Cleopatra*, o leitor/espectador pode se deter diante de substantivos como *nitrído*, *catadupas*, *patuscadas*, *élitros*, *menoscabo*; e verbos como *aprestar*, *sopesar*, *forjicar*, *azorragar*, *tatarar*, *obnubilar*. Novamente, se o léxico nesse registro já dificulta consideravelmente a leitura, podem-se imaginar as dificuldades causadas num palco.<sup>3</sup>

Tal como observado com o léxico, as estruturas retóricas encontradas na maioria das traduções estudadas tendem para o arcaico, o que prejudica ainda mais o entendimento do texto, mesmo para indivíduos com educação de nível superior. Seja com o questionável propósito estético de “elevar a linguagem ao nível poético”, ou com o objetivo prático de escandir um verso, a maioria dos tradutores estudados recorre a inversões do tipo, *Dos lábios covardes as cores lhe fugiam*, ou ... *à tribuna subiu o nobre Brutus* (1965 Júlio César).

Por outro lado, uma das traduções estudadas encerra um texto bastante acessível, indo mesmo além da facilitação de aspectos lexicais e retóricos. Trata-se de *Júlio César*, por Margarida Rauen, realizado em 1991. Essa tradução, cujo propósito expresso é produzir um texto a ser falado livremente por atores no palco, sem desnecessárias complicações de linguagem, e cuja recepção por parte do público possa ocorrer de maneira natural, chega a ser livre de alusões mitológicas. A referência a Érebus, na primeira cena do primeiro ato, por exemplo, é simplesmente substituída por *trevas mais profundas*; na primeira cena do terceiro ato, a alusão a Ate desaparece, em favor de *deusa da discórdia*; e na primeira cena do quinto ato, a alusão a Epicuro é substituída pela explicação *um materialista*. O trabalho de Rauen, altamente complexo, configuraria o que Delabastita e D'Hulst denominam *stage version* (9) [versão para palco]; com efeito, a julgar pela recepção crítica, o texto de Rauen obteve êxito em seus propósitos comunicativos.

No que concerne a comentário crítico e anotação, a grande maioria das traduções por mim estudadas conta com um ensaio discorrendo sobre questões temáticas da peça traduzida. Algumas edições incluem nota biográfica sobre Shakespeare e a cronologia aproximada de composição das peças. Com frequência, encontra-se, também, um ensaio do tradutor, abordando os princípios básicos que guiaram a tradução, juntamente com algumas ilustrações de problemas encontrados e respectivas soluções. Notas de rodapé inexistem. Toda e qualquer anotação (e no caso das traduções de Pennafort, *Romeu e Julieta* e *Otelo*, a anotação ocupa dezenas de páginas) fica incluída após o final do texto traduzido. É importante assinalar, ainda, que praticamente todas as traduções recentes de peças de Shakespeare publicadas no Brasil têm merecido edições bilíngües, o que constitui importante avanço editorial, com importantes implicações acadêmicas e culturais.

Em sua fase final, meu estudo preliminar tratou da seleção do texto-base a ser utilizado para a tradução, bem como dos textos ancilares, para subsidiar a anotação. Estou ciente do interessante debate a respeito da utilização (para alguns indevida) das edições modernas de Shakespeare, que encerram textos resultantes de uma “mistura”, por assim dizer, de textos anteriores, de acordo com a estética e os valores ideológicos do respectivo editor. Tal debate é especialmente contundente no caso das peças de textos múltiplos, cuja autoridade é objeto de controvérsia crítica. Felizmente, *Antony and Cleopatra* não está incluída na categoria de peça de textos-múltiplos, uma vez que foi publicada pela primeira vez e em forma única no Fólho de 1623, sendo a história do texto, até certo ponto, simples.<sup>4</sup> De qualquer maneira, não houve necessidade de se privilegiar uma edição da Renascença.

Após analisar os principais textos modernos disponíveis, decidi utilizar a segunda edição da série *Arden Shakespeare*, assinada por M. R. Ridley (1954, reimpressa várias vezes), basicamente, em razão da qualidade do texto de Ridley, amplamente reconhecida pelos estudiosos, e da pertinência da anotação crítica.<sup>5</sup> Tomei aqui emprestado, para os Estudos da Tradução, um conceito de James Thorpe, apresentado em *Principles of Textual Criticism* (1972). Trata-se da seleção — e rigorosa adoção — de um único *copy-text*, para fins de edição literária. Sendo assim, traduzi o texto produzido por Ridley, mesmo em situações em que discordo de suas intervenções editoriais.

Os principais textos ancilares para estudo e anotação por mim utilizados foram *Yale Facsimile of the First Folio* (1954), preparado por Helge Kökeritz, *The Riverside Shakespeare* (1974), editado por G. Blakemore Evans, *The New Penguin Shakespeare* (1977), editado por Emrys Jones, e *The New Cambridge Shakespeare* (1990), por David Bevington.

Ao concluir os estudos preliminares, iniciei um primeiro “rascunho” de tradução e anotação em si. Decidi manter em prosa os trechos que em prosa constam do original, traduzir o *blank verse* em decassílabos, e as *couplets*, que freqüentemente fecham as cenas, em dísticos aproximados, como, por exemplo, no adeus de Antônio a Cleópatra, ao final da terceira cena do primeiro ato:

*That thou, residing here, goes yet with me;  
And I, hence fleeting, here remain with thee.*

Que assim traduzi:

Aqui ficando, comigo vireis;  
Eu, daqui partindo, aqui ficarei.

Ou no final da cena 11, Ato III, quando Antônio se consola com Cleópatra, após ter fugido da batalha de Actium, em seu enalço:

*Some wine within there, and our viands! Fortune knows,  
We scorn her most, when most she offers blows.*

Que assim traduzi:

Trazei vinho e víveres! Sabe a sorte  
Que quanto mais nos golpeia, mais fortes.

Para produzir uma tradução que fosse lexicalmente acessível, procurei me valer de um vocabulário compreensível e atual. Procurei trilhar uma *via media*, entre sofisticação léxica e arcaísmos desnecessários, de um lado, e domesticação, pura e simplesmente, de outro. Assim, palavras como *cloaca*, *ademanes*, *trânsfuga*, *vergastar*, que, com certeza, confundem leitores/espectadores brasileiros na tradução

de *Antony and Cleopatra*, de 1969, que mencionei há pouco, nesse *Antônio e Cleópatra* para os anos 90, tornaram-se reconhecíveis, respectivamente, *pocilga, jeito, fujão, e açoiar*.<sup>6</sup>

Igualmente, os substantivos *nitrido, patuscadas, élitros, menos-cabo, catadupas*, desconcertantemente arcaicos na versão brasileira de *Antônio e Cleópatra* de que falei, também, há pouco, tornam-se atuais e compreensíveis, *relincho, bebidas, asas, menosprezo, lágrimas*. Seguindo o mesmo princípio, *withered* foi traduzido como *murcha*, em lugar de *fanada*; o verbo *to give* ficou como *oferecer*, em vez de *aprestar*, e *to weigh*, tornou-se *pesar*, em lugar de *sopesar*; *to clap on wings*, ficou traduzido como *bater asas*, e não *tatarar*, e *to darken* ficou como *escurecer*, nada de *obnubilar*.

Para satisfazer o objetivo acadêmico-pedagógico do projeto e, decerto, para auxiliar a análise temática da peça por parte de gente de teatro, a tradução inclui comentário crítico e anotação. Está previsto um Prefácio, localizando *Antônio e Cleópatra* crítica e tematicamente no cânone shakespeariano, de modo geral, e com relação às peças romanas, em particular, bem como uma Introdução do Tradutor, um ensaio apresentando os princípios que guiaram o trabalho, bem como ilustrações comentadas de problemas enfrentados e soluções propostas. Estão, também, previstas cerca de 350 notas, tratando de questões de língua, texto, contexto, interpretação e tradução.

Neste estudo, eu gostaria de discutir algumas das notas que abordam problemas relacionados à tradução. Sem dúvida, qualquer estratégia de tradução, consciente ou inconsciente, deve ser coerente consigo mesma e com os seus propósitos. Com efeito, a noção de “traduzibilidade” (*translatability*) pressupõe uma estratégia com relação ao que fazer diante, por exemplo, de linguagem “intraduzível”, i.e., linguagem que perde todo o sentido, uma vez traduzida literalmente. Se o objetivo do tradutor é produzir um texto que seja compreensível — que faça sentido — a um determinado público, localizado no tempo e no espaço, há que se cuidar das expressões idiomáticas, por exemplo. Estas, como sabemos, para ter sua força ilocucionária preservada, não podem ser traduzidas literalmente. Com efeito, tentei retextualizá-las na tradução, empregando expressões que, a meu ver, se aproximam do sentido e do registro original, e que são legíveis para o leitor/público brasileiro. Na segunda cena do primeiro ato, por exemplo, trocando piadas com Iras, enquanto o Adi-

vinho lhe prevê, seriamente, o futuro, Charmian o provoca falando em prosa, conforme as convenções dramáticas da época:

*Nay, if an oily palm be not a fruitful prognostication, I cannot scratch mine ear.*

A fala jocosa de Charmian pode ser reproduzida no português falado no Brasil, por meio de uma expressão coloquial de sentido bem próximo:

Ora, se palma da mão úmida não for sinal de fertilidade, eu não me chamo Charmian.

Da mesma maneira, na cena 3 do Ato II, confessando a Otília sua fama de devasso, Antônio diz: *I have not kept my square*. Mais uma vez, qualquer tradução literal não faria o menor sentido. “Nem sempre andei na linha” é uma solução que, ao mesmo tempo, reproduz o sentido da expressão original e reforça seu tom demótico.

Sem dúvida, a polissemia constitui problema crucial para o tradutor de Shakespeare. Não se pode exagerar a importância de jogos de palavras e trocadilhos intencionais na retórica shakespeariana; tampouco é possível exagerar a dificuldade de se reproduzir tais efeitos. Aqui e ali, deparei-me com jogos de palavras “intraduzíveis”, em que um dos dois, ou mais, sentidos possíveis teve de ser privilegiado. Vejamos, por exemplo, um trecho da conversa entre o Adivinho e Charmian, na cena 2, ato I. Respondendo seriamente às piadas de Charmian, o Adivinho prevê: *You shall be yet fairer than you are*. Aqui, com relação à palavra *fairer*, além dos sentidos óbvios, *beautiful* (bela) ou *buxom* (robusta), Onions (96) e Ridley (10) atestam *noble* (nobre), *virtuous* (virtuosa). À luz da bravura de Charmian no ato V, a previsão do Adivinho será tragicamente concretizada. Incapaz de encontrar uma única palavra, na língua portuguesa falada no Brasil, que expressasse, ao mesmo tempo, os sentidos de *beleza* e *nobreza*, fui obrigado a optar por um sentido, o mais imediato — *robusta* — que, ao menos, justificasse a observação seguinte de Charmian, referindo-se ao seu próprio corpo. O jogo de palavras, como tal, desaparece do texto da peça, sendo explicado em uma nota.

Comparativamente, como seria possível preservar, em tradução,

o jogo de palavras feito por Enobarbo, com a conotação sexual inerente ao verbo *to die* (morrer) no inglês elizabetano? Na mesma cena 2, ato I, em prosa dirigida a Antônio, por meio do verbo *to die*, Enobarbo faz cinco referências indiretas ao ato sexual, sempre revelando sua visão de Cleópatra como mulher sedutora, irresistível. O tradutor para a língua portuguesa fica restringido a noções monolíticas, *morrer* ou *morte*. No entanto, considerando a alteração semântica por que passou o verbo *to die* mesmo em língua inglesa, aqui, o inuendo sexual fica esclarecido em nota, tanto para o público brasileiro quanto para o público de língua inglesa.

Contudo, às vezes, o tradutor obtém ganhos inesperados. Linguagem aparentemente “intraduzível” como tal, na prática, pode surpreender. Em raras ocasiões, pode ser possível reproduzir-se um jogo de palavras, ou mesmo um trocadilho. Na cena 7, ato IV, por exemplo, Antônio se depara com o valente Escaro, que, apesar de ferido, fala em vitória.

*Thou bleed'st apace.*

diz Antônio. Ao que Escaro responde:

*I had a wound here that was like a T* (Este corte aqui parecia um T)

*But now 'tis made an H* (Agora formou um H).

em óbvio jogo com o “H”, “ache”, à época pronunciado como o substantivo abstrato “ache” (dor). Na tradução, substitui “H” por “A”, na tentativa de reproduzir o efeito decorrente da sonorização de uma determinada letra, associada a uma interjeição de dor.

Na cena 14, ato IV, deprimido, e acreditando ter sido traído por Cleópatra, Antônio se queixa:

*She, Eros, has*

*Pack'd cards with Caesar, and false-play'd my glory*

*Unto an enemy's triumph.*

Diversos estudiosos identificam na palavra *triumph*, além do sentido óbvio (“triunfo”), um jogo de palavra, que faz remeter à carta, ou naipes, “trunfo”, ou “triunfo”, conforme se dizia originalmente.

Assim traduzi os versos:

Ela, Eros, em conluio  
Com César, nas cartas trapaceou,  
Entregando a minha glória ao triunfo do inimigo.

Se considerarmos que a proximidade tanto de significante quanto de significado entre *triumph* e *trump* correspondem a “triunfo” e “trunfo”, temos aqui um caso raro, em que o jogo de palavras pode ser traduzido tal e qual.

Em outro momento, foi possível reproduzir um trocadilho. Na cena 5, ato I, debatendo-se no tédio durante a ausência de Antônio, Cleópatra provoca Mardiano, o eunuco, com a pergunta: *Hast thou affections?*<sup>7</sup> O eunuco responde, timidamente, *Yes, gracious madam*. E Cleópatra diz, *Indeed?* A resposta de Mardiano revela sua percepção de *double entendre* nas palavras da rainha: *Not in deed, madam, for I can do nothing / But what indeed is honest to be done*. Valendo-me do inuendo sugerido pela expressão *de fato*, remetendo-se sonora e semanticamente à noção de *ato*, espero ter preservado e expressado o trocadilho de Cleópatra:

Cleo.: ...conheces o desejo?

Mard.: Sim, gentil senhora.

Cleo.: De fato?

Mard.: De fato, não senhora; nenhum ato

Poderei fazer que não seja casto.

Além de jogos de palavras e trocadilhos, outros elementos de retórica são frequentemente utilizados por Shakespeare. Tais gestos retóricos, a meu ver, precisam ser preservados em tradução, porque caracterizam o estilo pessoal e inovador do dramaturgo inglês. Nesse particular, gostaria de mencionar mais uma solução que estou propondo nesse “meu” *Antônio e Cleópatra*. Trata-se de uma ousadia com respeito a um engenhoso metaplasmo criado por Shakespeare para Cleópatra num momento crucial da cena 2, ato V, a última e mais longa cena da peça. Após ser informada por Dolabella que Otávio, com efeito, planeja deportá-la, juntamente com seus filhos, para Roma, a fim de exibi-los em entrada triunfal, Cleópatra, dirigindo-se

a Iras, descreve as indignidades a que seriam submetidos em Roma. Em encenações ridículas, Antônio seria representado como um bêbado e a rainha veria

*Some squeaking Cleopatra boy [her] greatness  
I' the posture of a whore.*

A eloqüente transformação do substantivo em verbo reitera, em nível lingüístico, a instabilidade emocional de Cleópatra, decorrente do desespero causado pela terrível perspectiva de servir de abertura à marcha triunfal de Otávio no regresso a Roma, perspectiva essa que a “decisão” anunciada e repetida por Cleópatra no final da peça haverá de frustrar. O metaplasmo desempenha aqui importante função estética e temática, devendo, portanto, ser preservado em tradução:

... e hei de ver algum guri —  
Cleópatra, aos guinchos, meninoando  
Minha grandeza com jeito de puta.<sup>8</sup>

Aqui, uma nota esclarece, tanto o uso liberal que Shakespeare faz da língua inglesa, quanto a presença de meninos desempenhando papéis femininos nos palcos elizabetanos.

O último estágio no processo da minha tradução incluiu os trabalhos de revisão e redação do texto final. Tive a sorte de contar com três colegas, dois dos quais especialistas em Shakespeare, que atuaram como leitores críticos tanto da tradução quanto das notas. A contribuição desses colegas foi grande; a eles sou grato e devedor. Depois de três anos trabalhando no projeto, estou, mais do que nunca, convicto da imperiosa necessidade de se seguir um processo nos trabalhos de tradução, um processo criterioso, consciencioso, em que cada etapa deve ser respeitada, um caminho sem atalhos. Longe de mim pretender aqui mitificar a tradução como atividade em que se verte “sangue, suor e lágrimas”. No entanto, considerando minha experiência em outras traduções e nesse *Antônio e Cleópatra* anotado, que, ao mesmo tempo, se pretende literário sem ser empolado, acadêmico e acessível, sem ser domesticado, cada uma das etapas contou — trocando em miúdos: estudo preliminar do original e levantamento de lexicografia básica; análise de traduções congêneres e decisões quanto a propósitos

e procedimentos; tradução e anotação atentas; e revisão e correção cuidadosas.

Concluindo, eu gostaria de dizer que, apesar de meus propósitos e procedimentos, tenho plena consciência de que, ao ser ensaiada e encenada no Brasil, minha tradução deste texto inglês renascentista deverá, necessariamente, sofrer ajustes, modificações, com relação ao ponto em que ora se encontra. Como nos lembra Patrice Pavis, no teatro, a tradução chega ao público por intermédio dos “corpos dos atores” e, portanto, não é possível, nem mesmo desejável, “traduzir” apenas no sentido lingüístico do termo. Mais que isso, há que se confrontar — e fazer comunicar — culturas e situações heterogêneas, separadas em termos de tempo e lugar (136). Com certeza, o palco brasileiro será o tempo e o lugar crucial desta tradução.

Não seria possível concluir estas reflexões a respeito do meu trabalho sem registrar e agradecer o aporte de instituições e pessoas. Em primeiro lugar, cabe uma grata referência ao CNPq que me concedeu bolsa de pesquisa para desenvolvimento do projeto. O Conselho Britânico (Brasília) me propiciou viagens de estudo a Stratford-upon-Avon e a Liverpool, onde pude, respectivamente, recolher importantes subsídios para o trabalho e divulgá-lo no meio acadêmico. O Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina alocou horas para pesquisa em meu Plano Individual de Trabalho, possibilitando a realização do projeto. No entanto, mais que instituições, pessoas merecem o meu obrigado. Os Professores Tom Matheson e Susan Brock, do Shakespeare Institute, em Stratford-upon-Avon, forneceram-me indicações importantes na escolha do texto-base para a tradução e na seleção de bibliografia de apoio. Aimara Resende (UFMG), John Milton (USP) e Leonor Scliar-Cabral (UFSC) aceitaram meu convite para atuarem como revisores e realizaram um trabalho inspirado. Hermínio Correa de Miranda e Marta Miranda O'Shea leram o manuscrito e apontaram questões importantes. O sucesso deste projeto pertence, em grande parte, a essas pessoas. As imperfeições são minhas.

## NOTAS

1. Para comentário crítico sobre Shakespeare em tradução na Europa, de modo geral, veja *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, coletânea de ensaios organizada por Dirk Delabastita e Lieven D'Hulst (Amsterdã/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1993); na França, especificamente, veja, de Romy Heylen, *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets* (London: Routledge, 1993), em particular, o primeiro capítulo; e no Brasil, veja "Hamlet em Português: com a Palavra os Tradutores", de Márcia do A. P. Martins, *Anais XXVII SENAPULLI* (Lindóia, 1995), no prelo.

2. Para um detalhamento maior dessa primeira etapa da tradução, veja meu artigo "Report on a Translation in Progress", *Anais VII Encontro Nacional da ANPOLL* - Porto Alegre, maio de 1992, (Goiânia, 1993) vol. 1, pp. 364-71.

3. Retenho aqui uma reflexão de Eugene Nida, durante a conferência de abertura de um congresso internacional de tradução realizado na Universidade de Liverpool, em setembro de 1995. Criticando o uso de linguagem arcaica em traduções da Bíblia, Nida dizia: "Se um texto antigo, ao ser traduzido, soa igualmente antigo, alguns leitores não de pensar que tal tradução está mais próxima do original". Na mesma conferência, Nida afirmaria que há leitores que se sentem intelectualmente "seguros", gratificados em sua erudição, quando constatam que são capazes de entender um texto difícil. Não traduzi *Anthony and Cleopatra* para esses leitores.

4. Na verdade, enfaticamente, "até certo ponto". Em outro trabalho, abordo a questão da suposta idoneidade do texto de *Anthony and Cleopatra*. "*Anthony and Cleopatra: Text as History*", *Anais IX Encontro Nacional da ANPOLL* - Caxambu, maio de 1994 (João Pessoa, 1995) vol. 1, pp. 239-50.

5. A terceira edição Arden, por John Wilders (a primeira, de R. H. Case, data de 1906) foi publicada em 1995, quando a minha tradução já estava sendo revista pelos companheiros de projeto. Embora não tenha sido possível incorporar o trabalho de Wilders, a julgar pela reação da crítica, que o considerou "conservador", a omissão não parece constituir grande perda.

6. Para um aprofundamento quanto à necessidade de cada geração de editores, críticos e tradutores "re-escreverem" ou "re-inventarem" seu próprio Shakespeare, veja Dalabastita e D'Hulst (pp. 9-21).

7. No inglês elizabetano, *affections*, segundo Ridley (p. 38) e Onions (p. 5), estava mais próximo do sentido "paixão", "desejo", do que, simplesmente, "afeições".

8. Para um estudo aprofundado desse trecho, veja Phyllis Rackin, "Shakespeare's Boy Cleopatra, the Decorum of Nature, and the Golden World of Poetry", *PMLA* 87 (1972), pp. 201-12.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartlett, John. *A Complete Concordance or Verbal Index to Words, Phrases and Passages in the Romantic Words of Shakespeare*. London: Macmillan, 1956.
- Barton, Anne. "Shakespeare and the Limits of Language." *Shakespeare Survey* 24 (1971) 19-30.
- Blake, N. F. *The Language of Shakespeare*. London: Macmillan, 1989.
- Charney, Maurice. *How To Read Shakespeare*. New York: McGraw-Hill, 1971.
- . *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge, Mass., 1961.
- Clark, Sandra, ed. *The Hutchinson Shakespeare Dictionary*. Oxford: Helicon, 1993.
- Delabastita, Dirk e Lieven D'Hulst, eds. *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1993.
- Doran, Madeleine. "'High events as these': the Language of Hyperbole in *Antony and Cleopatra*." *QQ* 72 (1965) 26-51.
- Flaksman, Sergio. "Sobre a Tradução." *Noite de Reis ou O Que Quiserem*. William Shakespeare. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1990. 17-19.
- Hamer, Mary. *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation*. London: Routledge, 1993.
- Hawkes, Terence. *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge, 1992.
- Heylen, Romy. *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*. Translation Studies. London: Routledge, 1993.
- Houaiss, Antônio. "Shakespeare: Uma Tradução Isotópica." *William Shakespeare: 24 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. 53-58.
- Houston, John Porter. *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*. Baton Rouge: LSU Press, 1987.
- Joseph, Miriam. *Rhetoric in Shakespeare's Time*. New York: Harcourt, 1947.
- Lamb, Margaret. *Antony and Cleopatra on the English Stage*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980.
- Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Political Drama: The History Plays and the Roman Plays*. London: Routledge, 1989.
- MaçCallum, M. W. *Shakespeare's Roman Plays* (1910). Rpt. with introduction by T. J. B. Spenser, 1967.
- Mahood, Molly M. "The Fatal Cleopatra." *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen, 1957. 9-55.
- Mendonça, Barbara Heliadora C. "Bless Thee!: Thou Art Translated," *Shakespeare Translation* 10 (1984): 35-40.
- . "Nota da Tradutora." *A Comédia dos Erros e O Mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 7-8.
- . "Shakespearean Translation in Brazil." *Shakespeare Translation* 8 (1981): 59-61.

- Miola, R. *Shakespeare's Rome*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Morgan, Margery M. "'Your crown's awry': *Anthony and Cleopatra* in the Comic Tradition." *Komos* 1 no.4 (1968): 128-39.
- Moser, F. de Mello. "Shakespeare in Portugal: Selected Facts and Problems." *Shakespeare Translation* 4 (1977): 25-31.
- Nochinson, Richard L. "The End Crowns All: Deflation of Tragic Possibility in *Anthony and Cleopatra*." *English* 26 (1977): 99-32.
- Onions, Charles Talbot. *A Shakespeare Glossary* (1911). Enlarged and Revised by R. D. Eagleson. Oxford: Clarendon, 1986.
- O'Shea, José Roberto. "Antônio e Cleópatra: A Report on a Translation in Progress". Encontro Nacional da ANPOLL (7: 1992: Porto Alegre). *Anais-Área de Letras* v.1. Goiânia: Cegraf/UFG, 1993: 364-71.
- . "Anthony and Cleopatra: Text as History". Encontro Nacional da ANPOLL (9: 1994: Caxambu). *Anais-Área de Letras* v.1. João Pessoa: 1995: 239-50.
- . "Banter and Comic Relief in Shakespeare's *Anthony and Cleopatra*". SENAPULLI (26.: 1994: Campinas). *Anais*. Campinas, 1994: 19-22.
- . "Shakespeare's Text: Basic Facts and Considerations". *Vertentes* (FUNREI) 4 (1994): 22-27.
- Pavis, Patrice. "Toward Specifying Theatre Translation", in *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trad. Loren Kruger. London: Routledge, 1992. 136-59.
- Pujals, Esteban. "On Translating Shakespeare into Spanish." *Shakespeare Translation* 2 (1975): 16-29.
- Rackin, Phyllis. "Shakespeare's Boy Cleopatra, the Decorum of Nature, and the Golden World of Poetry." *PMLA* 87 (1972): 201-12.
- Rubinstein, Frankie Ruda. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*. 2nd edition. London: Basingstone, 1989.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon* (1874-75). 2 vols. 3rd. edition. Revised and enlarged by G. Sarrazin. Berlin, 1902.
- Shakespeare, William. *Antônio e Cleópatra e Júlio César*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Coleção Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, S.A. (s/d).
- . *Antônio e Cleópatra. Obra Completa*. Trad. Francisco Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Nova Versão. 3 volumes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, S.A., 1988. 1: 790-872.
- . *Anthony and Cleopatra*. Ed. David Bevington. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- . *Anthony and Cleopatra*. Ed. Emrys Jones. The New Penguin Shakespeare. London: Penguin, 1977.
- . *Anthony and Cleopatra*. Ed. John Wilders. The Arden Shakespeare. 3rd Edition. London and New York: Routledge, 1995.
- . *Anthony and Cleopatra* (1954). Ed. M. R. Ridley. The Arden Shakespeare. 2nd Edition. London and New York: Methuen, 1986.
- . *A Comédia dos Erros e O Mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- . *Hamleto: Príncipe da Dinamarca*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos (s/d).

- *Júlio César*. Trad. Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Editora Record, 1965.
- *Júlio César*. Trad. Margarida G. Rauén. Centro de Estudos Shakespeareanos. SBAT: Curitiba, 1991.
- *Macbeth*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. Segunda Edição. Editora Brasiliense, 1989.
- *Noite de Reis ou O Que Quiserem*. Trad. Sérgio Flaksman. Edição Bilíngüe. Rio de Janeiro: Dumará, 1990.
- *Otelo*. Trad. Onestaldo de Pennafort. Quarta Edição. Bilíngüe. Rio de Janeiro: Dumará, 1995.
- *Romeu e Julieta*. Trad. Onestaldo de Pennafort. Terceira Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- *The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra. Mr. William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies: A Facsimile Edition*. Ed. Helge Kökeritz. New Haven: Yale UP, 1954. 830-58.
- *The Tragedy of Antony and Cleopatra. The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton, 1972. 1343-91.
- Silos, Geraldo de Carvalho. "Pornografia e Estilo em *Hamlet*". *Folha de São Paulo*. 17.05.94. 6:11.
- Simmons, J. L. "The Comic Pattern and Vision in *Antony and Cleopatra*." *ELH* 36 (1966): 493-510.
- Spevack, Marvin. *The Harvard Concordance to Shakespeare*. Cambridge: Harvard UP, 1973.
- *A New Variorum Edition of Shakespeare: Antony and Cleopatra*. New York: MLA, 1990.
- Thorpe, James. *Principles of Textual Criticism*. San Marino: Huntington Library, 1972.
- Wells, Stanley W. *Shakespeare: A Bibliographical Guide*. New Edition. Oxford: Oxford UP, 1990.
- *Shakespeare; An Illustrated Dictionary*. London, 1978.
- Wilson, Richard. "Shakespeare's Roman Carnival." *New Historicism and Renaissance Drama*. Eds. Richard Wilson and Richard Dutton. London: Longman, 1992. 145-156.
- Wright, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: U of California P, 1988.