

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SHAKESPEARE E A *(IN)*TRADUZIBILIDADE DA POESIA**

Valéria Maria de Souza Silva

**GOIÂNIA, 2013**

**VALÉRIA MARIA DE SOUZA SILVA**

**SHAKESPEARE E A *(IN)*TRADUZIBILIDADE DA POESIA**

Trabalho apresentado ao curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

**GOIÂNIA, 2013**

Silva, Valéria Maria de Souza.  
S586s Shakespeare e a *(In)traduzibilidade da Poesia* [manuscrito] /  
Valéria Maria de Souza Silva. – 2013.  
71 f. ; il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Departamento de Letras, 2013.  
“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

1. Literatura Britânica - Poesias. 2. Shakespeare,  
William, (1564-1616) – Tradução. I. Título.

CDU: 821.111(043)

**VALÉRIA MARIA DE SOUZA SILVA**

**SHAKESPEARE E A *(IN)*TRADUZIBILIDADE DA POESIA**

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, aprovada em 07 de Fevereiro de 2013, pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Divino José Pinto (Orientador)  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

---

Prof. Dr. Antônio Donizete da Cruz  
UNIOESTE

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, meu eterno parceiro, por seu constante incentivo para o meu crescimento pessoal e profissional. Agradeço também minha família, por ter sempre me apoiado e compreendido minhas longas jornadas de trabalho e estudo.

“But words are things, and a small drop of ink,  
Falling like dew, upon a thought, produces  
That which makes thousands, perhaps millions, think.”

Lord Byron

SILVA, VALÉRIA MARIA DE SOUZA. Shakespeare e a (*In*)traduzibilidade da Poesia. Número total de folhas: 71. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

## RESUMO

A tradução é uma atividade indispensável para a comunicação entre as diferentes culturas, mas precisa ser melhor compreendida, pois nem sempre o que é considerado como tradução, efetivamente o é. Considerando que cada idioma é formado dentro de um contexto histórico, social e cultural intrínseco à sociedade que o utiliza, a tentativa de tradução de determinados textos, muitas vezes, se vê frustrada pela dificuldade de se encontrarem equivalentes que consigam expressar com acuidade, na língua final, a mensagem contida no texto original. Isso é especialmente válido para textos literários e mais ainda para textos poéticos, nos quais a liberdade criadora do autor se utiliza intensamente das ferramentas linguísticas para transmitir sentidos que não conseguem ser apreendidos apenas pela leitura do texto. O presente trabalho propõe avaliar a possibilidade de tradução de poemas, utilizando como base a opinião de teóricos e de tradutores, levantada na literatura. Para análise e experimentos relacionados à tradução da poesia são selecionados dois Sonetos de William Shakespeare, em virtude do grande desafio e prazer de se explorar obras deste autor que é um ícone para a literatura inglesa e para a literatura mundial. Com a apresentação de diversas versões de tradução para o Soneto 29 de Shakespeare, espera-se demonstrar que os obstáculos encontrados na tradução do texto poético, muitos deles intransponíveis, pode levar à conclusão que sua conversão para outro idioma não poderia ser tratada como “tradução” e sim, a “criação” de outro texto. Para o Soneto 1, realiza-se duas versões diferentes de interpretação, comparando seus resultados, fazendo-se uma análise sobre a interpretação de textos poéticos.

Palavras-chave: Poesia. Tradução. Shakespeare. Literatura Britânica. Interpretação.

SILVA, VALÉRIA MARIA DE SOUZA. Shakespeare and the (*Un*)translatability of the Poetry. Number of pages: 71. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

## **ABSTRACT**

Translation is an essential tool for the communication between different cultures. However, it needs to be better understood. Some writings are considered translations when, in fact they are not. Languages are built within a historical, social and cultural context, which is intrinsic to the society that uses it. The attempt to translate certain texts is often frustrating because of the difficulty of finding an equivalent word or expression that can acutely express the message from the original text. It happens frequently in literary texts and even more often in poetic texts, in which the author's creativity can freely use linguistic tools to convey meanings that can't be noticed by just reading the text. The purpose of this study is to analyze the possibility of the translation of poems, using the opinion from theorists and translators concerning literature. For the analysis and experiments in translating poetry, two of William Shakespeare's sonnets are selected, due to the great challenge and pleasure of exploring works from this author, who is an icon for English literature and World literature. Multiple versions for the translation of Sonnet 29 from Shakespeare were presented, in the attempt to demonstrate that due to the amount of obstacles found in translating poetic texts, some of them impassable, its conversion to another language cannot be treated as "translation" but as a "creation" of another text. Two different interpretations of Sonnet 1 are made in order to compare their results, making an analysis of the interpretation of poetic texts.

Keywords: Poetry. Translation. Shakespeare. British Literature. Interpretation.



## SUMÁRIO I

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1. WILLIAM SHAKESPEARE - LAHARS DE UM POETA IMORTAL</b> .....	12
1.1 Um Pouco da Vida e da Obra de Shakespeare.....	14
<b>2. DISCUTINDO A TRADUÇÃO</b> .....	18
2.1 Fala, Comunicação Escrita e Origem dos Idiomas.....	18
2.2 Limites e Possibilidades .....	21
2.3 O Caso da Poesia .....	25
<b>3. CAMINHOS E DESCAMINHOS DE UMA PRÁXIS</b> .....	36
3.1 Tudo flui, inclusive a Tradução.....	37
3.2 Apresentação do Soneto 29 de William Shakespeare .....	38
3.3 Traduções do Soneto 29 .....	39
Palavra por Palavra .....	39
Através do Site Google Translate.....	40
Do Site “letras.mus.br” - Autor Desconhecido .....	40
Em um Blog sem Denominação - Autor Desconhecido.....	41
Por Thereza Christina Rocque da Motta .....	41
De Própria Lavra .....	42
3.4 Considerações .....	42
<b>4. TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO</b> .....	45
4.1 Tragédia ou Drama? A Mulher e sua História .....	47
4.2 Apresentação do Soneto 1 de William Shakespeare .....	55
Tradução de Própria Lavra.....	56
4.3 Soneto 1 de Shakespeare: Leituras Possíveis .....	56
Leitura Temática: Da Imortalidade e do Tempo .....	57
Leitura Temática: Do <i>Sagrado Feminino</i> .....	58
4.4 Considerações .....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	64
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	66

## INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da humanidade, a comunicação é fundamental para o desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade. Poder transmitir pensamentos, ideias, opiniões ou conhecimentos, oralmente ou por escrito, é fundamental para perpetuar a cultura e para que as novas gerações consigam dar continuidade à história de seus ancestrais.

Foi necessário aprender idiomas e criar estratégias de tradução para conseguirmos interagir uns com os outros. Ao longo de nossa história, a tradução foi (e ainda é), uma ferramenta importantíssima no desenvolvimento das civilizações. Através dela, alianças entre diferentes países puderam ser estabelecidas. A tradução é responsável por promover o enriquecimento das culturas, assumindo um papel fundamental no mundo globalizado. Graças à tradução podemos receber notícias internacionais e termos acesso à cultura e a literatura de outros povos. Porém, a atividade tradutória não é um trabalho fácil de ser realizado. A tradução é uma tarefa complexa que impõe inúmeros desafios e dilemas para os tradutores.

Traduzir é o ato de tentar transmitir uma mensagem de um sistema de signos idiomáticos para outro, procurando manter, ao máximo, o conteúdo da ideia original, ao mesmo tempo em que a expressa de maneira compreensível para quem irá ouvi-la ou lê-la. Em alguns casos, essa transposição é simples, pois há alguns signos básicos que fazem parte do repertório da maioria dos idiomas. Mas cada cultura desenvolve seus próprios sentidos e, em muitos casos, é difícil encontrar em dois idiomas palavras ou expressões que consigam reproduzir com exatidão uma mesma mensagem.

Textos técnicos são mais simples de serem traduzidos, pois há vocabulários próprios, mais ou menos padronizados, e não raro há uma raiz comum, como ocorre, por exemplo, com termos originários do latim que, com pequenas variações, fazem parte do glossário de diversas ciências, em idiomas variados.

Mas essa simplicidade desaparece quando se trata de tentar traduzir textos literários, ricos em figuras de linguagem, em analogias, em sentimentos, em lirismo. Os autores desse tipo de comunicação desenvolvem estilos próprios, formatos sutis, novas maneiras de expressar suas ideias, e essa subjetividade

muitas vezes está intimamente ligada à cultura, ao ambiente, à vivência de cada autor. Não é raro que, mesmo o tradutor que tenha profundo conhecimento de dois idiomas, encontre dificuldade para transcrever com fidelidade textos literários entre eles, mantendo o exato sentido que o autor pretendeu construir com suas palavras.

Dentre os textos denominados literários (assim definidos em contraposição aos textos considerados técnicos), a poesia talvez seja o desafio mais complexo para os tradutores. No poema, a escolha das palavras pelo autor adquire outra relevância, compondo uma estrutura que inclui musicalidade, ritmo, "cor" e, muitas vezes, significados inéditos, claros ou sugeridos, que dependem da compreensão e da interpretação do leitor.

O ato de traduzir existe há milênios, mas foi somente a partir do primeiro século antes de Cristo que surgiram as primeiras reflexões sobre essa atividade. O desenvolvimento da Linguística como ciência lançou novas luzes e conceitos ao trabalho do tradutor, dando início ao surgimento de correntes teóricas que tentam sistematizar esse processo. Talvez até por se tratar de uma ciência relativamente nova, algumas dessas correntes são antagônicas, outras complementares, e nem sempre são bem assimiladas pelos profissionais que se dedicam à nobre tarefa de tentar, através da tradução, disseminar a cultura e o conhecimento entre povos de diferentes idiomas.

Dentre tantas opiniões distintas, é possível encontrar quem defenda que os textos literários são intraduzíveis, assim como outros que afirmam que qualquer texto é traduzível, desde que se permita uma certa flexibilidade na transposição das ideias. Há quem exija a fidelidade absoluta ao texto original, devendo o tradutor ser um simples instrumento de condução para o idioma final; e há também os que acreditam que o termo "tradução" não condiz exatamente com a prática de se fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas, pois, ao fazê-lo o tradutor estaria, na verdade, "criando" um novo texto.

Este trabalho levantará essas questões, construindo um panorama geral das opiniões de teóricos e de tradutores sobre o ato tradutório, em especial sobre os textos literários e, ainda mais especificamente, sobre a tradução de poemas.

Será possível traduzir poesia, mantendo-se na obra final todo o conteúdo e significado da obra original?

Para tentar descobrir a resposta para essa questão, trabalharemos com a tradução do idioma inglês para o português, de dois Sonetos de um dos maiores

escritores da língua inglesa: William Shakespeare. Shakespeare é, certamente, um dos mais geniais de seu tempo, tendo suas obras se tornado clássicos da literatura universal. Os Sonetos Shakespearianos têm por característica não só a qualidade literária que é peculiar a esse magnífico autor, mas também a polêmica acerca de seu conteúdo, provocando, até o presente, amplas discussões sobre sua interpretação.

Dentre os 154 Sonetos criados por Shakespeare entre 1593 e 1596, selecionamos o Soneto de nº 29 e o Soneto de nº 1. O Soneto 29 será tomado em sua forma original e, a partir dele, serão obtidas traduções de outros autores, inclusive de um tradutor eletrônico, comparando-se o conteúdo final desses textos. Quanto ao Soneto 1, além da tradução, faremos também uma tentativa de interpretação de possíveis significados contidos no texto, para compreender até que ponto o sentido do que foi escrito pode ser alterado dependendo da vivência de cada leitor, fato que pode exercer grande influência até no processo da tradução.

A estrutura deste trabalho estará dividida em 4 capítulos, trazendo, o primeiro, breves notas biográficas sobre Shakespeare e sobre sua obra, situando o leitor no contexto histórico-cultural desse consagrado autor.

No segundo será feito um levantamento teórico sobre o trabalho de tradução, abordando as diferentes opiniões e correntes que tratam sobre o tema, com a intenção de fornecer um embasamento para a questão da traduzibilidade, ou não, dos poemas.

O terceiro capítulo apresentará várias traduções do Soneto 29 de Shakespeare. No intuito de questionar as “perdas” existentes no processo de tradução, mostraremos as dificuldades encontradas na tradução de textos poéticos, fato que leva muitos teóricos a defendem a intraduzibilidade da poesia.

No quarto capítulo apresentaremos uma reflexão acerca da interpretação de textos literários. Usando duas leituras temáticas do Soneto 1 de Shakespeare, visamos confirmar que o texto poético, devido ao seu dinamismo e versatilidade, não possui uma interpretação que seja definitiva e/ou correta, sendo sua leitura diretamente relacionada à experiência de vida e conhecimento de cada leitor.

O objetivo final deste trabalho será oferecer para o leitor, subsídios suficientes para compreender os motivos que levam alguns teóricos a defenderem a traduzibilidade da poesia, enquanto outros apostam na sua intraduzibilidade,

defendidos por aqueles que acreditam que a tradução de um poema não seria outra coisa, senão a “criação” de um outro poema.

## 1. WILLIAM SHAKESPEARE - LAHARS DE UM POETA IMORTAL

É uma experiência única comprovar, através da leitura da obra de Shakespeare, que o fato de terem-no considerado o maior escritor de todos os tempos, não está errado. Leitores e escritores não conseguem chegar a um consenso sobre o segredo de sua grandeza. Muitos acham que seu segredo está na variedade e na profundidade de seus personagens, outros acreditam que está em sua magnífica poesia e peças atemporais, mas todos concordam que Shakespeare possui uma magia literária que é única, singular. Sua grandeza não está na invenção de novas formas e métodos de escrita, uma vez que ele sempre trabalhava dentro de padrões preestabelecidos, mas sim em sua habilidade de pegar aquilo que é comum e transcendê-lo. A forma utilizada por Shakespeare, para expressar a natureza humana, demonstra a genialidade de um homem que, através de sua obra, se tornou imortal. Harold Bloom concorda com o crítico literário Samuel Johnson quando diz:

Em conhecimento, intelecto e personalidade, Samuel Johnson ainda é, para mim, o primeiro dos críticos literários ocidentais. Seus escritos sobre Shakespeare possuem, necessariamente, um valor singular: o maior dos intérpretes, tecendo comentários sobre o maior dos autores, não pode deixar de constituir algo de uso e interesse perenes... A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana... Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade... Johnson sempre se coloca de tal maneira dentro das peças de Shakespeare que é capaz de julgá-las como julgaria a vida humana, sem jamais esquecer que a função de Shakespeare é dar vida à mente, tornar-nos conscientes daquilo que jamais descobríamos sem Shakespeare (BLOOM, 1998, pp. 26-27)

A obra de Shakespeare remete a uma experiência única e inigualável. Suas peças, primeiramente encenadas nos teatros elisabetanos, que naquela época eram simples e na maioria das vezes abertos, muito longe de possuírem o glamour que adquiriam do decorrer dos séculos, interpretadas apenas por homens, pois as mulheres ainda não tinham permissão para representar, provavelmente são as mais

encenadas em todo o planeta e ainda fazem despertar sensações capazes de transbordar de emoções o coração dos mais céticos. Na peça *Romeo and Juliet*, provavelmente escrita entre 1591 e 1595, podemos observar que frases como “*Did my heart love till now? forswear it, sight! For I ne’er saw true beauty till this night.*”<sup>1</sup> ou “*My life were better ended by their hate, Than death prorogued, wanting of thy love.*”<sup>2</sup> e “*Death, that hath sucked the honey of thy breath, Hath had no power yet upon thy beauty.*”<sup>3</sup>, (SHAKESPEARE, 1999. p. 41-57-185)<sup>4</sup> foram escritas por um homem que, tendo consciência de sua existência efêmera, desejou cruzar os séculos e conseguiu tornar sua escrita eterna. Seus poemas deram vida à sua poesia que permanecerá viva, enquanto puder o homem respirar e enxergar, como Shakespeare prevê em seu soneto XVIII, “*So long as men can breathe, or eyes can see, So long lives this, and this gives live to thee.*”<sup>5</sup> (CRAIG, 1964, p. 1108). Harold Bloom sintetiza o tamanho de sua grandiosidade, apontando que Shakespeare:

É uma constelação, uma aurora boreal visível em um ponto que a maioria de nós jamais conseguirá alcançar. Bibliotecas e teatros (e cinemas) não são capazes de contê-lo. Shakespeare tornou-se um 'espírito de luz' grande demais para ser apreendido (BLOOM, 1998, p. 27).

Apesar do esforço de gerações de estudiosos em conhecer mais sobre Shakespeare, pouco se sabe sobre os fatos de sua vida. Como ressalta James Shapiro,

Sabemos muito pouco sobre como Shakespeare trabalhava - onde ele gostava de escrever, o quanto ele revisava, o que lhe era difícil, o que lhe era fácil. Toda evidência que temos a respeito é de suas peças e poemas, e uma das poucas cenas em que Shakespeare descreve o ato de escrever – *em Lucrecia* – inclui uma parcela saudável de rasurar, um fluxo urgente de pensamentos que tentam forçar a chegada ao mesmo tempo e uma insistência implacável de fazê-lo com perfeição. Isso pode ser o mais

---

<sup>1</sup> “Meu coração já amou alguma vez? Juro que não! Pois nunca vi beleza tão verdadeira até esta noite!” Tradução feita pela autora deste trabalho.

<sup>2</sup> “Seria melhor morrer do que viver querendo o seu amor” Idem.

<sup>3</sup> “A morte que sugou o mel de seu hálito, ainda não teve nenhum poder sobre sua beleza.” Idem

<sup>4</sup> As frases acima mencionadas são da peça *Romeo and Juliet*, constante de uma compilação das obras de William Shakespeare realizada e publicada pela Cambridge University Press, em 1999.

<sup>5</sup> “Enquanto o homem puder respirar, olhos puderem enxergar, Enquanto viver este (poema) e este (poema) lhe der vida (poesia).” Tradução feita pela autora deste trabalho.

próximo que consigamos chegar do processo de escrita de Shakespeare, um retrato do artista trabalhando, o “Will” autobiográfico em guerra com a inteligência, o espírito, a graça, a agudeza, tentando controlar a grandiosa premência das ideias (SHAPIRO, 2005, p. 232)

Shakespeare contribuiu imensamente para a literatura, especialmente para a literatura inglesa. A curiosidade despertada sobre a vida deste escritor tenta, em vão, explicar os motivos pelos quais sua obra permanece como referência clássica.

Isso é Shakespeare: Uma avalanche de palavras e sensações que vêm sedimentando a literatura mundial. Fluxo concentrado de emoção que se move lentamente por páginas que não conseguem reter sua poesia, pelo contrário, lança-a no espaço. *Lahars* do poeta que desliza nas linhas de um tempo que não conseguiu limitar sua existência.

Sua biografia ajuda a situar este homem num contexto histórico-social, mas não nos revela a essência de seu verdadeiro ser. Podemos admitir que a riqueza da simplicidade de sua poesia talvez nunca tenha uma explicação e na verdade nem precisaria ter. A excelência de sua obra não está no que é escrito, nem no o que o levou a escrever, mas como é escrita e sentida pelo leitor.

### **1.1 Um Pouco da Vida e da Obra de Shakespeare**

William Shakespeare, o filho mais velho de Mary Arden e John Shakespeare, nasceu em Abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, às margens do Rio Avon, no Estado de Warwickshire, no coração da Inglaterra. Em 1582, com apenas 18 anos, casou-se com Anne Hathaway e apenas um ano mais tarde, nasce sua primeira filha, Susanna; três anos depois, em 1585, nascem os gêmeos, Hamnet e Judith (HOLDEN, 2003).

Após o nascimento dos gêmeos, pouco se sabe sobre a vida de Shakespeare. Esse período, compreendido entre os anos de 1586 a 1592, é conhecido como os anos perdidos. Existem muitas teorias sobre o que aconteceu na vida de Shakespeare durante estes anos. Alguns afirmam que Shakespeare trocou Stratford por Londres por volta de 1587, mas os primeiros registros de sua vida em



Londres datam de 1592. Outros acreditam que durante este período, ele estava ligado ao drama e ao teatro, mas isso não pode ainda ser confirmado (HOLDEN, 2003).

Shakespeare produziu a maior parte de sua obra entre 1590 e 1613. Suas primeiras peças eram principalmente comédias e romances, gêneros que ele levou ao ápice da sofisticação e do talento artístico ao fim do século XVI. A escrita de sonetos e outras poesias “sérias”, pelo contrário, era convencionalmente uma aposta para a verdadeira fama literária. A epístola introdutória de Shakespeare para *Vênus e Adônis* trai o entusiasmo por reconhecimento. Diferentemente, ele busca o patrocínio do Conde de Southampton, com esperança de prestígio literário assim como de suporte financeiro. Shakespeare fala de *Vênus e Adônis* como sendo o primeiro herdeiro de sua invenção, pois de fato ele não havia escrito nenhuma peça anteriormente, e promete a Southampton um “trabalho de escultor” que apareceria em breve. *Vênus e Adônis*, em 1593, e *O Rapto de Lucrecia*, em 1594, foram, de fato, as primeiras publicações de Shakespeare. Ambas foram cuidadosa e corretamente impressas. Elas foram provavelmente compostas entre junho de 1592 e maio de 1594, um período em que os teatros estavam fechados por conta da peste. Segundo Anthony Holden,

Enquanto escrevia “*A violação de Lucrecia*”, a peste assolava as ruas de Londres, e ele estava, talvez morando no confortável “cordão de isolamento sanitário” da mansão de Southampton em Holborn, endereço do conde em Londres. Podia também estar na residência campestre do conde, em Titchfield, Hampshire. Nestes dois anos em que a cidade foi atacada pela peste, ele trabalhou em mais duas ou talvez três comédias e continuou a compor sonetos para seu deleite, para o de seu mecenas e de amigos mais próximos (HOLDEN, 2003, p. 118).

Os 154 sonetos de Shakespeare foram provavelmente escritos entre 1593 a 1596, mas só foram publicados, pela primeira vez, em 1609, por Thomas Torpe. Talvez nenhuma outra obra da literatura Inglesa tenha provocado tantos comentários como estes sonetos. A maioria deles, apenas especulação. Como muitos leitores afirmavam que Shakespeare havia, nas palavras de Wordsworth, “destrancado seu coração”, as pessoas tentavam, em vão, descobrir a identidade de “W.H”, para quem Shakespeare dedicou todos os sonetos. Na opinião de Péricles Eugênio da Silva

Ramos, em seu livro *Poetas de Inglaterra*, os Sonetos sempre foram objeto de estudo e discussão por terem uma natureza misteriosa, polêmica e inconclusiva:

Hoje os Sonetos são, na obra de Shakespeare, talvez a parte mais controversa, em razão de seus problemas. Discute-se se eles são autobiográficos, fictícios ou esotéricos; se o "jovem amigo" que neles surge de fato existiu, e, se existiu, quem deve ter sido ... se a "dark lady" também existiu ou não, surgindo na primeira hipótese identificações mais ou menos temerárias; a ordem em que os Sonetos devem ser postos; quais os dedicados ao "jovem amigo"; quais os endereçados à "dark lady", etc, tendo-se chegado a pequeno acordo e quase nenhum resultado nestas pesquisas (RAMOS, 1970, p. 18)

Atualmente, a maioria dos leitores atribui valor aos sonetos não como biografia, mas como poesia. Na verdade, em seus sonetos Shakespeare trata de temas comuns, como por exemplo, a beleza de sua amada, seu amor por ela e seu desejo de se tornar imortal através de sua poesia. Em relação ao conteúdo dos Sonetos, Vasco Moura afirma que:

Quanto ao conteúdo, e permitindo-me remeter o leitor para o que noutra ensejo escrevi a este respeito, creio que bastará salientar aqui que, nos *Sonetos*, toda a panóplia maneirista se encontra presente, nos adereços, como o espelho, o relógio, o instrumento musical, no sentimento da voracidade do Tempo e na sensação de efemeridade e de cadência de tudo, na melancolia humoral, na falta angustiada vívida pela ausência ou distância do ser amado, na presença da morte a recortar-se, nas alusões à doença e à sepultura, no dilaceramento de raiz misógina que não impede uma relação erótica fortíssima com a "dark lady", na dialética entre verdadeiro e falso, fidelidade e perjúrio, beleza e fealdade, nas próprias variações e transições temáticas de uns sonetos para os outros (MOURA, 2005, p. 8).

Quando se aborda a temática das traduções da obra de Shakespeare, depara-se com os problemas a que um tradutor shakespeariano se vê exposto, não só os relacionados à forma, mas também à semântica e ao próprio significado dos poemas. John Milton afirma que um meio para se fazer um estudo sobre a tradução literária consiste em examinar as metáforas usadas por comentaristas e críticos:

Assim, as metáforas nos dão uma ideia das muitas maneiras através das quais a tradução é descrita. Mas o que a maioria delas tem em comum é a discussão entre a forma e o conteúdo. Isso remonta a Cícero, que traduziu o Protágoras de Platão e outros documentos gregos para o latim. Cícero

declarou: “O que homens como vós., chamam de fidelidade em tradução os eruditos chamam de minuciosidade pestilenta... é duro preservar em uma tradução o encanto de expressões felizes em outra língua... Se traduzo palavra por palavra, o resultado soará inculto, e se, forçado por necessidade, altero algo na ordem ou nas palavras, parecerá que eu me distanciei da função do tradutor”. Ezra Pound, sem dúvida a figura mais importante na tradução literária no mundo de língua inglesa no século XX, é o tema do Capítulo IV. Ezra Pound “fez suas traduções novas”; atualizou-as; mudou-lhes a ênfase; o resultado de suas “traduções” foi muitas vezes um novo poema. Muita tradução moderna segue Pound, e o tradutor frequentemente impõe sua própria personalidade à tradução (MILTON, 1998, pp. 5-7)

Os sonetos de Shakespeare, portanto, são exemplos significativos da complexidade da construção poética, pois mesmo em seu idioma original permanecem como objeto de estudos inconclusivos quanto a sua origem, intencionalidade, significados e subjetividade.

Questões relacionadas à possibilidade de tradução e a intraduzibilidade dos sonetos e da poesia de Shakespeare serão discutidas nos próximos capítulos.

## **2. DISCUTINDO A TRADUÇÃO**

Neste capítulo será feito um levantamento teórico sobre o trabalho de tradução, abordando diferentes correntes que tratam sobre o tema, construindo um panorama geral das opiniões de teóricos e tradutores sobre o ato tradutório, em especial sobre a tradução da poesia, o que talvez seja o maior desafio para os tradutores.

Dentre as diferentes teorias existentes, encontraremos quem defenda que os textos literários são intraduzíveis, pelo fato de que seria impossível reproduzir com fidelidade para outro texto, as mensagens contidas no texto original. Outra corrente afirma que qualquer texto é traduzível, desde que se permita uma certa adequação na transposição das ideias, podendo a tradução literal de certas palavras ser substituída por outras, sem perda significativa da intenção do autor. E ainda há aqueles que defendem que todos os textos podem ser traduzidos, mas admitem algumas exceções, como no caso da poesia, pois suas características intrínsecas apresentam obstáculos que impedem uma tradução nos mesmos moldes defendidos para os demais textos.

Não se questiona aqui a necessidade da tradução, pois, de que outra maneira obras de escritores e poetas consagrados como Shakespeare, Poe, Dickens, Hemingway, Oscar Wilde, Doyle, Jane Austen, Virginia Wolf, entre centenas de outros, poderia ser conhecida, e apreciada, por pessoas que não dominam o idioma inglês?

Sim, a tradução é imprescindível. Então, seria a tradução um mal necessário diante de sua necessidade? Seria possível traduzir um poema e ainda assim transmitir sua essência? Questões como essas são discutidas neste capítulo com a intenção de fornecer um embasamento para a questão da traduzibilidade, ou não, da poesia.

### **2.1 Fala, Comunicação Escrita e Origem dos Idiomas**

A escrita é uma atividade milenar, criada pelo homem para perpetuar seus conhecimentos e pensamentos. A comunicação através de símbolos capazes

de transmitir uma ideia, concreta ou abstrata, foi fundamental para o desenvolvimento das sociedades, dando forma às mensagens que até então só podiam ser externadas pela fala.

Adovaldo Sampaio, em seu livro *Letras e Memória: uma breve história da escrita* (2009), lembra que as primeiras experiências desses registros utilizavam desenhos que procuravam reproduzir as ideias ou o som que pretendiam transmitir. São exemplos dessa fase os hieróglifos egípcios, registrados em papiros. A composição da mensagem pelo leitor se dava pela interpretação dos desenhos e pela construção da sequência de seu significado.

Aos poucos, a complexidade das ideias a serem transmitidas tornou esse método insuficiente e os símbolos se tornaram mais abstratos, aproximando-se da fala ao representar sílabas, como aconteceu há aproximadamente 3000 a.C., na Mesopotâmia, quando surgiu a escrita *cuneiforme*. Por volta de 1400 a.C, o povo de *Ugarit*, uma civilização que habitava o litoral norte da Síria, influenciada pela escrita *cuneiforme* dos mesopotâmios, criou um alfabeto de 30 sinais, correspondendo às consoantes da sua língua e algumas vogais. Dessa forma, conseguiram escrever quase tudo que queriam. Duzentos anos mais tarde, surge o alfabeto fenício com apenas 22 letras, que deu origem a vários outros alfabetos, inclusive o grego, do qual se derivou o latim, que é a origem da nossa língua.

Se esse formato de comunicação ampliou a possibilidade de comunicação, também tornou-a mais restrita, exigindo que o receptor da mensagem conhecesse a correspondência silábica/fonética/alfabética para decodificar e reconstruir o significado do que estava escrito.

Essa breve digressão histórica serve para lembrar que a comunicação escrita é um processo que, simplificado, depende de três elementos indispensáveis: o escritor, o texto e o leitor. Esses componentes interagem através da existência de um sistema gráfico preestabelecido para codificação da ideia, que precisa ser perfeitamente conhecido por quem escreve e por quem lê. Para que faça sentido, esse sistema deve ser compatível com as regras de decodificação, cuja base é o idioma. A ideia exposta na forma de letras só poderá ser compreendida se o leitor conseguir identificar esses símbolos com a palavra que representa a ideia.

Rousseau (1999) acreditava que as duas primeiras formas de comunicação entre os homens - o gesto e a fala - são instintivas, tanto que as primeiras vozes foram expressas não por necessidade, mas por paixão.

Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas (ROUSSEAU, 1999, p. 266).

Para Rousseau (1999), essas primeiras formas de expressão oral se desenvolveram e foram influenciadas pelas condições climáticas e de sobrevivência a que cada grupo humano foi submetido ao longo da história de sua dispersão pelo mundo. Assim, os povos que se radicaram em regiões mais férteis e abundantes criaram linguagens mais melódicas, mais delicadas, enquanto que aqueles que tiveram que sobreviver em condições menos favoráveis terminaram por desenvolver linguagens mais rudes e ásperas.

A teoria de Rousseau pode parecer romântica nos dias de hoje, mas o desenvolvimento das ciências sociais lhe atribui certa razão. Moura e Cambrussi (2008, p. 22) afirmam que "estudar a diversidade das línguas é estudar a dispersão dos agrupamentos humanos ao longo dos séculos". Segundo as autoras,

Eis a razão pela qual as línguas se diversificam: as migrações humanas. Quando membros de um agrupamento humano, que inicialmente falam uma mesma língua, deslocam-se para uma região distante, ao longo do tempo, introduzem mudanças inconscientes na sua língua de origem, ao ponto de criarem línguas bem distintas, como são o grego e o sânscrito (MOURA; CAMBRUSSI, 2008, p. 22).

Essas transformações ocorrem ao longo de séculos e a diversificação dos idiomas tem papel fundamental no processo de comunicação escrita, já descrito neste trabalho. Enquanto as mensagens se destinam à comunicação entre escritor e leitor que falam o mesmo idioma, a codificação e a decodificação são diretas, mas quando os dois polos dessa comunicação utilizam idiomas diferentes, ainda que estes idiomas tenham origem em um mesmo tronco, a compreensão da mensagem se torna mais difícil, uma vez que o processo de diversificação aí anotado contribuiu para que novas possibilidades de dizer o mundo viessem existir. Neste momento

ocorre uma etapa intermediária capaz de fazer a transferência do significado entre elas. Essa etapa denomina-se tradução, que também pode ser entendida como leitura das estruturas profundas do texto.

## 2.2 Limites e Possibilidades

Vista sob essa forma simplista, a tradução poderia ser considerada como um mero processo mecânico que consistiria em transcrever cada palavra do idioma do escritor para a palavra correspondente no idioma do leitor. Mas na realidade não é assim que a comunicação se processa. As mensagens não são formadas por palavras soltas, desconexas, e sim por um conjunto de elementos que, reunidos, dão forma e sentido ao que se pretende transmitir. Dependendo do contexto, uma mesma palavra pode assumir significados diversos que trazem consigo a herança histórica, social e cultural de quem a escolhe para se expressar: "[...] o significado de um texto não se encontra no conjunto de palavras que o compõe." (SANTANA, 2008, p. 111).

Admitindo-se a hipótese de Rousseau para a diferenciação dos idiomas, que se não é perfeita também não é de todo contestável, cada cultura, influenciada por inúmeros fatores, construiu (e constrói) seus significados ao longo do tempo, o que se reflete necessariamente na língua, já que esses significados são constantemente compartilhados pelos indivíduos que convivem nessa sociedade.

A título de exemplo, todas as sociedades possuem um ritual de saudação, mas esses rituais são distintos no que se refere à postura corporal, ao gestual e às fórmulas textuais empregadas. Como comparar a saudação entre chefes tribais africanos, vendedores chineses, executivos alemães ou surfistas cariocas? É possível que, se reunidos numa mesma sala, esses indivíduos compreendessem a intenção mútua, já que a saudação é um ato universal, mas cada um empregaria uma forma distinta de realizá-lo, aprendida e composta por componentes culturais que se desenvolveram ao longo da formação de seus respectivos grupos sociais.

A conclusão a que se pretende chegar pode ser encontrada, resumidamente, na afirmação de Santana,

[...] quando um indivíduo de uma determinada época, que vive em um determinado contexto resultante de uma série de acontecimentos históricos inegáveis, emprega uma determinada combinação de palavras, ele não necessariamente dirá com ela o mesmo que outros que a empregaram antes – mesmo porque até as palavras adquirem novos sentidos ao longo do tempo, além de terem sentidos diferentes nas diferentes comunidades interpretativas. Ora, se isto ocorre mesmo quando se trata de palavras de uma mesma língua, pode-se imaginar quão mais complexa se torna a situação quando são envolvidas línguas e culturas diferentes, como os casos que normalmente demandam tradução (SANTANA, 2008, p. 116-117).

De maneira mais abrangente, Oustinoff (2011, p. 21) afirma que as línguas não são formadas apenas por palavras, mas também pela visão de mundo que estas encerram e que é própria de cada cultura. "A língua não é um simples instrumento, uma operação intransitiva entre o pensamento e sua expressão".

A complexidade dos processos de relacionamento entre signos verbais/escritos e seus sentidos, chamados por Jakobson (2005) de interpretação, levou o autor a classificar a tradução em três categorias:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 2005, p. 64-65)

Roman Jakobson (2005) afirma que na tradução intralingual o uso de sinônimos ou de circunlóquios raramente é perfeito, pois cada palavra possui um significado próprio, exclusivo, exigindo um processo analítico e comparativo mais amplo por parte do indivíduo que a realiza para que esse significado possa ser apreendido. Isso pode ser percebido, por exemplo, nos dicionários, que apresentam diversas acepções para um mesmo vocábulo.

Entre línguas diferentes, essa dificuldade é ainda maior, pois cada cultura associa significados próprios às palavras que utiliza para denominar uma ideia. Jakobson (2005) simplificadamente dá o exemplo da palavra "queijo", que em



português designa diversos tipos de derivados de leite, mas que em russo seu equivalente (*syr*) só se refere àqueles que são fermentados.

Estas e outras questões relacionadas ao ato de traduzir<sup>6</sup> têm sido tratadas pelas teorias de tradução, que mesmo implicitamente acompanham a prática tradutória desde seus primórdios. Como ressalta Souza (1998, p. 51), o mais correto é utilizar o termo "teorias" no plural, pois ainda não foi criada uma só teoria, consensual e unificada, em seu sentido técnico. "Existem diversas posturas teóricas, algumas bastante radicais e outras que são frontalmente opostas."

É importante ressaltar que as reflexões sobre o trabalho tradutório já constavam dos trabalhos de Cícero, no primeiro século antes de Cristo, e continuaram a ser descritas ao longo da história por outros importantes tradutores, como São Jerônimo (IV d. C.) ou Martinho Lutero (XVI d. C.). A tentativa de sistematização desse trabalho, entretanto, é relativamente recente, tendo-se iniciado com mais vigor a partir da década de 1950, com o desenvolvimento dos estudos linguísticos. Darin (2008, p. 1610) lembra que "a prática da tradução no Brasil tem cinco séculos e a primeira reflexão teórica tem 54 anos."

Provavelmente por se tratar de um campo ainda novo, ao menos sob o ponto de vista de criação de uma disciplina cientificamente estruturada, as posturas teóricas referidas por Souza (1998) também se apresentam controversas e, aparentemente, ainda distanciadas da prática tradutória. Alguns autores mostram isso com clareza em seus trabalhos.

José Paulo Paes, por exemplo, em seu livro *Tradução: a ponte necessária* (1999), mostra que há uma certa decepção dos tradutores com as contribuições da linguística a seu trabalho:

O grande impulso que tiveram os estudos linguísticos no século XX e, paralelamente, o enorme incremento da atividade tradutória em todos os campos do saber humano ao longo do mesmo período faziam esperar que da linguística fosse a teoria da tradução finalmente receber as luzes científicas de que havia muito carecia. Contudo, pelo que deu a entender o livro hoje clássico de Georges Mounin, "Os problemas teóricos da tradução", em vez de mãe, a linguística acabou por se revelar madrasta da tradutologia (PAES, 1999, p. 21).

---

<sup>6</sup>"Tradução" e "traduzir" serão utilizados aqui com o sentido de tradução interlingual definida por Jakobson, ou seja, a transferência entre idiomas.

Segundo o autor, à medida que as discussões apontam para as características individuais de cada idioma, e para a "ausência de correlações entre a lógica e a gramática das várias línguas", reforça-se a conclusão de que a tradução é uma "impossibilidade teórica do ponto de vista linguístico" (PAES, 1999, p. 34). Como essa impossibilidade não se revela na prática, os tradutores retornaram ao pragmatismo histórico de serem eles mesmos os estudiosos de seu ofício.

Só que agora cuidaram os pragmáticos de armar-se, eles também, dos instrumentos da própria lingüística, completando-os com os da semiótica e da hermenêutica filosófica. Puderam, assim, corrigir os descaminhos da teoria pela bússola da experiência e afastar de vez da sua rota o Adamastor da objeção prejudicial, ou seja: "antes mesmo de praticar a tradução, prejulgam-se as suas possibilidades, decidindo-se pela negativa, como o fazia Zenão em relação ao movimento" (PAES, 1999, p. 35).

Na mesma linha, Vinay, com base em sua experiência, defende que a teoria é necessária, mas não da forma com tem sido tratada pelos linguistas.

[...] a teoria da tradução não deveria ser uma responsabilidade dos linguistas, embora que contribuições de linguistas tenham sido decisivas para a descoberta de procedimentos tradutórios. A teoria da tradução deveria, primeiramente, ajudar os tradutores na busca por uma boa tradução, servindo como uma orientação e um guia para os tradutores, estabelecendo como sua prioridade "a aplicação da teoria para problemas específicos de tradução" [...] (VINAY, 2008, p. 148-149).

E, concordando com Paes (1999), o autor complementa:

Como sugeri antes, teoria para mim é o trampolim para a prática. Não que ela não seja interessante por si só. Qualquer reflexão sobre uma atividade humana é valiosa sem sermos obrigados a especular, antecipadamente, sobre sua possível aplicação na vida diária. Portanto, a teoria é relevante para os teóricos, mas frequentemente é incompreensível para os tradutores ao sentarem para trabalhar. Eles esperam – e com razão – conclusões práticas dos teóricos (VINAY, 2008, p. 149).

De maneira um pouco mais conciliatória, Staut (1994, p. 82) tenta explicar esse distanciamento, a partir da divisão dos teóricos em dois campos que se opõem: os "semantistas" ou "linguistas-filósofos" e os "estilistas" ou "literatos teóricos da tradução". Os primeiros buscam estabelecer uma "ciência da tradução", enquanto os últimos tentam elaborar uma "poética da tradução".

O confronto parece resultar exatamente do aspecto que se privilegia na tradução literária em detrimento de outro que, sendo igualmente relevante; é relegado a segundo plano. Se, por um lado, uma teoria exclusivamente linguística da tradução deixa escapar a especificidade da literatura e dos problemas da sua tradução e uma ciência da tradução minimiza ou ignora a natureza eminentemente artística e criativa da literatura, por outro lado, uma poética da tradução pode não dar conta dos problemas linguísticos que a tradução literária oferece (STAUT, 1994, p. 82).

No final da década de 1990, a constatação da inutilidade dessas discussões e da inadequação das posições mais radicais, deu origem à busca de um espaço intermediário que admitisse parte de cada corrente, aproximando-se do que defendeu Vinay (2008), que não descarta a teoria, mas seleciona seus preceitos de utilização prática. Aos poucos, ganha importância a noção de equivalência, que pode aparecer com outras denominações, mas com o mesmo sentido, ou acrescidas de adjetivos que visam distinguir formas diferentes de sua aplicação. Vinay (2008) cita diversos exemplos de autores que aceitam essa linha de pensamento.

A emergência do conceito de equivalência, entretanto, não encerra todas as discussões teóricas e/ou práticas, apenas transfere-as para sua possibilidade (ou possibilidades) ou impossibilidade, que em parte são influenciadas pelo conceito de equivalência utilizado por cada autor e pela aplicação que possa ser dada a essa equivalência (PAES, 1999; VINAY, 2008).

### **2.3 O Caso da Poesia**

De maneira geral, as teorias de tradução dividem-se em três grandes grupos. O primeiro defende a intraduzibilidade absoluta, com base nas premissas de que cada indivíduo é único em sua forma de ler e interpretar uma mensagem, de que a mensagem é reflexo de uma cultura, tempo e história, impossíveis de serem

reproduzidas com fidelidade para outro contexto, ou de que o tradutor nunca poderá assimilar com exatidão a intenção do autor com as palavras e construções utilizadas no texto original. No outro extremo, há o grupo dos que defendem a traduzibilidade absoluta, aceitando a possibilidade de haver perdas ou substituições que reconstruam, no texto traduzido, o conteúdo da mensagem original, ignorando quaisquer oscilações sobre a subjetividade do autor ou a capacidade interpretativa do leitor. Em posição intermediária, há aqueles que defendem que todos os textos podem ser traduzidos, mas admitem algumas exceções (FURLAN, 1998).

Jakobson (2005) é um representante dessa última corrente. O autor defende que sempre há mecanismos para buscar uma equivalência entre dois idiomas. Para o autor,

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. [...] A ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original (JAKOBSON, 2005, p. 67).

Apesar disso, Jakobson admite que o texto poético é uma exceção, pois suas características intrínsecas apresentam obstáculos que impedem uma tradução nos mesmos moldes defendidos para os demais textos:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. [...] O trocadilho, ou para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível (JAKOBSON, 2005, p. 72).

Contrária ao pensamento geral de Jakobson, Santana (2008) relativiza a possibilidade absoluta, argumentando que há inúmeros fatores que podem interferir no processo de busca da equivalência que preserve o sentido original do texto. Para a autora,

Se o padrão para se produzir uma boa tradução for a reprodução exata de um texto, em uma outra língua, por meio da decodificação do sentido do original e da reprodução fiel do mesmo, na língua de chegada, a tarefa do

tradutor continuará sendo, de antemão, fadada ao fracasso, quando não, impossível (SANTANA, 2008, p. 111).

E justifica sua posição pelas especificidades sociais, temporais e geográficas de cada cultura:

[...] reproduzir com exatidão o pensamento cunhado no interior de uma determinada sociedade, em um contexto específico, é impossível, simplesmente porque é impossível, em termos espaciais e temporais, transplantar culturas, transplantar mentes. Assim, alcançar a equivalência perfeita – tarefa atribuída ao tradutor pela crítica de tendência estruturalista – é algo impossível uma vez que o ato tradutório envolve muito mais que um jogo entre palavras de diferentes línguas; envolve as concepções nas quais cada língua se encontra mergulhada e que, ao mesmo tempo, molda a língua [...] (SANTANA, 2008, p. 119).

Pode-se afirmar que ambos os autores têm parcela de razão. Se forem utilizadas as ferramentas sugeridas por Jakobson (2005), qualquer ideia pode, realmente, ser traduzida para outro idioma. Mas essa transferência de sentido sempre perderá alguma coisa - forma, conteúdo, "sentimento", por exemplo - pois é muito difícil que duas línguas diferentes pertençam a culturas que consigam expressar de maneira exatamente igual a mesma mensagem.

Observando-se sob o ponto de vista dos tradutores, parece ser consensual que a poesia é o grande dilema de seu trabalho. Isso se dá porque a poesia envolve um jogo de palavras que possui não só um significado, oculto ou expresso, mas também um ritmo, uma sonoridade, que complementam o sentido e a intenção do autor. Por isso, Paes (1999, p. 35) considera que a poesia é "o ponto crítico ou paroxístico da problemática da tradução".

É muito difícil para alguns teóricos aceitar a tese da intraduzibilidade da poesia, até mesmo pelo fato de há e sempre houve traduções de poemas, inclusive muitas feitas por grandes nomes da literatura. Mais compreensível seria admitir que os conceitos sobre os quais essa intraduzibilidade se assenta são excessivamente rígidos e que, uma vez flexibilizados, há espaço para que a poesia possa ser traduzida, especialmente se forem levados em conta todos os preceitos anteriormente referidos quanto às dificuldades de translação perfeita entre culturas distintas.

Segundo Arrojo (2007), aqueles que defendem a intraduzibilidade da poesia não o fazem de maneira absoluta. O que ocorre é um excesso de purismo que condena essas tentativas à um produto de qualidade inferior

Segundo esses poetas e escritores, a tradução é uma atividade essencialmente inferior, porque falha em capturar a "alma" ou o "espírito" do texto literário ou poético. Essa visão reflete, portanto, a concepção de que, especialmente no texto literário ou poético, a delicada conjunção entre *forma* e *conteúdo* não pode ser tocada sem prejuízo vital, o que condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida (ARROJO, 2007, p. 27-28).

Paes (1999) sugere que esse purismo pode ser um dos motivos que leva os tradutores de poesia a assumirem um certo complexo de inferioridade diante de seus trabalhos, sempre considerando-os aquém daquilo que, utopicamente, é conceituado como uma boa tradução. Como tradutor experimentado, o autor prefere admitir a possibilidade levantada por Jakobson de haver uma "transposição criativa", lembrando, entretanto, que esse conceito não ficou totalmente claro na obra de Jakobson. Não se trata de oferecer liberdade absoluta ao tradutor e sim de conceder-lhe licença para o uso de ferramentas que possibilitem o desempenho de seu trabalho.

De qualquer modo, o critério de tradução "livre" tem a seu favor denunciar o equívoco da tradução erroneamente chamada literal, isto é, a canhestra tradução quase palavra-por-palavra, possibilitando ao tradutor superar esse equívoco para dispor de um espaço de manobra onde possa criativamente desenvolver a sua busca de equivalentes ou aproximações, no poema-alvo, das peculiaridades formais por assim dizer "pertinentes" do poema-fonte, as quais estão inextricavelmente ligadas ao código linguístico em que foi concebido. Através desses equivalentes, o tradutor dá fé do seu compromisso para com o que, recorrendo à dicotomia saussuriana do signo, poderíamos chamar de semântica do significante e que acrescenta um sobre-sentido à semântica do significado. Ou seja: dá fé de um compromisso para com a poeticidade propriamente dita do texto de partida (PAES, 1999, p. 37-38).

De maneira um pouco mais radical, Arrojo (2007, p. 31) chega a questionar os critérios que classificam os textos como literários ou como poéticos. Essas classificações estariam mais ligadas a circunstâncias exteriores e não

propriamente a características inerentes ao texto: "a literatura seria, portanto, uma categoria convencional criada por uma decisão comunitária". Essa postura leva o leitor (e por consequência, o tradutor) a buscar no texto considerado poético sentidos subjetivos, o que provavelmente não ocorreria se o mesmo texto fosse escrito em outro formato.

Para exemplificar, a autora recorre a um fragmento de texto colocado na forma de bilhete e, posteriormente, reconstruído no formato de um poema. A mensagem é a mesma: alguém pede desculpas por ter comido as ameixas que possivelmente estavam reservadas para o café da manhã e as elogia, dizendo que estavam doces e geladas. O comportamento do leitor diante de ambos os formatos é assim descrito por Arrojo:

Ao sermos apresentados ao "mesmo" fragmento, agora rotulado de *poema*, o que antes era prosaico passa a ser poético. Como leitores do poema, membros de uma comunidade cultural para a qual tal texto se enquadra dentro das convenções literárias estabelecidas, aceitamos o desafio implícito de interpretá-lo *poeticamente* e passamos a *procurar* um sentido coerente para ele. Passamos a pensar, por exemplo, nas possíveis implicações da oposição entre o ato de comer as ameixas e as relações sociais que esse ato viola. Oposição essa que não se resolve pacificamente: ao mesmo tempo em que o poema, pela sua própria razão de ser, reconhece a prioridade das regras, através do pedido de perdão, afirma também que a experiência sensual imediata é importante [...] e que as relações pessoais [...] devem antecipar um espaço para tal experiência (ARROJO, 2007, p. 33).

Este exemplo foi transcrito para justificar e esclarecer a tese de Arrojo (2007). Não se trata de concordar ou não com a autora mas de sucumbir à evidência de que, realmente, o texto poético enseja uma postura diferenciada do leitor, por seu próprio formato, o que reforça as afirmações dos demais autores no que se refere às peculiaridades do texto poético: mensagem, palavras, estrutura e ritmo (ou sonoridade) são partes intimamente relacionadas na construção do sentido. Arrojo (2007) defende que a sensualidade possivelmente associada à figura da ameixa (redonda, vermelha, doce, etc) pode não ser compreendida por leitores que não conheçam a fruta *in natura* e, por esse motivo, sugere que a tradução literal (do inglês *plum*) poderia ser substituída por outras mais familiares aos leitores, dependendo do grupo a que se destine o texto traduzido, sem perda significativa da

intenção do autor, mesmo que houvesse, inevitavelmente, prejuízo para a fidelidade ao texto original.

Em sentido contrário, Octavio Paz (2009) considera que toda tradução é uma atividade literária, independentemente do estilo do texto original. A poesia representa um caso especial pelas características que a diferem da prosa. Se no âmbito geral cada palavra pode possuir diversos significados, predominando aquele que for ressaltado por sua união a outras na mesma frase, isso não ocorre na poesia.

Na prosa a significação tende a ser unívoca, enquanto que, segundo se diz com frequência, uma das características da poesia, talvez a mais importante, é preservar a pluralidade de sentidos. Na verdade, trata-se de uma propriedade geral da linguagem; a poesia a acentua, porém, atenuada, se manifesta também na fala corrente e ainda na prosa (PAZ, 2009, p. 23).

O sentido das palavras na prosa é diferente do sentido das palavras na poesia. Enquanto a prosa é marcada pela linguagem predominantemente conotativa, por sua objetividade e por seu discurso analítico e pouco ambíguo, o sentido das palavras dentro do poema transcende seu próprio significado, passando a fazer parte do significado geral do próprio texto poético. De acordo com o teórico mexicano,

A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à da prosa. Em um caso, à mobilidade dos signos corresponde a tendência de fixar um só significado; no outro, à pluralidade de significados corresponde a fixidez dos signos. [...] apenas penetramos nos domínios da poesia, as palavras perdem sua mobilidade e sua intercambialidade. Os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis. Trocá-las seria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem (PAZ, 2009, p. 25).

Da mesma forma que Otavio Paz fala da linguagem na prosa e na poesia, ele também falará sobre o trabalho do tradutor. Paz (2009) defende que o tradutor precisa ter perfeito domínio e consciência dessas características para poder realizar seu trabalho, que consiste em interpretar e buscar no idioma final a reprodução dos mesmos significados originais:



O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem (PAZ, 2009, p. 25).

E complementa, acentuando uma opinião que se aproxima mais do que é defendido por Paes (1999) - conforme citação da página 28 deste trabalho - sobre a busca da qualidade dentro do espaço possível de atuação do tradutor:

Em seus dois momentos a tradução é uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética. O poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que, como já foi dito, não é sua cópia e sim sua transmutação. O ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos (PAZ, 2009, p. 26).

Vasconcellos (2011, p. 69) se alinha a essa concepção e defende que na tradução poética a simples manutenção do sentido não é suficiente para garantir a "fidelidade" ao texto original. Essa seria uma posição "ingênua", pois o desprezo ao "som e ritmo, como parte material do significante" compromete o próprio sentido.

Nesse tipo de tradução, parece que a preocupação central é aparar qualquer aresta do texto, propondo ao leitor algo fluente e fácil, de compreensão mais imediata. Em princípio, nada tenho contra essa postura, que se poderia chamar "didática", desde que esteja consciente de seus pressupostos e limites e desde que, em sua defesa, não se use como justificativa uma fidelidade ao sentido que, independentemente dos aspectos propriamente literários, não possui. Não se é fiel ao sentido da letra do texto ao apresentar-se ao leitor uma interpretação banal da expressão densa e marcada do original (VASCONCELLOS, 2011, p. 69-70).

Por esse motivo, Vasconcellos (2011) acompanha Paes (1999) e Paz (2009) no que se refere à aceitação da tradução como um processo de (re)criação

que necessariamente deve levar em conta signos, significados e significantes, sendo impossível a perfeição dessa tarefa. Segundo Vasconcellos,

[...] *qualquer* tradução, é uma recriação; por mais que se busque criar uma analogia cerrada dos aspectos textuais que se pretende ver no original, trata-se de um dizer em outro sistema linguístico, sujeito às implicações desse sistema que não estavam previstas no original. E não se dirá que é um dizer o mesmo em outro sistema linguístico: não se dirá o mesmo, jamais, e se proporá, em vez disso, uma reconstrução, uma interpretação do que se leu no original e que se pretende verter em outra língua: enfim, não uma reprodução, propriamente, mas uma (re)criação condicionada pelo original (VASCONCELLOS, 2011, p. 71).

Retoma-se, assim, as discussões já citadas anteriormente sobre as distâncias culturais/temporais dos idiomas como um dos obstáculos à fidelidade defendida por alguns teóricos, ou como justificativa para a "impossibilidade" da tradução de poemas, como defendem outros. Vasconcellos (2011) ressalta, de maneira prática, que o grau de dificuldade para a tradução depende da distância que há entre as culturas, incluindo-se, aqui, as referências que possam existir entre os idiomas.

É interessante observar-se que os três autores acima citados - Paes (1999), Paz (2009) e Vasconcellos (2011) - fazem, em seus trabalhos, críticas importantes à visão predominantemente acadêmica da tradução, especialmente a tradução poética, sem, contudo desprezar sua importância pela oferta de instrumentos auxiliares ao trabalho dos tradutores. Em sentido análogo ao de Paes (1999), que já foi relatado anteriormente, Paz assegura que,

Nos últimos anos, devido talvez ao imperialismo da linguística, tende-se a minimizar a natureza eminentemente literária da tradução. Não, não há, nem pode haver, uma ciência da tradução, ainda que esta possa e deva ser estudada cientificamente. Do mesmo modo que a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura (PAZ, 2009, p. 21).

Vasconcellos (2011), em diversos trechos de seu artigo, tece críticas similares: a cientificidade do estudo sobre traduções, especialmente as literárias,

não deve ser ignorada, mas também não pode ser tratada como único referencial de autenticidade ou qualidade para o trabalho tradutório.

Brunello De Cusatis (2008) também defende esse ponto de vista, reforçando as dificuldades apresentadas pelo texto poético para o tradutor, mas acreditando nas diversas possibilidades que esse texto pode apresentar, sem desqualificar o trabalho de tradução. Utilizando os conceitos defendidos por Peeter Torop (1995, *apud* DE CUSATIS, 2008, p. 12), o autor afirma que, "[...] “a tradução absoluta ou ideal não existe, mas, com base num original, pode criar-se toda uma série de traduções diferentes, que são, no entanto, em linha de princípio igualmente válidas”.

De Cusatis (2008, p. 20) afirma que o texto poético é sempre caracterizado por conflitos: "entre sintaxe e metro, metro e ritmo, som e sentido, etc." Isso é verdadeiro para o texto de partida e ainda mais para o texto de chegada. Por isso, segundo o autor, é a participação do tradutor nunca é transparente e, inevitavelmente, irá refletir o contexto cultural, histórico e até intelectual onde este se insere. A passagem da linguagem poética deverá ser, sempre, para a linguagem poética, mantendo-se sua "musicalidade". A fidelidade defendida por De Cusatis não pode ser "asséptica" e sim uma característica profissional do tradutor, que para isso deve obedecer a quatro princípios fundamentais: a) conhecer profundamente a história e a cultura da língua e do país onde foi produzido o texto original; b) conhecer excelente domínio da língua de chegada e de suas ferramentas linguísticas; c) saber escrever perfeitamente nesse idioma, sem deixar-se influenciar por eventuais tendências narcisistas; e, d) ter domínio das técnicas de escrita, para poder reconhecê-las no texto de partida e poder reproduzi-las no texto de chegada.

Reforçando o que já foi defendido por outros autores, De Cusatis conclui que,

[...] estou convencido, portanto, de que não pode existir – em referência à tradução poética, pelo menos – uma teoria, ou pior ainda, uma ciência da tradução. [...] Creio que ninguém – hoje como ontem e amanhã – pode ou poderá ensinar em que modo se traduz (fazendo-a) poesia, já que a tradução poética está sujeita a motivos de inspiração análogos aos da criação propriamente dita (DE CUSATIS, 2008, p. 22).

Com base nessas observações, é possível extrair algumas aproximações que se referem especificamente à tradução poética.

Em primeiro lugar, é consensual que as características intrínsecas da poesia, tais como subjetividade, forma, ritmo, "alma", dentre outras, tornam esse tipo de texto um desafio complexo para quem pretenda se dedicar à sua tradução. Quanto à impossibilidade de se traduzir poesia, que os autores nos levam a perceber é que o impossível está nas perdas do ato tradutório, ou seja, na existência de uma tradução perfeita, que consiga transmitir com absoluta fidelidade todos os elementos que compõem o texto poético.

A partir do momento em que se admite alguma perda nessa transposição, a responsabilidade do tradutor assume maior importância, pois cabe a ele fazer as escolhas que influenciarão o texto final. A necessidade de habilidades especiais por parte do tradutor que se proponha ao trabalho com poesia é inquestionável. Habilidade e profundo conhecimento em ambos os idiomas, destreza na identificação e uso dos elementos que caracterizam o texto literário e ética para evitar influências estritamente pessoais são apenas alguns desses requisitos.

Pelos exemplos citados nos trabalhos dos autores que foram referenciados acima, é possível depreender-se que mesmo a tradução poética admite diversas modalidades. Há textos em que um ou mais componentes assumem maior relevância (sentido, sonoridade, métrica, versificação, etc) no texto original, devendo ser preservado (ou preservados) ao máximo no texto final para não descaracterizar a obra. Ao mesmo tempo - e isso ficou bem claro no trabalho de Paes (1999), dependendo desses fatores, cada tradutor pode dispor de uma relativa liberdade para modificar/adaptar os demais de maneira a garantir a melhor aproximação com o texto de partida. A fidelidade é devida à obra e ao autor e não à forma ou aos conceitos envolvidos no trabalho.

A responsabilidade do tradutor não pode se afastar da constatação óbvia de que, o leitor que busca um texto poético espera encontrar exatamente isso: poesia. Portanto, a liberdade de (re)criação do texto original deve respeitar e atender essa expectativa. Poesia deve ser traduzida com poesia, buscando-se sempre a estratégia de tradução que consiga melhor reproduzir para o leitor os sentimentos, a sonoridade, a densidade literária intencionalmente provocada pelo autor.

Ao menos em princípio, e na opinião de tradutores que defendem a traduzibilidade da poesia, parecem utópicas e desconectadas da realidade as duas

correntes antagônicas que defendem, por um lado, a fidelidade absoluta ao texto original, e por outro, o desprezo por elementos literários que caracterizam o texto poético, em nome da fidelidade de seu sentido. A primeira justifica a conclusão da intraduzibilidade da poesia, fato paradoxal uma vez que esta prática tem se verificado há milênios. A segunda, além do risco de contrariar a expectativa do leitor, como referida no parágrafo anterior, pode ameaçar o respeito devido ao próprio autor. Como foi citado por De Cusatis (2008), o poeta escolhe (ou é escolhido) pelas palavras, deixando-se envolver por sua polissemia em nome de uma sensação que tenciona provocar no leitor de sua obra. O desprezo por esse envolvimento, através da simplificação didática como foi conceituada por Vasconcellos (2011), ao invés de sobrevalorizar o leitor, submete-o a uma postura ideológica imposta pelo tradutor (ou pelos aspectos teóricos-metodológicos que este aceita seguir) ao mesmo tempo em que subvaloriza o trabalho de construção poética do autor.

Em síntese, na opinião consensual da maioria destes tradutores, traduzir poesia é possível, desde que sejam aceitas algumas perdas e que essas perdas se restrinjam a aspectos que não comprometam a intencionalidade da obra, o que inclui, na medida do possível, a manutenção de um certo ritmo, de uma forma, de elementos semânticos, léxicos e/ou gramaticais de presença indissociável do conteúdo poético.

### 3. CAMINHOS E DESCAMINHOS DE UMA PRÁXIS

As dificuldades encontradas na tradução de textos poéticos são tantas, que vários teóricos apostam na sua intraduzibilidade. Como citamos acima, Jakobson (2005, p. 72) faz parte da corrente que afirma que alguns textos literários podem ser traduzidos, com exceção da poesia, pois a dificuldade de traduzi-la reside na particularidade do texto poético, pois como Jakobson (2005) afirma,

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria.(JAKOBSON, 2005, p. 72).

Na visão do ensaísta Albrecht Fabri "a essência da arte é a tautologia", pois as obras artísticas "não significam, mas são" (1958, *apud* CAMPOS, 1967, p.21). Essa tese permitiu que o filósofo e crítico Max Bense, fazendo uma distinção entre informação documentária, informação semântica e informação estética, desenvolvesse o conceito da "fragilidade" da informação estética. De acordo com Haroldo de Campos,

A informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos [...] a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...] a fragilidade da informação estética é, portanto, máxima. (CAMPOS, 1967, p. 22).

A dificuldade em se traduzir poesia estaria, para Bense, no fato de que na informação documentária e na semântica, elementos que são previsíveis e substituíveis podem ser reconstituídos por outros, o que não acontece na informação estética, daí a possibilidade de sua intraduzibilidade.

Afirmar que a poesia não pode ser traduzida cria um paradoxo relacionado à sua tradução, pois como confirmar sua intraduzibilidade, quando apresentamos aqui

seis versões de tradução do Soneto 29 de William Shakespeare, sendo uma, inclusive, da autora deste trabalho?

### **3.1 Tudo flui, inclusive a Tradução**

Ao longo do processo tradutório, percorrem-se pelo menos sete passos, definidos por Marcelo Greuel (1996) como sendo:

- a) Objetivação: estruturação das impressões óticas, reconhecimento das letras;
- b) Semantização: apreensão das palavras e frases;
- c) Deverbalização: intuição retroativa do sentido;
- d) Interpretação estético-receptiva: avaliação da relação forma-conteúdo;
- e) Verbalização: expressão do sentido em forma correspondente na língua de chegada;
- f) Interpretação estético-expressiva: avaliação da correspondência entre a forma e conteúdo na língua de chegada;
- g) Objetivação: realização e correção gráfica do resultado final.

Por essa estrutura, pode-se entender que, segundo Greuel (1996), o trabalho do tradutor consiste em um processo sistemático de decodificação- interpretação-recodificação em que há fases de subjetividade acentuada, estando esta sujeita àqueles predicados/instrumentos já descritos como necessários para que o tradutor consiga realizar sua tarefa a contento, tais como a cultura geral, o bom conhecimento de ambas as línguas, etc. Em paralelo, essas etapas de decodificação/recodificação também se submetem a fatores externos, temporais e culturais que interferem na forma como ocorre essa transposição dos signos textuais/verbais para os signos semânticos/significativos. Esses são alguns dos motivos que explicam a razão de tradutores diferentes produzirem textos finais diferentes. De maneira didática, Greuel explica que,

O texto, apesar de ser uma unidade material mais ou menos estável, é essencialmente dinâmico e "ocorrencial". Quem lê um texto duas vezes defronta-se teoricamente com o mesmo objeto, na realidade, porém, com

dois textos diferentes. Por isso não apenas dois tradutores traduziriam um texto sempre de maneira diferente mas também um único tradutor, quando traduz duas vezes o mesmo texto (GREUEL, 1996, p. 35).

Pode-se complementar este pensamento de Greuel, adicionando que não só dois tradutores traduzem um texto sempre de maneira diferente, mas que também um texto, ao ser traduzido pelo mesmo tradutor, independente da quantidade de vezes, sempre será diferente, pois um texto não pode ser traduzido pelo mesmo tradutor duas vezes, assim como “não podemos entrar duas vezes no mesmo rio”.

Tudo flui, dizia Heráclito (c. 540-480 a.C.) de Éfeso, na Ásia Menor. Para este filósofo as constantes transformações eram justamente a característica mais fundamental da natureza. Ele acreditava que tudo está em movimento e nada dura para sempre. Por esta razão, não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando entra-se pela segunda vez no rio, tanto quem entra quanto ele já estarão mudados, já estarão diferentes.

Não só tradutores traduzem de forma diferente o mesmo texto, mas esses mesmos tradutores se encontram em constantes mudanças, o que altera significativamente a tradução de seus textos, especialmente se for levado em consideração o fator temporal. Quanto mais se estender o tempo entre duas traduções do mesmo texto feitas pelo mesmo tradutor, mais diferentes estas serão, podendo inclusive se tornar uma tradução completamente diferente da outra.

### **3.2 Apresentação do Soneto 29 de William Shakespeare**

O Soneto 29 segue a mesma estrutura básica dos outros sonetos de Shakespeare, sendo composto de três quartetos e um dístico, contendo 14 linhas e verso em pentâmetro iâmbico.

Não se sabe ao certo se este soneto foi dirigido à “Dark Lady” ou ao “Fair Youth”, mas a maioria dos estudiosos acredita, no entanto, que ele tenha sido dirigido ao jovem homem. Este soneto sugere o sofrimento do eu lírico causado por seu ostracismo social e sua infelicidade pessoal. O eu lírico proclama, nestes versos,



seu desejo de ter mais esperança e revela sua inveja daqueles que têm muitos amigos. Mas ao final do soneto, o “amor” que o eu lírico sente pela pessoa amada, o restaura, fazendo com que aquele desesperado ser encontre finalmente a felicidade, comprovando que o amor sobrepõe qualquer bem material.

Este soneto difere dos outros elisabetanos, pois nele o eu lírico é o foco principal, ao contrário de muitos sonetos de amor daquela época, focados principalmente no objeto de afeição do eu lírico.

### Sonnet XXIX

When in disgrace with fortune and men's eyes  
 I all alone beweepe my outcast state,  
 And trouble deaf heaven with my bootless cries,  
 And look upon myself, and curse my fate,  
 Wishing me like to one more rich in hope,  
 Featured like him, like him with friends possessed,  
 Desiring this man's art, and that man's scope,  
 With what I most enjoy contented least;  
 Yet in these thoughts my self almost despising,  
 Haply I think on thee, and then my state,  
 Like to the lark at break of day arising  
 From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;  
     For thy sweet love remembered such wealth brings  
     That then I scorn to change my state with kings.

Disponível em: <http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/1>

### 3.3 Traduções do Soneto 29

A seguir apresentamos seis traduções diferentes do Soneto 29 de William Shakespeare, inclusive uma da autora deste trabalho, com o objetivo de expor as dificuldades encontradas na tradução de textos poéticos, questionar a questão das “perdas” ocorrentes na tradução da poesia e discutir a possibilidade da tradução de textos literários como uma forma de criação.

### Palavra por Palavra (feita pela autora deste trabalho)

#### Soneto 29

Quando em desgraça com fortuna e olhos homens  
 Eu todo sozinho lamento meu desamparado estado,  
 E problema surdo céu com meus inúteis choros,  
 E olho sobre mim mesmo, e amaldiçoo meu destino,  
 Desejando-me como para um mais rico em esperança,  
 Parecido como ele, gosto dele com amigos possuídos,  
 Desejando este homem arte, aquele homem alcance,  
 Com o que eu mais gosto, contente menos;  
 No entanto, nesses pensamentos meu eu quase desprezando,  
 Por acaso eu penso em ti, e depois meu estado,  
 Como para a cotovia na ruptura do dia surgindo  
 Da sombria terra, canta hinos no céu portão;  
     Para teu doce amor lembrado tal riqueza traz  
     Que então eu desprezo para mudar meu estado com reis.

### Através do Site Google Translate

#### Soneto 29

Quando em desgraça com a fortuna e os olhos dos homens  
 Eu sozinho lamentar meu estado pária,  
 E problemas céu surdos com meus gritos inútil,  
 E olhar para mim mesmo, e amaldiçoar meu destino,  
 Desejando-me como a um mais rico de esperança,  
 Apresentado como ele, gosto dele com os amigos possuía,  
 Desejando arte deste homem, e o alcance do homem,  
 Com o que eu mais gosto, pelo menos contente;  
 No entanto, nesses pensamentos minha auto quase desprezando,  
 Por acaso eu penso em ti, e em seguida, o meu estado,  
 Gosto de a cotovia ao romper do dia decorrente  
 Da terra sombria, canta hinos na porta do céu;  
     Para o teu doce amor lembrado tal riqueza traz  
     Que, então, eu desprezo para mudar meu estado com os reis.

**Do Site “letras.mus.br” - Autor Desconhecido**

Soneto 29

De mal com os humanos e a Fortuna,  
 choro sozinho o meu banido estado.  
 Meu vão clamor o céu surdo importuna  
 e olhando para mim maldigo o fado.

A querer ser mais rico em esperança,  
 como outros ter amigos e talento,  
 invejando arte de um, doutro a pujança,  
 do que mais gosto menos me contento.

Se assim medito e quase me abomino,  
 penso feliz em ti e meus pesares  
 (qual cotovia em vôo matutino

deixando a terra) então cantam nos ares.  
 Tão rico me é teu doce amor lembrado,  
 que nem com reis trocava meu estado.

**Em um Blog sem Denominação - Autor Desconhecido**

Soneto 29

Quando, malquisto da fortuna e do homem,  
 Comigo a sós lamento o meu estado,  
 E lanço aos céus os ais que me consomem,  
 E olhando para mim maldigo o fado;

Vendo outro ser mais rico de esperança,  
 Invejando seu porte e os seus amigos;  
 Se invejo de um a arte, outro a bonança,  
 Descontente dos sonhos mais antigos;

Se, desprezado e cheio de amargura,  
 Penso um momento em vós logo, feliz,  
 Como a ave que abre as asas para a altura,

Esqueço a lama que o meu ser maldiz:  
 Pois tão doce é lembrar o que valeis  
 Que esta sorte eu não troco nem com reis.

### Por Thereza Christina Rocque da Motta

#### Soneto 29

Quando em desgraça, sem sorte e afastado  
 Dos homens, sozinho, em meu exílio,  
 Perturbo os Céus surdos, a gritar sem sossego,  
 E olho para mim, e amaldiçoo meu destino,  
 Sonhando ser mais afortunado,  
 Como homem de muitos amigos,  
 Cobiçando seus talentos e visão,  
 E aquilo que mais aprecio sinto menos satisfeito;  
 Mesmo, nesses pensamentos, quase me desprezando,  
 Feliz, penso em ti – depois em meus bens  
 (Como a cotovia elevando-se ao romper do dia  
 Das entranhas da terra), em hinos a louvar o céu;  
     Pois, lembrar de teu doce amor traz tanta riqueza,  
     Que desdenho trocar meu dote com reis.

### De Própria Lavra

#### Soneto 29

Quando em desgraça com a sorte e aos olhos dos homens  
 Sozinho lamento meu exílio,  
 Perturbo o surdo céu com meus inúteis lamentos  
 Olho para mim mesmo, e amaldiçoo meu destino,  
 Desejando que eu tivesse mais esperança,  
 De ser parecido com ele, e como ele possuir amigos,  
 Cobiçando o talento deste homem e daquele outro, sua importância,  
 Pouco me contentando com as coisas que aprecio;  
 Mas se nestes pensamentos que me trazem agonia,  
 Por acaso eu penso em ti, e a minha situação analiso,  
 Como uma cotovia (que surge ao romper do dia  
 Da melancólica terra), canta hinos ao portão do paraíso;  
     Pois, lembrar de teu doce amor me traz tanta riqueza,  
     Que me recuso a trocar minha situação pela da realeza.

### 3.4 Considerações

Podem ser extraídas diversas considerações das traduções do Soneto 29 de Shakespeare apresentadas acima, dentre elas o fato de que a tradução realizada pelo Google Translate, item 3.3.2, se mostra ineficiente, uma vez que o programa utilizado pelo site, realiza a tradução do Soneto de forma mecânica, sendo equivalente à forma apresentada no item 3.3.1, ou seja, palavra por palavra, o que torna impossível a compreensão do texto.

Outro ponto que vale a pena salientar faz referência ao que foi colocado por Greuel (1996) sobre os motivos que levam tradutores diferentes a produzirem textos finais diferentes. A posição de Greuel (1996) ajuda a compreender o motivo pelo qual alguns tradutores admitem a possibilidade da tradução da poesia, desde que se aceitem as perdas que inevitavelmente ocorrem nesse processo. Mas seriam estas perdas realmente aceitáveis? Ao analisar a tradução de apenas uma linha do Soneto em questão, é possível verificar a diversidade de leituras que podem ser feitas através das traduções realizadas. O que ocorre aqui em uma pequena escala, ou seja, em uma única linha do Soneto, com certeza faz uma grande diferença na interpretação global do mesmo.

Linha 3 do Soneto 29: “***And trouble deaf heaven with my bootless cries***”

**Site Google Translate:** “E problemas céu surdos com meus gritos inútil”

**Site letras.mus.br :** “Meu vão clamor o céu surdo importuna”

**Blog sem Denominação:** “E lanço aos céus os ais que me consomem”

**Thereza Christina R. Motta:** “Perturbo os Céus surdos, a gritar sem sossego”

**Própria Lavra:** “Perturbo o surdo céu com meus inúteis lamentos”

A ideia central da frase pode continuar sendo a mesma, mas definitivamente as traduções acima levam a diferentes imagens e leituras da mesma frase. Qualquer uma das traduções do Soneto acima suprime qualquer possibilidade de se sentir a poesia intrínseca e latente na obra de Shakespeare. Isso acontece porque, de acordo com Deguy (2001, *apud* KOPROSKI, 2007), cada língua forma um meio relativamente independente e relativamente finito dentro de sua infinitude, o que quer dizer que o mundo inteiro se passa na totalidade de uma língua: quem não

fala uma língua, não compreende sua versão do mundo. Portanto quem não entende a língua inglesa, nunca poderá entender a essência e a beleza da poesia shakespeariana.

Em relação à forma do soneto, é possível perceber que não houve uma preocupação com a métrica dos versos, bem como não foi utilizado por nenhum tradutor o pentâmetro iâmbico, provavelmente pelo fato de que esta estrutura de verso é possível de se realizar com maior facilidade no idioma Inglês, pois este possui boa quantidade de vocábulos monossílabos e dissílabos, o que não acontece com tanta frequência na língua portuguesa. Na maioria das traduções acima, a preocupação com a forma se limitou à rima, tendo sido obedecidas as regras do soneto Shakespeariano, ou seja, nos 6 (seis) primeiros pares foram empregadas rimas cruzadas (ababdcdefef), e no último 1 (um) par de rimas emparelhadas (gg), representando o dístico final.

Na visão do ensaísta Albrecht Fabri as obras artísticas não significam, mas “são”. O tradutor húngaro Paulo Rónai corrobora a visão desse ensaísta quando afirma que a poesia é arte. Não temos como traduzir um quadro de Renoir ou uma escultura de Picasso. Poesia é arte, e como arte que é, deve ser sentida, apreciada e tratada como arte. Nas palavras de Rónai:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível (RÓNAI, 1956, *apud* CAMPOS, 1967, p. 24)

Já na opinião do escritor e crítico português Luis Serguilha, a poesia não “é”, ela acontece. São de Serguilha as palavras que se seguem:

A poesia não pode ser tratada como algo estático e fechado em si mesmo, mas como uma avalanche vulcânica que destrói e reconstrói com a violência da desorientação, do labirinto mutante, da autonomia encantatória do ritual que fazem parte desse animal poético de infinitudes ritmáveis ou da aventura do caos-criativo. A poesia não admite o senso comum, não admite opiniões: ela vive do inexplicável, dos entrecruzamentos estéticos, dos fluxos, das migrações heterogêneas que povoam a multiterritorialidade, as línguas de fronteira: eis a violência da emersão e imersão da construção poética. A poesia acontece dentro da (im)possibilidade: uma correnteza de estranhamentos, de desvios, de fissuras, de acoplamentos e que, além de tudo, é capaz de transformar o corpo do leitor num golpe de vários fragmentos estéticos, num dançarino-cantante-cósmico. O poeta apropria-se do rodopiar das vozes dançantes para emancipar o próprio corpo: um reavivamento dos abalos da experiência labiríntica, dos espelhos de infinitas

imagens expansivas: zonas de movimento onde o idioma em erosão é montado e desmontado com as cartografias do desejo da leitura, releitura e desleitura.” (SERGUILHA, disponível em: <http://www.revistababel.com.br/a-poesia-quantica-de-luis-serguilha>)

“*To be or not to be, that's the question.*” (SHAKESPEARE, 1999. p. 203)

Como deixar de citar esta famosa frase do grande drama vivido por Hamlet e reportado por William Shakespeare em sua peça “*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*”? Diante de pontos de vista tão diferentes, podemos concluir que a grande dificuldade em traduzir a poesia se encontra na poesia em si, na sua essência, no que ela realmente faz acontecer.

Em uma visão mais abrangente, Haroldo de Campos (1967) vai muito além em afirmar que, assim como a poesia, outros tipos de textos criativos também são intraduzíveis, tomando como exemplo, obras famosas como *Ulisses* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, o *Macunaíma*, de Mario de Andrade e o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Segundo Campos,

Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia), postulariam a impossibilidade da tradução, donde parece-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo *texto*. CAMPOS, 1967, p. 24)

Haroldo de Campos (1967), porém, admite a possibilidade de tradução de textos poéticos, desde que se entenda que o processo realizado não é propriamente uma “tradução”, mas sim a criação de um texto:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação. (CAMPOS, 1967, p. 24)

Suzana Kampff Lages em seu livro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* (2002), afirma que a poética de tradução proposta por Campos (1967), e outros poetas tem uma base comum na ideia de uma transformação, de uma metamorfose.

Suas transcrições multiplicam-se em traduções, transluciferações, transfigingimentos, transficcionalizações, transpoetizações, intraduições, transfusões, transmutações, projetando ao infinito as possibilidades

interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução e situando-se no horizonte que todas unifica, sempre parcial e historicamente, na diversidade dos nomes e das línguas; no contexto de uma traição, como ato de violência inerente e necessário à preservação de uma tradição viva (LAGES, 2002, p. 91-92).

A tomada da língua estrangeira como estatuto de criação da língua nacional é chamado, por Haroldo de Campos, de *transcrição*, pois possui caráter histórico, por ser ela a leitura do passado, da tradição e da cultura de um povo. A *transcrição* não só permite que a tradução e a criação poética se coloquem em pé de igualdade, num contínuo e mútuo enriquecimento entre o texto original e o texto traduzido, mas também permite a criação de novo texto a partir do texto original. Segundo Suzana Lages:

Neste contexto a figura e a atividade do tradutor mostram-se exemplares: como o poeta moderno (e certamente não só o moderno) em sua relação com os textos que o antecedem na tradição, o tradutor encontra-se sempre numa situação de posterioridade em relação ao original. Para realizar sua tarefa de reconstrução textual ele deve superar de alguma forma essa posição de secundariedade e afirma-se como autor de um novo texto, o texto traduzido. (LAGES, 2002, p 92)

Portanto, para Haroldo de Campos (1967) a tradução de um poema não é mais do que a recriação ou a criação de um novo poema. De fato, esta visão quebra o paradigma criado em torno dos tradutores, cujo trabalho é muitas vezes considerado inferior, por falhar em capturar a “alma” ou o “espírito” do texto poético, como Arrojo (2007) afirma,

“Segundo o francês Paul Valéry (1871-1945), “contemporâneo” e “companheiro” de Pierre Menard, a qualidade o texto poético é inversamente proporcional à sua traduzibilidade, quanto mais resistente for o texto “aparentemente” poético ao ataque de qualquer transformação formal, menor será o seu grau de poesia. George Steiner, em *After Babel: aspects of languages and translation*, cita varias opiniões semelhantes, também de escritores e poetas insatisfeitos com os “estragos” causados pela tradução. Entre outros, Steiner cita o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), para quem as versões francesas de seus poemas eram “luar recheado de palha” (p.240)”. (ARROJO, 2007, p. 26)

A teoria de Haroldo de Campos, que além de poeta e crítico, também foi um grande tradutor, lança um novo olhar sobre o trabalho dos profissionais dessa área, colocando-os em pé de igualdade com os artistas. O tradutor, no dizer Campos (1967), não é mais aquele cuja tarefa era simplesmente realizar a transposição de



um texto para outro idioma. O tradutor assume assim o papel de criador de novas obras de arte.

#### 4. TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Umberto Eco em seu livro “Quase a Mesma Coisa” (2007), trabalha sobre a classificação de Jakobson (2005) dos três tipos de tradução - intralingual, interlingual e inter-semiótica - já referidas anteriormente, para tentar compreender seu real significado. Em sua descrição, Eco percebe que Jakobson utiliza o vocábulo "interpretação" para explicar o conceito em que cada uma se enquadra. No texto original, estão assim relatadas:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2005, p. 64-65, grifo nosso).

Apesar de o texto sugerir que os termos "tradução" e "interpretação" possam ser sinônimos, ao menos na conceituação de Jakobson (2005), Eco (2007) faz questão de demonstrar que não foi essa a intenção do autor.

Jakobson estava afirmando simplesmente que a noção de interpretação como tradução de signo a signo permite superar a diátribe sobre onde localizar o significado, na mente ou no comportamento, e não diz que interpretar e traduzir sejam sempre e de todo modo a mesma operação, mas que é útil abordar a noção de significado em termos de tradução (gostaria de glosar: *como se fosse uma tradução*). Ao expor essas posições de Jakobson (em Eco 1978:24), escrevi: "Jakobson demonstra que interpretar um elemento semiótico significa 'traduzi-lo' em um outro elemento (que pode ser um discurso completo) e que o elemento a ser interpretado é sempre criativamente enriquecido por tal tradução". Como se pode ver, botei "traduzi-lo" entre aspas para indicar que se tratava de uma expressão figurada (ECO, 2007, p. 269)..

Para tentar dirimir quaisquer dúvidas que pudessem surgir dessa conclusão, Eco (2007) relata que submeteu a Jakobson suas conclusões e que este não as refutou e até indicou outros textos de sua autoria que reforçavam essa

percepção. A distinção é importante porque, mesmo que Jakobson tenha utilizado "interpretação" para tentar explicar cada tipo de "tradução", são expressões de significado distinto. Segundo Eco,

O universo das interpretações é mais vasto que o da tradução propriamente dita. Alguém poderia dizer que insistir nesse ponto não é apenas uma questão de palavras e se se pretendesse usar sempre e de todo modo *tradução* como sinônimo de *interpretação*, bastaria acordar-se sobre isso. Mas antes de mais nada, pelo menos do ponto de vista etimológico, as questões de palavras não são irrelevantes (ECO, 2007, p. 275).

O que Eco (2007) faz questão de ressaltar, e utiliza inúmeros exemplos para isso, é que interpretar não é traduzir e que utilizar-se essa acepção é apenas uma forma metafórica de compreender o que significa a tradução, até porque em sua origem latina, *translatio* e *traducere* estão relacionadas à ideia de transporte, de condução de algo a partir de um local para outro, só tendo sido associadas à passagem de textos de uma língua para outra por analogia.

A tradução como fenômeno que pressupõe interpretações (e não como sinônimo dessas) também aparece na reflexão de Greuel (1996), que procura sua trajetória entre o texto de partida e o texto de chegada. Para o autor,

Uma tradução é o resultado final de um processo que começa com a leitura e compreensão de um texto de partida, cujo sentido é vertido para outro idioma, e termina apenas com a compreensão do texto traduzido. Entre o texto original (*source text*) e o texto final (*target, receptor text*) está o tradutor envolvido numa múltipla tarefa hermenêutica (GREUEL, 1996, p. 33).

O problema que se coloca então encontra-se na própria definição ressaltada por Eco (2005) de que interpretar não é traduzir. Há um efetivo "transporte" entre sistemas de signos - do objetivo (leitura do texto de partida - decodificação) para o subjetivo (compreensão/interpretação) e deste novamente para o objetivo (escrita do texto de chegada - codificação) - mas as perdas que ocorrem nesse processo descaracterizam-no como uma tradução.

No caso específico da poesia, essa distinção é ainda mais importante, pois não se trata apenas de um texto que precisa ser interpretado para poder ser

compreendido pelo leitor final. As características do texto poético possuem uma carga de subjetividade que prejudica as duas etapas de objetivação sugeridas por Greuel (1996). Não é possível ler o texto poético apenas tentando compreender o significado das palavras de cada frase (decodificação objetiva), pois o conjunto textual como um todo possui intrinsecamente uma intencionalidade que precisa, também, ser compreendida.

Nos textos literários, o estilo do autor já apresenta complexidade para o trabalho tradutório, mas dentro de limites mais amplos, que favorecem a existência dos equivalentes sugeridos por Jakobson (2005) e facilitam a aproximação do texto final com a mensagem que o autor pretendia transmitir no texto original. A equivalência não precisa levar em conta os aspectos formais presentes na poesia - tais como a métrica, a versificação, a rima, a musicalidade -, o que ajuda o tradutor a buscar, na cultura do leitor destinatário, as substituições mais adequadas para que o sentido e o estilo do autor possam ser compreendidos e, na medida do possível, reproduzidos. Em poesia, isso dificilmente ocorre e é por esse motivo que Jakobson (2005, p. 72) admite a impossibilidade da tradução da poesia.

É importante ressaltar que não se trata de aceitar que a poesia não possa ser interpretada em outro idioma diferente de seu original. Mas, reforçando o que já foi explicado por Eco (2007), interpretar não é traduzir. O tradutor poderá realizar um excelente trabalho de aproximação, mas dificilmente conseguirá atingir uma tradução perfeita.

#### **4.1 Tragédia ou Drama? A Mulher e sua História**

Civilizações antigas como a cretense, suméria, egípcia, babilônica, grega, romana, entre outras, cultuavam a mulher e a feminilidade na figura de deusas, sacerdotisas, sábias, filósofas, matemáticas e amazonas. Este culto insere-se dentro de um contexto social e religioso cujas raízes remontam aos registros pré-históricos do Paleolítico e do Neolítico ou ainda a uma fase informe do mundo, quando surgiu o primeiro sentimento religioso da humanidade, que era o de adoração à Deusa Mãe ou Mãe Terra, expressado pela adoração à Terra, às águas, à Natureza, aos ciclos e à fertilidade.

A mulher era sagrada na Pré-História por que trazia a vida em seu ventre. Descobertas arqueológicas revelam a existência de arte rupestre e de estatuetas de culto ao corpo feminino, à fertilidade, e com isso à noção de origem da vida e do mundo. Em 1908, na Áustria, foi encontrada uma pequena estatueta de apenas 11 cm que data do Paleolítico Superior. Estima-se que esta estatueta tenha sido esculpida entre 24.000 e 22.000 anos atrás. Trata-se da famosa “*Vênus de Willendorf*” (Figura 1). Suas formas volumosas e fartas são uma clara representação de fertilidade.

**Figura 1** - Vênus de Willendorf



Museu de História Natural de Viena

Fonte: <http://www.pemonline.com.br/disciplinas/artes/a-arte-paleolitica/>

A figura feminina na Pré-História tinha um enorme peso nas sociedades de todo o mundo. Não eram sociedades matriarcais, e sim matricêntricas, pois a mulher não dominava, mas as sociedades eram centradas nela por causa da fertilidade. Não havia ainda a noção de que o ato sexual *produzia* crianças, então todo nascimento era cercado de certo misticismo. Acreditava-se que a partir do sangue divino do útero e através de um movimento, como a dança ou ritmo cardíaco, que agitasse este sangue, surgissem os "frutos", ou seja, a própria maternidade. Essa é uma das razões pelas quais as danças das mulheres primitivas eram repletas em movimentos pélvicos e abdominais. Inúmeras civilizações tinham a percepção de que o mundo fora criado por uma deusa mãe sem a colaboração de ninguém. Como ressalta Barbara Walker,

Muitas tradições se referem ao princípio do coração materno, *que* detém todo o poder da criação. Duas manifestações dessa mesma noção, encontradas na crença arcaica, eram a dança da Deusa primordial sobre seu próprio mar infinito de sangue e a famosa Dança do Coração dentro do corpo. Ambas representavam o poder feminino de formar e manter a vida. No início de todas as coisas, o coração materno da Deusa gerou uma tremenda energia capaz de coagular o caos espumoso, separar e definir os elementos que compõem, e produzir a organização cósmica, que os gregos denominavam *Diakosmos* (a Determinação da Deusa), a fim de por em execução o seu plano de um novo ciclo de existência (WALKER, 1986, p. 11).

Os egípcios chamavam este princípio de coração materno de *ab*, o que expresso em hieróglifos, é uma figura dançando. Interessante e curioso é o fato de que esta palavra também foi utilizada para chamar de *pai* o Deus dos hebreus.

Com o advento da agricultura, o que levou a humanidade a deixar de ser nômade e assumir o sedentarismo, foram surgindo as primeiras aldeias, cidades e os primeiros impérios. A noção de propriedade da terra se consolida, espalhando seu significado. Terras comunais e estatais surgem e começam lentamente a conviver com fazendas particulares. Surge a família patriarcal no interior de uma nova relação de forças caracterizada pela organização de certo número de indivíduos, livres ou não, submetidos ao poder paterno de um chefe. Quanto mais filhos a mulher tinha, mais soldados e mais mão de obra para arar a terra. O casamento era monogâmico e as mulheres tinham que sair virgens da casa de seus pais para as mãos do marido. Tinham sua sexualidade rigidamente controlada pelos homens. O adultério era condenado com a morte, pois um filho de outro homem podia ameaçar a transmissão da herança, o que acontecia através da descendência da mulher. A mulher então fica reduzida ao âmbito doméstico e excluída do domínio público, se torna dependente economicamente, o que no decorrer de gerações, gerou, na mulher, uma submissão psicológica que dura até hoje. Sobre a transição da sociedade matriarcal para o patriarcado, Cleci Favaro afirma que:

[...] dada a confusão e a superposição de poderes, a solução teria sido a passagem ao patriarcado, fato que indicou o fim do direito materno. Nas palavras de Engels (1987, p. 61) “a grande derrota histórica do sexo feminino [ocorreu quando] o homem se apoderou não só da direção da casa, mas converteu a mulher em servidora [...], em simples instrumento de reprodução, condição que mesmo que atenuada ao longo dos séculos subsequentes - e até revestida de uma certa dissimulação - não foi mais suprimida (FAVARO, 2002, p. 34).

Esta transição reflete-se, também, na mitologia humana. As deusas são destronadas por deuses. Na mitologia sumeriana, a deusa Siduri, que reinava num jardim de delícias, teve o seu poder usurpado por um deus solar. Na mitologia grega tem-se o exemplo de Apolo, que mata a sacerdotisa Píton, dividindo seu corpo em dois, como uma ação necessária para se tornar dono do oráculo de Delfos. Também na mitologia babilônica, tem-se a morte de Tiamat, a Deusa Serpente do Caos e das Trevas, pelo deus Marduk, Deus da Justiça e da Luz.

A Deusa-Mãe que gerava vida passou a assumir o caráter de Deusa da Morte, causadora de guerras, peste, fome. Na cultura judaico-cristã, a Grande Mãe tornou-se aliada de Satã e sua sagrada fecundidade se transformou em lascívia. A maternidade, antes considerada o grande mistério da criação, tornou-se fonte de tabus, terrores, interdições religiosas e ritos. Segundo Álvaro Ricardo Souza Cruz,

Agora, um deus masculino cria o mundo sem qualquer intervenção feminina. Esta é a perspectiva judaico-cristã e mulçumana. Deus cria o mundo sozinho em sete dias. O homem é criado a sua semelhança. A mulher surge como subproduto (costela) do primeiro e nasce com a função, na mensagem do antigo Testamento, como teste de fidelidade do homem para com Deus. Ela está sempre ligada sedução, traição e torpeza, como nos lembram os mitos no livro de gênese de Adão e Eva, a Arca de Noé, a destruição de Sodoma e Gomorra, e a história de Dalila, atraindo o Campeão de Deus (Sansão) e de Salomé pedindo a cabeça de João Batista. Se nos primórdios da humanidade o parto era visto como fonte de poder da mulher, agora se torna símbolo de sua fraqueza e submissão. Ela é vista como um ser fraco e vulnerável. Sua missão se restringe a garantir a descendência do homem (CRUZ, 2005, p. 53-54).

O homem se sentia inferior à mulher e precisava dominar este ser que lhe causava tanta confusão e medo. Como forma de tentar reverter esse sentimento de inferioridade e temor, o homem não só passou a afirmar a inferioridade feminina, mas também a inventar, difamar, subjugar e culpar a mulher. Pandora é culpada de libertar todos os males do mundo e Eva, a primeira mulher na Terra, é responsável pela perda do Paraíso e pela condenação de toda a humanidade a uma vida de dor e trabalho. O terror masculino se encarregou de configurar, em diversas sociedades, a imagem da mãe-assassina, celebrizada no mito de Medeia, mas que pode encontrar seu correspondente na bruxa medieval. Em 1487, a Inquisição católica publicou um livro que talvez possa ser considerado o mais sangrento da história da humanidade, *O Malleus Maleficaram* (O Martelo das Feiticeiras), uma espécie de

manual de diagnóstico para bruxas, que na verdade, doutrinava o mundo contra os perigos das mulheres de pensamento liberal e instruía o clero como identificar, localizar, torturar e destruir essas mulheres. Durante 300 anos de caça às bruxas, cinco milhões de mulheres foram queimadas na fogueira. As mulheres consideradas bruxas ou feiticeiras naquela época eram, na verdade, professoras, sacerdotisas, ciganas, místicas, amantes da natureza, coletoras de ervas, parteiras e qualquer outra que ousasse ter algum tipo de liberdade de expressão.

Ao longo dos anos, a mulher tem travado uma luta constante para conseguir reverter esse quadro e consolidar seu papel na sociedade. Muitas conquistas foram alcançadas pelas mulheres, porém ainda nos dias de hoje, em vários países do mundo, milhares de mulheres ainda sentem os horrores da ignorância e do egoísmo masculino. Em países como o Afeganistão, e na maior parte dos países árabes, em nome da religião, as mulheres são proibidas de trabalhar e estudar, não podem mostrar seus rostos e muito menos rezar com os homens. Em alguns países africanos, as mulheres têm seus órgãos genitais mutilados em nome de tradições e práticas retrógradas. Até mesmo nos países desenvolvidos, as mulheres ainda têm tido diferenciações no trabalho e muitas vezes seu salário é inferior em relação ao dos homens. Não existem, nos dias de hoje, rabinos ortodoxos, padres católicos, nem clérigos islâmicos do sexo feminino.

Ainda é fato que existem mulheres sofrendo abusos e sendo violentadas dentro de suas próprias casas, mas a situação da mulher tem mudado de forma lenta, porém constante. Essa mudança tem sido decorrente de uma gradativa alteração de paradigmas nos conceitos relativos ao masculino e feminino, fato este que tem ocorrido nas últimas décadas. Com o surgimento progressivo de uma dimensão feminina da divindade na atual consciência coletiva, está sendo fortalecido o retorno à Deusa e a revalorização do *sagrado feminino*.

Em 2003, o escritor americano Dan Brown lançou o polêmico livro “*O Código Da Vinci*”. O livro se encaixa na categoria de ficção, porém Dan Brown faz revelações nesta obra que são consideradas verdadeiras por milhares de pessoas. A história acontece com um misterioso assassinato ocorrido no Museu de Louvre, em Paris, que traz à tona uma conspiração para revelar um segredo protegido por uma sociedade secreta desde os tempos de Jesus Cristo. A vítima é o curador do museu, Jacques Saunière, o último grande líder dessa antiga fraternidade, chamada Priorado de Sião, que já teve como membros Sir Isaac Newton, Botticelli, Victor



Hugo e Leonardo da Vinci. Momentos antes de morrer, Saunière deixa uma mensagem cifrada na cena do crime que apenas sua neta, a criptógrafa francesa Sophie Neveu, e Robert Langdon, um famoso professor de Simbologia de Harvard, podem desvendar. Os dois passam a percorrer as ruas de Paris e Londres tentando decifrar um intrincado quebra-cabeça que vai surgindo através de pistas deixadas pelo curador, a fim de encontrar este segredo milenar, que traz revelações bombásticas acerca da verdadeira história do Santo Graal, da vida de Jesus Cristo e do *sagrado feminino*.

Brown faz uma ligação entre Da Vinci e o *sagrado feminino*, mencionando que este pintor, assim como o curador do Louvre, também era um dos protetores de tal segredo. No livro, o autor descreve obras de Leonardo da Vinci, como a *Mona Lisa* e a *Última Ceia*, e vários outros símbolos, como o significado no número PHI, o jogo de cartas de tarô e a rosa, símbolo do Priorado, que teriam uma forte relação com o *sagrado feminino*.

Brown afirma que Jesus foi um homem muito poderoso e uma figura histórica de grande influência, mas que não passava de um homem. Além disso, ele teria vivido com Maria Madalena como um casal, tendo inclusive filhos com ela (Figura 2).

De acordo com os ensinamentos do Priorado, Maria Madalena estava grávida quando Jesus foi crucificado. Para a segurança do filho ainda não nascido de Cristo, ela não teve escolha senão fugir da Terra Santa. Com a ajuda do tio em que Jesus tinha grande confiança José de Arimatéia, Maria Madalena secretamente viajou para a França, que na época era conhecida como Gália. Ali encontrou refúgio seguro na comunidade judaica. Foi na França, que deu à luz uma filha. O nome dela era Sara. (BROWN 2004, p. 241).

Uma das mais das fortes evidências de que Jesus era casado está no trecho da Bíblia supracitado, pois o celibato está em desacordo com as Leis Divinas na Bíblia. Nos tempos de Jesus, os hebreus consideravam o casamento como obediência aos mandamentos de Deus. Jesus, como todo rabino judeu, teria que ser casado, obrigatoriamente. Manuscritos que foram banidos pela Igreja e encontrados em cavernas de Qumran, no *Mar Morto no fim* da década de 1940, falam claramente sobre o casamento de Jesus com Maria Madalena. Para os judeus, só a esposa tinha o direito de requisitar o corpo do marido, o que foi feito por

Maria Madalena. Além do mais Mateus afirma em seu Evangelho que Jesus ensinava nas sinagogas, e naquela época era primordial que o judeu fosse casado para poder pregar nas sinagogas.

**Figura 2** - Vitral retratando Jesus com Maria Madalena Grávida



Igreja Católica de Kilmore, Dervaig, na Escócia.

Fonte: <http://ebraelshaddai.wordpress.com/2009/01/20/evidencias-do-casamento-de-jesus-e-maria-madalena/>

Maria Madalena, segundo o livro, é quem deveria ser a responsável pela fundação da Igreja Cristã após a crucificação de Cristo. Como Jesus e sua companheira tinham descendência real – Jesus descendia do rei Salomão e rei Davi e Maria Madalena da Casa de Benjamim – a união entre eles fundiu duas linhagens reais, criando assim um verdadeiro sangue real, que está na origem do nome do Santo Graal, *Sangreal*, que significa literalmente sangue real. (BROWN, 2004, p. 237). A partir daí, Dan Brown introduz a ideia de que o Santo Graal não é o famoso Cálice de Cristo, usado por Jesus em sua última ceia. Ele seria, na verdade, uma forma simbólica de representar uma mulher, Maria Madalena, geradora da linhagem real, do sangue real, a própria deusa. O Santo Graal representa o *sagrado feminino*

e a deusa, conceitos que se perderam nos dias de hoje, por terem sido eliminados pela Igreja Católica. Esta roubou da imagem da mulher a atribuição sagrada de ser exaltada por gerar a vida, tendo em vista que passou a venerar a figura de um homem com o verdadeiro Criador. Desta forma, segundo a obra, o Graal simboliza a deusa perdida, e as lendas de buscas de cavaleiros pelo Graal perdido são, na verdade, histórias sobre buscas proibidas do *sagrado feminino*. Cavaleiros que alegavam estar procurando o cálice estavam usando um código para se protegerem da Igreja, que, com a fundação do cristianismo, havia subjugado as mulheres, banido a Deusa, queimado os hereges e proibido a adoração do *sagrado feminino* pelos pagãos:

A busca do Santo Graal é literalmente a busca para ajoelhar-se diante dos ossos de Maria Madalena. Uma jornada para orar aos pés da proscrita, do sagrado feminino perdido. O esconderijo do Santo Graal é na verdade uma tumba contendo o corpo de Maria Madalena e os documentos que narram a verdadeira história de sua vida. No fundo, a busca pelo Santo Graal sempre foi a busca por Maria Madalena – a rainha deserdada, sepultada com provas do justo direito de sua descendência ao poder.” (BROWN 2004, p. 243).

Não há dúvida alguma que Dan Brown pesquisou vários livros para embasar os temas principais de sua história. O escritor britânico Simon Cox, após ter investigado e pesquisado os temas abordado por Dan Brown, em seu livro *O Código Da Vinci Descodificado*, lembra que:

Para a teoria geral de que existe uma descendência de Cristo e que esta se deve à união de Jesus e de Maria Madalena, bem como a teoria de que uma sociedade secreta conhecida como o Priorado de Sião, existe para guardar em segurança este antigo segredo, Brown utilizou como ponto de partida o controverso best-seller *Holy Blood, Holy Grail*, de Michael Baigent, Henry Lincoln e Richard Leigh. Quanto à ideia de que Leonardo Da Vinci codificou alguns destes temas e segredos nos seus quadros, ele baseou-se em *O Segredo dos Templários: O Destino de Cristo*, de Lynn Picknett e Clive Prine (publicado em Portugal e pela Europa América), e quanto ao seu material acerca de Maria Madalena e do Sagrado Feminino, utilizou *The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalen and the Holy Grail*, de Margaret Starbird (COX, 2004, p. 8).

De acordo com o livro de Brown, no simbolismo do Priorado, a Rosa, o Santo Graal e Maria Madalena são a mesma coisa. Brown acrescenta que:

A Rosa rugosa, uma das mais antigas espécies de rosa, tinha cinco pétalas e simetria pentagonal, exatamente como a estrela-guia Vênus, o que dava à Rosa vínculos iconográficos fortes como a feminilidade. Além disso, a Rosa tinha vínculos bastante íntimos com a concepção de “verdadeira direção” e estabelecimento de rotas. A rosa-dos-ventos da bússola ajudava os viajantes a navegar, assim como as linhas rosadas, as linhas longitudinais dos mapas. Por isso, era um símbolo que se referia ao Graal de muitas formas – sigilo, feminilidade e orientação – o cálice feminino e a estrela-guia que levavam à verdade secreta. (BROWN, 2004, pag. 193)..

O Priorado de Sião, até hoje venera Maria Madalena como a Deusa, o Santo Graal, a Rosa e a Divina Mãe. (BROWN 2004, p. 241).

A Rosa também teria sido sempre associada à ideia de algo sigiloso. Na idade média, quando uma rosa era suspensa no teto da câmara municipal, todos os presentes se comprometiam ao silêncio. Para indicar que um encontro era secreto, os romanos costumavam pendurar uma rosa sobre um grupo em reunião.

Os fatos acima elencados sobre a mulher, sua trajetória na história e o retorno do *sagrado feminino*, foram expostos com o objetivo de contextualizar uma das leituras temáticas realizadas do Soneto 1 de William Shakespeare, apresentada neste capítulo.

## 4.2 Apresentação do Soneto 1 de William Shakespeare

O Soneto 1 é o primeiro da série de 154 sonetos escritos por William Shakespeare. Este soneto faz parte da série denominada "*The Fair Youth Sonnets*", em que o eu lírico se dirige a um jovem homem não identificado. O Soneto 1 também é o primeiro dos "*The Procreation Sonnets*" que se estende do Soneto 1 ao 17, excluindo o 15, nos quais o eu lírico tenta persuadir esse jovem homem a não desperdiçar sua beleza, deixando de se casar e ter filhos. No Soneto 1, inicia-se o desdobramento da história de amor entre o jovem homem e o eu lírico. Neste soneto, o eu lírico se envolve em uma discussão com o jovem amado sobre a procriação.

Este soneto é importante porque define o tom para o resto da coleção. Neste primeiro soneto os temas são anunciados e os sonetos seguintes desenvolvem esses temas. Entretanto, alguns estudiosos afirmam que o Soneto 1,

em particular, poderia ter sido escrito depois dos outros. Outros estudiosos afirmam que os sonetos foram compostos como uma história, tendo sido os primeiros 126 sobre este jovem homem conhecido como “Fair Youth”, e que apesar de não estarem organizados em uma sequência lógica, ninguém poderia negar que estão relacionados.

## SONNET I

From fairest creatures we desire increase,  
 That thereby beauty's rose might never die,  
 But as the ripper should by time decease,  
 His tender heir might bear his memory:  
 But thou, contracted to thine own bright eyes,  
 Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,  
 Making a famine where abundance lies,  
 Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.  
 Thou that art now the world's fresh ornament  
 And only herald to the gaudy spring,  
 Within thine own bud buriest thy content  
 And, tender churl, makest waste in niggarding.  
     Pity the world, or else this glutton be,  
     To eat the world's due, by the grave and thee.

Disponível em : <http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/1>

## Tradução de Própria Lavra:

### Soneto 1

Desejamos que as mais belas criaturas se multipliquem,  
 Assim a beleza da rosa nunca morrerá,  
 Mas como uma pessoa idosa que o tempo encerra,  
 Seu jovem herdeiro carregará sua memória:  
 Mas tu, reduzido ao brilho dos teus próprios olhos,  
 Alimentastes a chama da tua luz com combustível do teu próprio ser,  
 Criando fome onde há abundância,  
 Inimigo de tu mesmo, és cruel demais para com o teu doce ser.  
 Tu que és agora o novo ornamento do mundo  
 E o único proclamador da exultante primavera,  
 Dentro de teu próprio broto enterrastes sua essência  
 E assim, sensível vilão, criastes um vazio sendo mesquinho.  
     Tenha pena do mundo, ou serás como este glutão,  
     Que engole a dívida do mundo, junto ao túmulo e a ti.

### 4.3 Soneto 1 de Shakespeare: Leituras Possíveis

De acordo com Derrida, todo texto escrito não possui uma interpretação própria, definitiva e correta. Isso acontece porque o texto seria um sistema de signos que não se sustentam em nenhum significado definitivo ou absoluto. A escrita se basearia em um sistema apenas de significantes e não de significados. Para Derrida, cada conceito e signo utilizados não possuem significados por si só, mas somente através de um sistema de relações de diferenças, que dão alguma significância aos termos. Desta forma, cada elemento textual não é interpretado por si mesmo, mas através de toda cadeia de significantes e signos que compõem um sistema de linguagem. Portanto, um texto não possui uma interpretação absoluta e correta, mas permite naturalmente a livre interpretação do mesmo (LOPES, 2007).

Para Foucault, quanto mais a interpretação avança para um suposto encontro com a verdade, mais percebe que caminha para sua morte. Conforme Foucault expõe:

O inacabado da interpretação, o fato de que seja sempre fragmentada, e que queda em suspenso ao abordar-se a si mesma. A experiência da hermenêutica moderna, de que quanto mais se avança na interpretação, quanto mais a uma aproximação de uma região perigosa em absoluto, onde não só a interpretação vai encontrar o início de seu retrocesso mas, que vai ainda desaparecer como interpretação e pode chegar a significar inclusive a desaparecimento do próprio interprete. A existência sempre aproximada do ponto absoluto de interpretação significaria ao mesmo tempo a existência de um ponto de ruptura. [...] A morte da interpretação é o crer que há símbolos que existem primariamente, realmente como marcas coerentes, pertinentes e sistemáticas. A vida da interpretação, pelo contrário, é o crer que não há mais do que interpretações (FOUCAULT, 1975, p. 20-21).

Na sequência serão apresentadas duas leituras temáticas do Soneto 1 de William Shakespeare, visando comprovar que o processo de interpretação de poesia é uma experiência extremamente pessoal, pois palavras e frases produzem significados diferentes de acordo com o contexto em que estão inseridas e sua interpretação está diretamente relacionada à experiência de vida de cada leitor.

## Leitura Temática: Da Imortalidade e do Tempo

Shakespeare começa o soneto introduzindo importantes temas como a imortalidade, o tempo e a procriação, versando sobre a infinita continuidade do homem através dos filhos. Já no primeiro verso, Shakespeare manifesta a ideia da necessidade da procriação, da proliferação das coisas mais belas da natureza (*“Desejamos que as mais belas criaturas se multipliquem”*), desta forma estaria-se preservando-as através das gerações (*“Assim a beleza da rosa nunca morrerá”*). Do mesmo jeito que quando um pai deixa de existir (*“Mas como uma pessoa idosa que o tempo encerra”*), seu herdeiro continua carregando suas características (*“Seu jovem herdeiro carregará sua memória”*).

No segundo quarteto, Shakespeare repreende o jovem que, por ser egoísta e narcisista, está preocupado apenas em satisfazer seus próprios desejos (*“Mas tu, reduzido ao brilho dos teus próprios olhos”*) sendo a beleza sua única fonte de alimento, de vida (*“Alimentastes a chama da tua luz com combustível do teu próprio ser”*). Assim, este jovem estaria privando o mundo de sua beleza e um herdeiro de carregar sua (bela) herança genética (*“Criando fome onde há abundância”*). Se recusando a procriar, o jovem estaria fazendo mal a si mesmo por não exercer seu direito (e dever) à imortalidade (*“Inimigo de tu mesmo, és cruel demais para com o teu doce ser”*). Negando um futuro para si, o jovem caminha em direção da sua própria extinção.

No terceiro quarteto, Shakespeare exalta as qualidades do jovem numa tentativa de convencê-lo a procriar (*“Tu que és agora o novo ornamento do mundo”*), pois com o passar do tempo, se o jovem não espalhar sua semente neste mundo, levará para sua tumba toda a beleza que possui (*“Dentro de teu próprio broto enterrastes tua essência”*) desperdiçando todo seu potencial por ser egoísta (*“E assim, sensível vilão, criastes um vazio sendo mesquinho”*).

No dístico, Shakespeare pede ao jovem que tenha pena do mundo (*“Tenha pena do mundo, ou serás como este glutão. Que engole a dívida do mundo, junto ao túmulo e a t”*), caso contrário estaria sendo injusto e irresponsável com uma sociedade que tem o direito de esperar que ele venha a se tornar pai e um dia, quando for sua hora, deixar seus herdeiros na terra, dando assim continuidade ao ciclo da vida.



## Leitura Temática: Do Sagrado Feminino

Shakespeare abre a série de seus sonetos fazendo uma analogia com uma famosa passagem da Bíblia que diz: “Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. Então, Deus os abençoou e lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos...” (Gênesis 1,26 e 27). Na primeira linha do soneto (*“Desejamos que as mais belas criaturas se multipliquem”*), Shakespeare faz uma referência a Jesus e Maria Madalena e expressa o desejo de que Sua obra, beleza e descendentes se multipliquem. E de acordo com mais uma citação da Bíblia: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1.14), Jesus e Maria Madalena casaram-se e se multiplicaram. Desta forma Jesus tornou sua esposa, também conhecida como a “Rosa”, como reza a teoria do Priorado de Sião, imortal (*“Assim a beleza da rosa nunca morrerá”*), pois, mesmo que o tempo tenha encerrado a existência de Maria Madalena (*“Mas como uma pessoa idosa que o tempo encerra”*), o herdeiro de Jesus que estava em seu ventre quando Ele foi crucificado, continuará carregando Suas características, Seus feitos, Sua história, Sua memória (*“Seu jovem herdeiro carregará sua memória”*).

No segundo quarteto, Shakespeare censura o ser humano de ser tão focado em si (*“Mas tu, reduzido ao brilho dos teus próprios olhos”*), que não consegue ver a verdade diante dos próprios olhos. O homem cria e alimenta suas próprias verdades sem se questionar sua procedência (*“Alimentastes a chama da tua luz com combustível do teu próprio ser”*). Desta forma, o ser humano sempre sentirá um grande vazio pelo fato de desconhecer a verdadeira origem de suas crenças, (*“Criando fome onde há abundância”*), e agindo desta forma só faz mal a si mesmo (*“Inimigo de tu mesmo, és cruel demais para com o teu doce ser”*).

Nos primeiros versos do terceiro quarteto (*“Tu que és agora o novo ornamento do mundo. E o único proclamador da exultante primavera”*), Shakespeare exalta as qualidades do homem e o lembra de que é o único ser capaz de revelar o segredo da “Rosa”. Mas, o homem, por mero egoísmo, não o faz e assim leva para sua tumba toda a verdade sobre sua própria existência, (*“Dentro de teu próprio broto enterrastes tua essência”*) desta forma, desperdiça a chance de preencher o vazio das pessoas (*“E assim, sensível vilão, criastes um vazio sendo mesquinho”*).



No dístico (*“Tenha pena do mundo, ou serás como este glutão. Que engole a dívida do mundo, junto ao túmulo e a ti”*), Shakespeare pede ao homem que tenha pena do mundo, caso contrário, só lhe restará se prostrar diante à tumba de Maria Madalena, ao lado do autor, se sentindo sufocado por se negar a revelar para a humanidade, a verdadeira história de Jesus e Maria Madalena.

#### **4.4 Considerações**

Por serem tão distantes e extremamente contraditórias, as duas leituras do Soneto 1 de William Shakespeare apresentadas neste capítulo confirmam, de fato, que a criatividade é uma das mais fantásticas característica da natureza humana. Não há limites para a imaginação do ser humano. Não há como prever ou pré determinar a produção de significados envolvida em qualquer tradução. O mesmo ocorre com a interpretação. Não há como criar uma forma de sistematizar o processo “criativo” da interpretação ou da compreensão de um texto, pois, de acordo com Rosemary Arrojo em seu livro *O Signo Desconstruído* (2003), “a possibilidade de sistematizá-las implicaria, inescapavelmente, a própria possibilidade de se sistematizar e pré-determinar tudo aquilo que constitui o “humano”: o subjetivo, o temporal, o inconsciente e até mesmo suas manifestações sócio-culturais presente e futuras”. (ARROJO, 2003, p. 70).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução é uma atividade indispensável para o intercâmbio de culturas entre sociedades que se utilizam de diferentes idiomas. Sem o trabalho de tradução que vem sendo realizado há milênios, o desenvolvimento da humanidade seria muito mais pobre e restrito.

Na tradução de textos técnicos, também denominados de não literários, a transposição de sentidos do idioma original para o idioma final é facilitada pela existência de um vocabulário básico que, muitas vezes, tem origem comum. Isso ocorre com frequência, por exemplo, em textos relacionados a temas da área de Biologia, onde um número significativo de termos tem raiz latina, até por convenção das ciências.

O mesmo não ocorre, entretanto, com os textos literários, autorais, onde o escritor imprime sua marca pessoal para construir mensagens que exigem muito mais do que o simples conhecimento do idioma. A liberdade criadora do escritor muitas vezes origina construções textuais onde o sentido das palavras só pode ser apreendido no conjunto da obra, isso sem contar com a utilização descompromissada de figuras de linguagem, neologismos e analogias que podem gerar interpretações diversas, dependendo do leitor.

O texto poético representa um desafio ainda maior para os profissionais da tradução, pois possui peculiaridades estruturais e formais que fazem parte da mensagem, dando-lhe ritmo, musicalidade, acentuando ou atenuando sentidos. No poema, o estilo do autor é levado a seu ponto mais expressivo, o que prejudica qualquer tentativa de transcrição para um novo idioma com a mesma intensidade.

Neste trabalho foi possível observar-se que, por mais criteriosa que seja a tradução, a poesia dificilmente pode ser traduzida, considerando-se como tradução a atividade técnica de aproximação máxima de sentido na transposição entre dois idiomas. A busca de vocábulos ou frases que tentem expressar o sentido possivelmente pretendido por Shakespeare em sua obra original é inglória, pois nem mesmo os especialistas conseguem chegar a um consenso sobre o sentido real impresso pelo autor em seus sonetos. Isso sem contar que, até por sua estrutura morfológica e linguística, a língua inglesa e a língua portuguesa são suficientemente

distantes para que seja impossível fazer uma tradução que consiga manter, ao mesmo tempo, a mensagem e o formato do texto original.

Ao longo deste trabalho foi possível observar-se que diferentes autores utilizam denominações próprias para conceituar a tradução, utilizando termos que falsamente aparentam similaridade. Transcriar, transcrever, transpor, recriar, reinterpretar e tantos outros facilmente encontrados na literatura dos especialistas na área não podem ser confundidos com a tradução em si. Sabiamente Umberto Eco acentuou que interpretar não é traduzir, mesmo que a atividade interpretativa seja indispensável no trabalho do tradutor. Quanto maior a flexibilidade adotada pelo tradutor para a recomposição do texto no idioma destino, mais distante esse trabalho fica do conceito de tradução, o que não quer dizer que o resultado final não possa ser de alta qualidade e até que consiga, dentro de seus limites, atingir o objetivo pretendido, que é oferecer ao leitor a melhor versão da mensagem original. A tradução é a versão ideal, que nem sempre consegue ser atingida, por mais dedicado e preparado que seja o tradutor. E isso é especialmente válido para os poemas.

O poeta português Luis Serguilha, de passagem pelo Brasil em 2011, em entrevista com o irreverente ator e diretor Antônio Abujamra, quando questionado sobre a origem do poema, nos brindou com esta excelente resposta: “Não existe qualquer técnica para construir o poema. Nem qualquer correnteza teórica sobre a construção do poema. É um jogo estético inconsciente. Portanto, qualquer tentativa de explicar o poema, qualquer tentativa de criar técnicas para o poema, é ofuscá-lo. A poesia não é para entender. A poesia acontece como uma energia que mergulha na obscuridade do mundo. É uma substância oculta do mundo [...] A poesia não “é”, acontece. Tentar projetá-la em qualquer parâmetro, em qualquer instância é reduzi-la. É um fenômeno estético. É como uma liberdade, fortíssima, com uma força efetiva, com a ligação com o cosmos, com todas as energias que se interpenetram nas outras ciências, nas outras artes. Tudo se interlaciona, sem qualquer tipo de definição, sem qualquer tipo de terminação, sem qualquer tipo de explicação.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Referências transcritas da entrevista dada por Luis Serguilha a Antônio Abujamra, apresentada na TV Cultura (Programa Provocações), em 17 de maio de 2011. O vídeo está disponível no endereço <<http://www.animacultura.com.br/antonio-abujamra-entrevista-o-poeta-portugues-luis-serguilha-bloco-03->>.

## REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução - a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. **O Signo Desconstruído**. São Paulo: Pontes, 2003.

BLOOM, Harold. **Shakespeare - A Invenção do Humano**. Rio de Janeiro. Objetiva, 1998.

BROWN, Dan. **O Código da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CAMBRIDGE SCHOOL. **Shakespeare - Romeo and Juliet**. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1967.

COX, Simon. **O Código da Vinci Descodificado**. Mem Martins (Portugal): Europa América, 2004. Versão eletrônica.

CRAIG, William James. **Shakespeare's Complete Works**. Oxford University Press, Londres, 1964.

CRUZ, Álvaro Ricardo Souza. **O Direito à Diferença**. Belo Horizonte: Del Rey, 2005.

DARIN, Leila. A Articulação entre Subsídios Teóricos e a Prática da Tradução na Sala de Aula: Implicações para a Formação do Tradutor. In: MAGALHÃES, José Sueli; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Múltiplas perspectivas em Linguística**. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 1608-1615. CD-ROM.

DE CUSATIS, Brunello. **A Tradução Literária: uma arte conflitual**. Cadernos de Tradução, v. 2, n. 22, p. 9-34, 2008.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAVARO, Cleci Eulália. **Imagens Femininas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FOUCAULT, Michael. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Princípio, 1975.

FURLAN, Mauri. **Ars Traductoris - Questões de Leitura e Tradução da Ars Poética de Horácio**. 1998. 120f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 1998.

GREUEL, Marcelo da Veiga. **Reflexões Fenomenológicas sobre a Teoria da Tradução: um esboço**. Cadernos de Tradução, v 1, n. 1, p. 27-36, 1996.

HOLDEN, Anthony. **William Shakespeare**. São Paulo: Ediouro, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

KOPROSKI, Fernando de Paulo. **Flores das Flores para Hitler: 13 Poemas Traduzidos de Leonard Cohen**. 2007. 127f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2007.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: EdUSP, 2007.

LOPES, Arthur Viana. **Não faz Différance: Um ensaio sobre a relevância da Desconstrução de Derrida**. (In) Finito&Diferença. dez. 2007. Disponível em <<http://www.revistadoinfinito.pro.br/Forum/ForumReplies.aspx?m=2&c=c4811601-8bad-4c28-8b90-89a9d59700af&t=75ed1455-ad3a-405e-898c-7fc81045c576>>. Acesso em: 25 set. 2012.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

MOURA, Heronides; CAMBRUSSI, Morgana. **História dos Estudos Linguísticos**. Florianópolis: UFSC, 2008.

MOURA, Vasco Graça. **Os Sonetos Completos: William Shakespeare**. São Paulo: Landmark, 2005.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução: história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAES, José Paulo. **Tradução: a Ponte Necessária**. São Paulo: Ática, 1999.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade** (edição bilingue). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poetas da Inglaterra**. São Bernardo do Campo: Bandeirantes, 1970.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 247-331.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. **Letras e Memória: uma breve história da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SANTANA, Vanete Dutra. **O Silêncio: Tradução Ideal - da Tradução Total à Tradução Impossível**. Cadernos de Tradução, v. 1, n. 21, p. 109-121, 2008.

SERGUILHA, Luis. **Koa'e**. Belo Horizonte: Anome, 2011.

SHAPIRO, James. **1599 - Um ano na vida de William Shakespeare**. São Paulo: Planeta, 2011.

SOUZA, José Pinheiro de. **Teorias da Tradução: uma visão integrada**. Revista de Letras, v. 1/2, n. 20, p. 51-67, 1998.

STAUT, Lea Mara Valezi. **Linguística x Poética = Estilística da Tradução**. TradTerm, v. 1, p. 81-95, 1994.

STRAUS, Daniel-Karys. **Lançamento de Livro: KOA'E**. Sebinho, 2012. Disponível em <<http://sebinho.com.br/novo/?p=1260>>. Acesso em 24 set. 2012.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. **A Tradução Poética e os Estudos Clássicos no Brasil de Hoje: algumas considerações**. Scientia Traductionis, n.10, p. 68-79, 2011.

VINAY, Jean Paul. **A Tradução na Teoria e na Prática**. Eutomia - Revista de Literatura e Linguística, a. I, n. 1, p. 146-162, jul. 2008.

WALKER, Barbara G. **I Ching da Deusa**, São Paulo: Cultrix, 1986.

## SITES CONSULTADOS

Wikipedia

Mulher na História - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher\\_na\\_história](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_na_história)

Soneto 1 - [http://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet\\_1](http://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet_1)

Shakespeare

Soneto 1 - <http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/1>

Soneto 29 - <http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/29>

Tradutor eletrônico do Google

<http://translate.google.com.br>

Traduções do Soneto 29 de William Shakespeare:

Google Translate (*ipsi literis*) <http://translate.google.com/>

Thereza Christina Rocque da Motta

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Soneto\\_29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Soneto_29)

Letras.mus.br (autor desconhecido)

<http://letras.mus.br/rufus-wainwright/589986/traducao.html>

William Shakespeare (autor desconhecido)

<http://williamshakespearewilliam.blogspot.com.br/2008/03/soneto-29-william-shakespeare.html>

## **OUTRAS OBRAS CONSULTADAS**

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Interpretação dos Estudos sobre Etnia: um corte epistemológico**. Rev. Anpoll, n. 17, p. 201-218, jul./dez. 2004.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **O Pós Estruturalismo em Duas Vertentes de Interpretação**. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 9., 2005, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguística, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/17/index.htm>>. Acesso em 22 set. 2012.

BURNSTEIN, Dan; KEIJZER, Arne J. **A Verdadeira História de Maria Madalena: os segredos da mulher mais instigante da Bíblia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1967.

**EVIDÊNCIAS DO CASAMENTO DE JESUS II. Madalena a Esposa**. 2007. Disponível em <<http://madalenaesposa.blogspot.com.br/2007/10/evidencias-do-casamento-de-jesus-ii.html>>. Acesso em 21 set. 2012.

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. **A Transcrição de Haroldo de Campos e a Identidade Nacional**. Zunái - Revista de poesia & debates. 2011. Disponível em [http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna\\_guimaraes\\_haroldodecampos.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm) . Acesso em: 18 set. 2012.



MARTINS, Nerelda Soares. **A Maldição das Filhas de Eva: uma história de culpa e repressão ao feminino na cultura judaico-cristã**. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 13., 2008, Guarabira (PB). Anais eletrônicos... Guarabira: Anpuh, 2008. Disponível em <[http://www.anpuhpb.org/anais\\_xiii\\_eeph/textos/ST%2008%20-%20Nereida%20Soares%20Martins%20da%20Silva%20TC.PDF](http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2008%20-%20Nereida%20Soares%20Martins%20da%20Silva%20TC.PDF)>. Acesso em: 21 set. 2012.

**O SAGRADO FEMININO ATRAVÉS DA HISTÓRIA**. HistóriaZine, 2010. Disponível em <http://www.historiazine.com/2010/02/o-sagrado-feminino-atraves-da-historia.html> Acesso em 22 set. 2012.

ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise. **Woman, Culture, and Society**. Stanford: Stanford University Press, 1974.

SHAKESPEARE, William. **Soneto 130**. 2001. Arnaldo Poesia. Disponível em: <<http://www.starnews2001.com.br/sonnets.html#12>>. Acesso em 12 set. 2012.

**TIAMAT - OF PRIMEVAL CHAOS, THE GREAT MOTHER OF THE GODS OF BABYLON**. Gateways to Babylon. 2012. Disponível em <<http://www.gatewaystobabylon.com/gods/ladies/ladytiamat.html>>. Acesso em: 15 set. 2012.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Florianópolis. EDUSC, 2002.

VICENTINI, Albertina. FERREIRA, Alice Maria Araújo. PEIXOTO, Elane Ribeiro. **Questões sobre Tradução**. TradTerm, v. 14, p. 177 – 192, 2008.

WELBORNE, Amy. **Decodificando Maria Madalena**. São Paulo: Cultrix, 2006.