

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

**PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS E DIMENSÕES DA FIGURA FEMININA  
EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Mislainy Patrícia de Andrade

**GOIÂNIA, 2013**

MISLAINY PATRÍCIA DE ANDRADE

**PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS E DIMENSÕES DA FIGURA FEMININA  
EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE**

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

Orientador: Prof. Dr. Divino José  
Pinto

**GOIÂNIA, 2013**

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Andrade, Mislainy Patrícia de.

A553p Procedimentos tradutórios e dimensões da figura feminina em  
Sonho de Uma Noite de Verão, de William Shakespeare  
[manuscrito] / Mislainy Patrícia de Andrade. – 2013.  
117 f.; il. ; graf.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Departamento de Letras, Goiânia, 2013.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Tradução e  
interpretação. 3. Literatura - História e crítica. I. Pinto, Divino  
José. II. Título.

CDU: 81'25:821(043)

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

MISLAINY PATRICIA DE ANDRADE

**PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS E DIMENSÕES DA FIGURA FEMININA  
EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE**

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás (Presidente)

---

Profa. Dra. S. Neuda Alves do Lago/UFG/Jataí

---

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado/PUC Goiás

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima/PUC Goiás (Suplente)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me surpreender a cada dia com o seu amor. Sou grata a Deus porque sinto que Ele me escolheu para ser uma pessoa feliz e realizada.

A Marcelo Salles. Obrigada por suas palavras sábias e seguras no momento exato; por me impulsionar, direta ou indiretamente, a buscar e a crescer a cada dia mais como ser humano. Sua presença, mesmo distante, foi base fundamental nessa trajetória.

Ao meu Professor/Orientador Dr. Divino José Pinto (PUC-GO) por sua calma, sabedoria e compreensão. Tais características foram primordiais para que pudéssemos realizar essa pesquisa com qualidade, dentro do tempo que me foi disponibilizado.

A Professora Dra. Marcia Martins (PUC-RIO) pela brilhante contribuição a esta pesquisa, e pela calorosa recepção ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Aos meus pais, Iraci e Irai, pelo carinho e cuidados, e ao meu irmão Rogério, pelo companheirismo.

Aos meus amigos, Profa. Valéria Rosa e Prof. Alcides Jr. pelas contribuições e amizade sempre sincera e precisa.

E, meu agradecimento especial, a toda equipe do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

[...]

"Onde você quer chegar?"

Ir alto.

Sonhe alto,

queira o melhor do melhor,

queira coisas boas para a vida.

Pensamentos assim trazem para nós

aquilo que desejamos.

Se pensarmos pequeno,

coisas pequenas teremos.

Já se desejarmos fortemente o melhor e principalmente lutarmos pelo melhor, o melhor vai se instalar na nossa vida.

Porque sou do tamanho daquilo que vejo, e não do tamanho da minha altura".

(Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

Esta pesquisa versa sobre procedimentos tradutórios em *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare em cinco traduções publicadas no Brasil, por Carlos Alberto Nunes (1955); F. C. Medeiros e Oscar Mendes (1969); Beatriz Viégas-Faria (2001); Barbara Heliodora (2004) e Erick Ramalho (2006). Pretende-se aqui, também, verificar nessas traduções, comparando-se ao texto original as implicações de discursos que marcam a construção do perfil da mulher na obra shakespeariana em análise. Partindo do pressuposto de que cada tradutor possui suas particularidades e estilo próprio, ocupamo-nos das estratégias de tradução escolhidas por cada um deles. Como cada trabalho se deu em contexto histórico-social distinto, adotamos, para melhor compreensão das especificidades, como base teórica neste estudo, o modelo metodológico de Lambert e van Gorp (1985) para, desse modo, acessarmos, com maior rigor e eficácia, a escolha dos procedimentos tradutórios de cada autor. Este estudo apresenta-se em três etapas: (i) identificação de fragmentos que retratam o perfil da mulher na obra de Shakespeare; (ii) localização das traduções (nos textos-alvo), de cada possível afirmação ou palavra sobre a mulher, previamente destacadas nos fragmentos e, (iii) análise dos procedimentos tradutórios observados e os efeitos gerais que estes provocam nas diferentes traduções, a fim de verificar em que medida as versões mantêm, atenuam, intensificam ou omitem os aspectos discursivos relacionados à construção do perfil feminino antes percebido no original. Para tanto, nos apoiamos no esquema de estratégias elaborado por Márcia Paredes Nunes (2007), constituído por estratégias tradutórias relevantes para esta pesquisa. Nosso referencial teórico funda-se nos Estudos Descritivos da Tradução, com base nas teorias e abordagens de autores como Even-Zohar (1990), Toury (1980, 1995, 1998), Lefevere (1990) e Venuti (2002). Observamos que ambos os tradutores buscaram da maneira mais precisa possível serem “fiéis” e conservar em suas traduções a proposta do original, buscando sempre termos equivalentes entre o texto-fonte e o texto-meta, preocupando-se com o léxico, com o semântico e com as variedades linguísticas presentes no texto shakespeariano, além de (re)criarem os aspectos cênicos da peça. Considerando que os estudos da tradução ainda são recentes, no Brasil, esta pesquisa não para por aqui. Novos estudos virão no intuito de contribuir com a ampliação e difusão deste novo campo de investigação científica-acadêmico.

**Palavras-chave:** Estudos da tradução. Shakespeare. Perfil da mulher. Estratégias tradutórias.

## ABSTRACT

This study is about translation procedures in *A Midsummer Night's Dream* by William Shakespeare on its five translations published in Brazil by Carlos Alberto Nunes (1955), F. C. Medeiros Mendes and Oscar (1969); Beatriz Viégas-Faria (2001); Heliadora Barbara (2004) and Erick Ramalho (2006). Our intention here is also verifying in these translations, comparing to the source text, speeches that report the development of the women's profile in Shakespearean work in analysis. From the assumption that each translator has his own characteristics and style, we have checked in this study the translation strategies which had been chosen and used by each author in their translation process. We know that each translation was produced in different social and historical contexts, however, for a greater comprehension of its specificities, this study had as a theoretical basis, the methodological model of Lambert and van Gorp (1985), thereby, justifying with greater accuracy and efficiency the choices of each author's translation procedures. This analysis had been developed in three stages: (i) identifying fragments that address the woman's profile in Shakespeare work, (ii) checking fragments (in the target texts) of each possible statement or word, previously highlighted, about woman's profile, (iii) analyze the translation procedures observed before, and the general effects they may cause in different translations, in order to analyze how the translations may maintain, attenuate, intensify or omit, among other things, discursive aspects about the construction of the female profile once verified on the source text. Therefore, this study followed the scheme of strategies developed by MárciaParedesNunes (2007), it consists of translation strategies relevant for this research. Our theoretical referential is based on the Descriptive Translation Studies, about theories and approaches from authors such as Even-Zohar (1990), Toury (1980, 1995, 1998), Lefevere (1990) and Venuti (2002). We have noticed that all translators have tried to be as faithful as possible and keep in their translations the original proposal, always looking for equivalent terms between the source text and the target text, and worrying about the lexicon, the semantic and with the linguistic varieties present in the Shakespearean text, they also (re)create the play's scenic aspects. Whereas, the translation studies are still recent in Brazil, this research does not stop here. New studies will come contributing to the increase and diffusion of this new field of scientific and academic research.

**Keywords:** Translation Studies. Shakespeare. Woman profile. Strategies of translation.

## LISTA DE QUADROS

✚ <b>Quadro 1</b> – Análise do fragmento 1.....	56
✚ <b>Quadro 2</b> – Análise do fragmento 2.....	64
✚ <b>Quadro 3</b> – Análise do fragmento 3.....	69
✚ <b>Quadro 4</b> – Análise do fragmento 4.....	73
✚ <b>Quadro 5</b> – Análise do fragmento 5.....	77
✚ <b>Quadro 6</b> – Categorização das estratégias utilizadas por cada tradutor.....	78

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>I. FALANDO DE TRADUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
1.1 Da Tradução – um breve relato histórico .....	18
1.2 Alguns dos Estudos da Tradução .....	19
1.3 O modelo polissistêmico de Itamar Even-Zohar .....	21
1.4 Os Estudos Descritivos da Tradução – <i>DTS</i> .....	22
1.4.1 A abordagem de Gideon Toury .....	23
1.4.2 O conceito de patronagem de André Lefevere .....	24
1.4.3 O modelo metodológico de Lambert e van Gorp .....	26
1.4 A formação de identidades culturais – Lawrence Venuti .....	28
<b>II. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A OBRA, A AUTORIA E O SIGNIFICADO</b> 031	
2.1 William Shakespeare: da Literatura Inglesa para o mundo .....	32
2.2 Shakespeare no Brasil .....	34
2.3 Nuances do perfil da mulher: do regime patriarcal elisabetano à contemporaneidade.....	36
2.4 A construção do perfil da mulher nas comédias de William Shakespeare	38
2.5 O Texto fonte, tradutores e traduções: diferentes momentos e vozes ....	40
2.5.1 Carlos Alberto Nunes.....	41
2.5.2 F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes.....	42
2.5.3 Beatriz Viégas-Faria .....	43
2.5.4 Barbara Heliadora.....	45
2.5.5 Erick Ramalho de Souza Lima .....	46
<b>III. A PRESENÇA FEMININA NAS COMÉDIAS DE SHAKESPEARE</b> .....	<b>48</b>
3.1 Análise das personagens femininas da obra e verificação das estratégias utilizadas na traduções .....	48
3.2 Hipólita.....	50
3.2.1 Fragmento 1 .....	50
3.2.1 Fragmento 1: texto fonte.....	50
3.2.2 Fragmento 1: tradução de Carlos Alberto Nunes.....	50
3.2.3 Fragmento 1: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mende.....	50
3.2.4 Fragmento 1: tradução de Beatriz Viégas-Faria .....	51
3.2.5 Fragmento 1: tradução de Barbara Heliadora .....	51
3.2.6 Fragmento 1: tradução de Erick Ramalho .....	51
3.2.7 Análise do fragmento 1 .....	51
3.3 Titânia .....	53
3.3.1 Fragmento 2 .....	58
3.3.2 Fragmento 2: texto fonte.....	58
3.3.3 Fragmento 2: tradução de Carlos Alberto Nunes.....	58
3.3.4 Fragmento 2: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes .....	59
3.3.5 Fragmento 2: tradução de Beatriz Viégas-Faria .....	59
3.3.6 Fragmento 2: tradução de Barbara Heliadora .....	59
3.3.7 Fragmento 2: tradução de Erick Ramalho .....	59
3.3.8 Análise do fragmento 2.....	60

<b>3.4 Hérnia</b> .....	<b>61</b>
3.4.1 Fragmento 3 .....	63
3.4.2 Fragmento 3: texto fonte.....	64
3.4.3 Fragmento 3: tradução de Carlos Alberto Nunes.....	64
3.4.4 Fragmento 3: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes .....	64
3.4.5 Fragmento 3: tradução de Beatriz Viégas-Faria .....	64
3.4.6 Fragmento 3: tradução de Barbara Heliodora .....	64
3.4.7 Fragmento 3: tradução de Erick Ramalho .....	65
3.4.8 Análise do fragmento 3.....	65
<b>3.5 Helena</b> .....	<b>67</b>
3.5.1 Fragmento 4 .....	67
3.5.2 Fragmento 4: texto fonte.....	67
3.5.3 Fragmento 4: tradução de Carlos Alberto Nunes.....	68
3.5.4 Fragmento 4: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes.....	68
3.5.5 Fragmento 4: tradução de Beatriz Viégas-Faria. ....	68
3.5.6 Fragmento 4: tradução de Barbara Heliodora .....	68
3.5.7 Fragmento 4: tradução de Erick Ramalho .....	69
3.5.8 Análise do fragmento 4.....	69
<b>3.6 Helena versus Demétrio</b> .....	<b>71</b>
3.6.1 Fragmento 5 .....	71
3.6.2 Fragmento 5: texto fonte.....	71
3.6.3 Fragmento 5: tradução de Carlos Alberto Nunes.....	71
3.6.4 Fragmento 5: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes.....	72
3.6.5 Fragmento 5: tradução de Beatriz Viégas-Faria .....	72
3.6.6 Fragmento 5: tradução de Barbara Heliodora .....	72
3.6.7 Fragmento 5: tradução de Erick Ramalho .....	72
3.6.8 Análise do fragmento 5.....	73
<b>3.7 Categorização das estratégias utilizadas pelos tradutores e discussão dos dados encontrados</b> .....	<b>73</b>
<b>IV CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>81</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>85</b>
<b>ANEXO I</b> – Questionário	
<b>ANEXO II</b> – Questionário respondido pela tradutora Beatriz Viégas-Faria.	
<b>ANEXO III</b> – Questionário respondido pela tradutora Barbara Heliodora.	
<b>ANEXO IV</b> – Questionário respondido pelo tradutor Erick Ramalho.	
<b>ANEXO V</b> – Capa e Contracapa da Edição de <i>A Midsummer Night's Dream</i> de Harold F. Brooks. <i>A Midsummer Night's Dream - The Arden Shakespeare</i> . Londres, 2007.	
<b>ANEXO VI</b> – Capa e Contracapa da Tradução de Carlos Alberto Nunes - <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> – Clássicos de Bolso: Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1955.	

**ANEXO VII** – Capa e Contracapa da Tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes - *Sonho de Uma Noite de Verão* – Companhia José Aguilar Editora. Rio de Janeiro, 1969.

**ANEXO VIII** – Capa e Contracapa da Edição da tradução de Beatriz Viégas-Faria - *Sonho de Uma Noite de Verão* – L & PM POCKET. Porto Alegre, 2001.

**ANEXO IX** – Capa e Contracapa da Edição da tradução de Barbara Heliodora - *Sonho de Uma Noite de Verão* – Lacerda Editores. Rio de Janeiro, 2004.

**ANEXO X** – Capa e Contracapa da Edição da tradução de Erick Ramalho de Souza Lima - *Sonho de Uma Noite de Verão* - Editora Tessitura. Belo Horizonte, 2006.

## INTRODUÇÃO

Traduzir é fazer escolhas; um ato criativo que requer do tradutor, atenção e autonomia. Desse modo, cada tradutor tem o poder de traçar seus próprios caminhos, com prerrogativas tais que lhe assegura a autenticidade na escolha e aplicação de suas estratégias tradutórias e o reconhecimento do seu estilo peculiar de traduzir.

Este trabalho tem por objetivo abordar alguns dos principais instrumentos da tradução vinculados a pressupostos teóricos de críticos consagrados nessa área por meio da análise do texto shakespeariano *Sonho de uma Noite de Verão*. Propõe-se, observar a construção linguística, histórica e social refletida nas traduções para o português do Brasil na peça de William Shakespeare em pauta, na qual figuram personagens femininas como Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena; símbolos marcantes que tornam relevante nosso intento, tendo em vista as grandes peripécias e conquistas da mulher ao longo dos tempos.

Esta pesquisa se funda nos seguintes princípios: (i) levantar do original, fragmentos que evidenciam traços do perfil da mulher na comédia shakespeariana renascentista através do discurso: (ii) verificar e classificar as diferentes estratégias tradutórias utilizadas por autores brasileiros para cada ocorrência e, a partir de suas traduções vertidas do inglês para o português do Brasil, compreender como este perfil é construído histórico e socialmente ao longo dos anos nas diferentes versões brasileiras da obra.

É notório que o reconhecimento de William Shakespeare (1564-1616) no cânone da literatura universal não necessita de maiores justificativas. Daí a importância da tradução para a divulgação de suas obras que, por serem complexas, revelam-se de difícil leitura. Por esse motivo, esta investigação começa no texto original e chega à recepção da literatura shakespeariana no Brasil, por intermédio da tradução para os leitores que não têm acesso ao texto original. Todavia, pode-se dizer que a tradução e seus estudos, não se restringem, apenas, a textos escritos. Seu caráter mediador se faz presente na compreensão e propagação de uma dada cultura. Por meio dos estudos sistemáticos da tradução, é possível conhecer, hoje, um pouco mais da literatura mundial e fazer uso de suas contribuições na ampliação do nosso sistema cultural.

Segundo Lefevere (1990, p. 27), a tradução é responsável, em grande parte, pela imagem que se forma a respeito de uma obra, autor e cultura. Tendo em vista que traduzir é, acima de tudo - transmitir, recriar, interpretar, transformar e ampliar uma cultura, reviver uma história e viver uma experiência estética – delimitamos como nosso objeto de estudo as cinco traduções brasileiras da comédia shakespeariana *Sonho de Uma Noite de Verão*, por se tratar de uma peça de grande prestígio mundial, por seu universo de riquezas culturais, e por nos proporcionar a oportunidade de abordar através desta dissertação a questão do “gênero feminino” como construto social e ideológico marcado por características culturais do regime patriarcal renascentista da era shakespeariana.

Este trabalho é constituído de quatro capítulos. O Capítulo I apresenta um breve relato sobre a história da tradução e seus estudos, os quais se mostraram pertinentes a esta pesquisa, a saber: a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), os Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Translation Studies*), através da abordagem metodológica de Gideon Toury (1980, 1995, 1998), passando pelas teorias de Lefevere (1990) que surgiram para ampliar a área de estudos descritivos da tradução, tratando suas dimensões de poder através do conceito de *patronagem*, que consiste em elementos como: a ideologia, o aspecto econômico e o status. A seguir, foi apresentado o modelo metodológico de Lambert e van Gorp (1985) para os estudos descritivos no campo da tradução literária, e baseado no teórico Lawrence Venutti (2002), apresentaremos relatos sobre a formação das identidades culturais na tradução.

No Capítulo II, foi realizada uma breve apresentação de William Shakespeare, sua presença e permanência no contexto brasileiro, além de ressaltar *a priori*, nuances do perfil da mulher do regime patriarcal elisabetano à contemporaneidade. Em síntese, buscamos compreender melhor a representatividade da mulher no período renascentista, e situar a peça em voga, ao seu contexto de produção e, assim, configurar como esta subscreve, reflete ou subverte a ideologia da época. Sob a visão de Bamber (1982), abordamos características encontradas na comédia shakespeariana em relação ao papel da mulher na sua época e cultura - no contexto de produção da obra.

Ainda no Capítulo II, partindo do texto fonte *A Midsummer Night's Dream - The Arden Shakespeare*, editado por Harold F. Brooks e publicado por Methuen & Co. Ltd, em 1979, em Londres, apresentamos as cinco traduções brasileiras da obra

realizadas no Brasil<sup>1</sup>, e seus respectivos autores: Carlos Alberto Nunes (1955); F. C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969); Beatriz Viégas-Faria (2001); Barbara Heliadora (2004) e, Erick Ramalho (2006), além dos para textos que os acompanham.

O Capítulo III inicia-se com um breve relato sobre a presença feminina nas comédias shakespearianas e prossegue com a apresentação das personagens femininas: Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena e, em seguida, apresentamos a análise dos dados partindo dos fragmentos selecionados para este estudo, no propósito de verificar marcas discursivas que revelam características do perfil da mulher difundido nas cinco diferentes traduções ao longo de contextos históricos e culturais distintos no Brasil. Nesta perspectiva, apresentamos ainda, as estratégias escolhidas e utilizadas nas traduções durante o processo tradutório da peça por seus respectivos autores.

A análise de dados, deste estudo, fundamenta-se ou ancora-se no modelo metodológico para os estudos descritivo da tradução de Lambert e van Gorp (1985, p. 42 – 53) disposto em quatro estágios: (i) *dados preliminares*, (ii) *macroestrutura*, (iii) *microestrutura* e, (iv) *contexto sistêmico*. Vale ressaltar que o item (iii) é o que melhor atende o objetivo desta pesquisa. Este modelo será explicado no item 1.4.3 do Capítulo I. Além deste modelo metodológico, utilizaremos, para a categorização desta análise, o esquema de estratégias elaborado por Nunes (2007), constituído por estratégias tradutórias relevantes para esta pesquisa, como a (i) *manutenção*; a (ii) *atenuação*; a (iii) *intensificação*; e a (iv) *omissão*, além das estratégias de (vi) *substituição*; a (vii) *explicativa*; e de (viii) *deslocamento*, justificadas por Nascimento (2010).

Para uma verificação mais acessível, apresentaremos ainda no Capítulo III um quadro com o resumo das estratégias utilizadas pelos tradutores nos fragmentos analisados e a frequência de suas ocorrências. No contexto de recepção, além da análise das ocorrências descritas acima, procede-se também ao

---

<sup>1</sup>Procuramos abranger em nosso *corpus* todas as versões publicadas no Brasil para a peça em estudo. Foi encontrada uma tradução do *Sonho* publicada pela Editora Martin Claret Ltda (São Paulo: Martin Claret, 2005. Coleção A obra prima de cada autor – Texto Integral), cujo o tradutor não foi mencionado. Por isso, optamos por não incluí-la ao *corpus*. E, devido a necessidade de delimitar o nosso estudo, não foram abordadas também, traduções e adaptações não publicadas e realizadas para encenações teatrais específicas e/ou por livre iniciativa de um tradutor. Tampouco foram analisadas meta textos (resenhas e comentários feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais).

exame dos paratextos que acompanham as traduções, incluindo a introdução, prefácio, notas do tradutor, capa, quarta capa, etc., a fim de determinar características que evidenciam a construção do perfil feminino que emergem desses textos.

Para encerrar, serão apresentadas também, as Considerações Finais desta pesquisa, bem como as Referências e os Anexos, nos quais constam os questionários respondidos pelos tradutores Beatriz Viégas-Faria, Barbara Heliodora e Erick Ramalho, além de imagens que ilustram as capas e contracapas do texto original inglês e de suas respectivas traduções brasileiras em estudo.

## I. FALANDO DE TRADUÇÃO

Este capítulo apresenta duas abordagens teóricas acerca da tradução e seus estudos, bem como o seu aprimoramento, transições e mudanças de pensamento que levaram ao surgimento dos pressupostos teóricos mais relevantes para esta dissertação: a teoria dos polissistemas e dos estudos descritivos da tradução, doravante *DTS*<sup>2</sup>.

Os estudos descritivos da tradução, fundamentados na teoria dos polissistemas desenvolvida pelos estudiosos israelenses Even-Zohar (1979 e 1990) e Toury (1980 e 1995), têm se aprimorado ao longo das últimas três décadas. Desse modo, grandes abordagens, teorias e métodos surgiram para contribuir com o crescimento dos estudos da tradução. Neste capítulo, apresentamos a abordagem descritivista de Toury, que fala das normas que governam o processo tradutório de um texto. E discutimos o conceito de *patronagem* com base em Lefevere.

Este autor destaca o papel dos agentes de uma dada cultura na transformação de textos e culturas estrangeiras. A *patronagem* é um mecanismo de controle ligado à dimensão de *poder*, assim chamado pelo autor para se referir às pessoas e instituições que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura ou a tradução/reescrita da literatura.

Para esclarecer a teoria apresentamos também, a proposta metodológica de Lambert e van Gorp (1985), elaborada a partir do *DTS*, para auxiliar o desenvolvimento de pesquisas. Esta proposta metodológica inclui um roteiro a ser usado na análise de traduções que aplicaremos neste estudo, com o propósito de verificar com maior precisão as estratégias tradutórias adotadas pelos tradutores brasileiros ao verter o *Sonho de Uma Noite de Verão* para o português.

Apresentamos ainda neste capítulo, a teoria de Venuti (2002) sobre a formação de identidades culturais na tradução e um breve relato histórico sobre a construção do perfil da mulher ao longo do tempo. Por meio de fragmentos retirados da obra (original e traduzida), analisamos, por intermédio do discurso em *Sonho de Uma Noite de Verão*, como a mulher se via, era vista e moldada pelos costumes impostos pela cultura da sociedade patriarcal elisabetana. Além disso, procuramos

---

<sup>2</sup> *Descriptive Translation Studies* (Estudos Descritivos da Tradução).

mostrar como a mulher tem sido retratada nas traduções vertidas para o português do Brasil em diferentes contextos histórico-sociais.

### **1.1 Da Tradução – um breve relato histórico**

O ato tradutório é uma das atividades mais antigas da humanidade, porém, os estudos sistemáticos da tradução são mais recentes. Acreditamos que as primeiras traduções tenham acontecido em tempos imemoriais, no momento em que os povos, as línguas e culturas estabeleceram seus primeiros contatos. Muito antes da invenção da escrita, a comunicação se dava através de intérpretes entre os grupos humanos que falavam línguas distintas.

Na maioria das vezes, a tradução era tratada num caráter normativo, ou seja, como se devia ou não traduzir. A partir da década de 1970, a área dos estudos da tradução se constituiu como campo do conhecimento autônomo.

No Brasil, segundo Barbosa e Wyler (1998), a História do Brasil, é por si, uma história de tradução. A Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei Manoel I é o primeiro documento oficial do Brasil. Este, por sua vez, narra em seus relatos o descobrimento das novas terras registrando, oficialmente, o primeiro ato tradutório brasileiro. Na carta, Caminha fala sobre a comunicação que os portugueses e os índios tentavam estabelecer por meio de gestos. Afonso Ribeiro (um dos membros da frota de Cabral) foi deixado com os índios para aprender sua língua e, a partir de então, servir como intérprete nas interações comunicativas entre ambos.

A teorização sobre a atividade tradutória parece iniciar-se apenas no período romano, porém, pesquisas mostram que os primeiros registros de tradução surgiram no período após a Primeira Guerra Mundial e se ampliaram durante a Segunda Guerra, em virtude do processo do desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação.

Segundo Andrade (2012), a necessidade do desenvolvimento da tradução justifica-se, neste contexto, pelo contato das tropas de soldados da Primeira e da Segunda Guerra Mundial com populações de diversas línguas e culturas. Essa preocupação causou um avanço para a solução dos problemas da comunicação. Dessa forma, foi grande o interesse pelo ensino/aprendizagem da tradução, tanto pedagógica quanto profissional. Assim, a tradução se desenvolve gradativamente e

surgem, então, a adaptação, o processo de interpretação consecutiva e simultânea, a dublagem, a subtítuloção e a tradução automática, dentre outras.

O mercado da tradução amplia-se e se estende a todas as áreas do conhecimento. Entre elas estão: a científica, a técnica, a jurídica, a econômica e a administrativa, e com o contínuo desenvolvimento das tecnologias, as traduções se multiplicam em grande escala. Conseqüentemente, foram desenvolvidos, também, novos métodos e abordagens para o ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras.

Nas últimas décadas, os estudos de tradução se afirmaram como área de prestígio e, todavia, ganharam grande repercussão - surgiram novas abordagens do fenômeno tradutório; as obras literárias traduzidas passaram a ter maior valor; grandes estudiosos da área surgiram no mundo todo e, assim, o mundo acadêmico passou a dar a mais importância à tradução.

## **1.2 Alguns dos Estudos da Tradução**

No ano de 1972, o pesquisador James Holmes (estudioso norte-americano radicado na Holanda) apresentou, em um congresso de Linguística Aplicada, um ensaio inédito que ficou reconhecido pela comunidade acadêmica como o texto “fundacional”, aceito como a afirmação fundadora do novo campo de estudos científicos, estabelecendo, com este trabalho, a estrutura necessária para o desenvolvimento de uma nova disciplina, agora, como entidade própria. Na oportunidade, Holmes (1972) sugeriu para este campo de investigação científica o nome de “Estudos da Tradução”. Seu trabalho foi apresentado oralmente em 1972 e publicado em 1988. Holmes contribuiu para a constituição dos estudos da tradução como área autônoma. Com a nova área de estudos já definida, Holmes subdividiu os estudos da tradução em três áreas de enfoque:

(i) o ramo descritivo: para descrever fenômenos da tradução conforme se manifestam no mundo;

(ii) o ramo da teoria: para estabelecer princípios pelos quais esses fenômenos podem ser explicados; e

(iii) o ramo aplicado: para “usar” informações obtidas de (1) e (2) na prática de tradução e no treinamento de tradutores (1972/ 1975, p. 9-10; 1988, p. 71-2 apud GENTZLER, 2009, p. 125).

A pesquisadora Batalha (2007) afirma que as décadas de 1980 e 1990 foram fundamentais para a ampliação dos Estudos da Tradução. A partir deste período, os Estudos da Tradução percorreram diferentes abordagens e sofreram relevantes reflexões teórico-científicas que vieram contribuir para o amadurecimento desta nova área de estudos. Segundo Batalha (2007, p. 19), em 1964, pesquisadores com Nida já buscavam, na Grã-Bretanha, algumas reflexões na área da linguística e na etnologia para tecer considerações sobre a tradução e seus estudos, com o propósito de contribuir com o crescimento e ampliação desta disciplina. Em seguida, outro grande nome que se destacou foi John Catford, que, em 1965, publicou à luz da teoria linguística, um estudo sobre a tradução, partindo do princípio de que se deveria estudar a atividade tradutória através de categorias descritivas próprias da linguística. Segundo Catford<sup>3</sup>, na década de 1960, ainda se fazia um uso “equivocado” da tradução como método de ensino de línguas, o chamado - Método Gramática-Tradução (1980, *apud* BATALHA, 2007, p.19).

Batalha (2007) assegura que, até o início dos anos de 1980, o enfoque teórico dos Estudos da Tradução ainda estava centrado na linguística geral e ligado diretamente ao campo descritivo dos fenômenos linguísticos, voltando-se para a comparação entre as línguas. Em síntese, até então, a tradução era estudada no âmbito da linguística, principalmente no que dizia respeito à tradução técnica, enquanto a tradução literária era um ramo da disciplina da Literatura Comparada.

Holmes propôs segundo Snell-Hornby (2006, p.44), que não se falasse mais em equivalência entre original e tradução, sobretudo, a correspondência – um termo bem mais modesto ganhou lugar, e chamou a atenção para o fato de que a tradução não é realizada sobre sentenças e estruturas linguísticas, mas sobre textos que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais. Desse modo, Britto (2012) afirma que Holmes e outros pesquisadores do campo abriram caminhos para o que veio se chamar “virada cultural” dos estudos da tradução.

Segundo Britto (2012):

ostradutólogos passaram a enfatizar que um texto só pode ser compreendido e, portanto, traduzido, quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspectos estritamente linguísticos. (BRITTO, 2012, p. 20).

---

<sup>3</sup> CATFORD, John C. **Uma teoria lingüística da tradução – Um ensaio de lingüística aplicada**. Trad. do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da PUC de Campinas. São Paulo/Campinas: Cultrix/PUC, 1980.

Para dar continuidade aos seus estudos, Even-Zohar (1990) elabora, então, a teoria dos polissistemas, e insere a literatura ao sistema cultural, por ser considerada por ele uma rede de sistemas mais ampla, como a das artes, da religião, da política etc. - que são sistemas que buscam hierarquicamente e em constante mutação, alcançarem uma posição central.

### 1.3 O modelo polissistêmico de Itamar Even-Zohar

Even-Zohar (1990, p. 27) conceitua como *sistema* “a rede de relações que pode ser considerada como hipótese para um dado conjunto de supostos observáveis (‘ocorrência’ / ‘fenômenos’)”, e os *polissistemas* como:

Um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se correlacionam uns com os outros e se sobrepõem parcialmente, que utilizam opções simultaneamente diferentes, mas que funcionam como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (ibidem, p.11, minha tradução).

A teoria dos polissistemas foi desenvolvida por Even-Zohar e recebeu também a contribuição de Toury, consolidando-se no final da década de 1970. As bases teóricas dos polissistemas encontram-se principalmente no formalismo russo e no círculo linguístico de Praga. Essa abordagem sistêmica contribuiu muito para o estabelecimento dos estudos da tradução como uma disciplina autônoma a partir dos anos de 1980, época em que houve um grande crescimento do interesse pela teoria e prática da tradução.

Desenvolvida por Even-Zohar e Toury, em meados da década de 1970, a vertente descritivista da teoria dos polissistemas envolve outros grandes nomes como: André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans, Dirk Delabattista e Lieven D’huyst. Segundo estes pesquisadores, a tradução é orientada por normas culturais e históricas, ou seja, trata-se de uma atividade influenciada por diferentes contextos socioculturais localizados em certos momentos históricos. Como exemplo, podemos citar o motivo pelo qual os tradutores são influenciados nas escolhas dos textos a serem traduzidos, visando propósitos pré-determinados de acordo com a sua realidade sócio histórica e cultural.

No que tange à tradução literária, podemos dizer que ela é um sistema próprio (dentro do polissistema literário), dinâmico e complexo, em que os valores mudam constantemente. Portanto, uma tradução não pode ser analisada

isoladamente, mas deve ser vista como parte de uma rede de relações que inclui todos os aspectos da língua fonte, e este papel pode ser central (canônico) ou periférico (secundário) dentro do sistema de recepção. Num sistema literário, valores estéticos, antes construídos e valorizados, podem sofrer mudanças provocadas por forças diversas e dinâmicas - como o tempo e a cultura, e perder sua posição canônica para novos valores e prestígios mais atuais.

Em síntese, no polissistema literário, a literatura traduzida é considerada como um de seus sistemas, podendo ser inovadora ou conservadora, central ou periférica; a literatura traduzida está diretamente ligada às atividades humanas em geral. No entanto, não é uma atividade social isolada, regulada por leis exclusivas. Por sua vez, os estudos descritivos da tradução se direcionam ao sistema da literatura traduzida com o intuito de verificar o comportamento dos tradutores dentro do processo tradutório, o qual é regido por normas.

#### **1.4 Os Estudos Descritivos da Tradução – DTS**

Em 1970, surgem os Estudos Descritivos da Tradução (*DTS*) e, como referência, temos o pesquisador israelense Itamar Even-Zohar, que elaborou uma base teórica com o objetivo de explicar as características da história da literatura israelense e das traduções literárias realizadas na sua cultura. O autor teve como base para este estudo o Formalismo russo e o Estruturalismo tcheco, opondo-se à postura normativista que era adotada até então nos estudos das traduções literárias.

Ao se referir à literatura traduzida, o autor Even-Zohar (1990, p. 46) afirma que as obras se correlacionam de duas formas: (i) na forma em que os textos são selecionados pela literatura alvo para serem traduzidos, e (ii) em função de como as traduções usam o repertório da cultura alvo de forma que se relacionem com os textos dessa cultura, linguisticamente. Para o autor, a literatura traduzida é um sistema integral ativo dentro do polissistema literário, que pode ocupar uma posição mais periférica ou mais central, cumprindo a função de instrumento inovador e/ou conservador do repertório canônico. Desta forma, criam-se traduções que se afastam dos modelos e normas da cultura de origem, ajustando-se aos modelos já existentes na cultura de chegada para que, assim, sejam mais bem recebidos no sistema.

Ao ocupar uma posição mais central no polissistema literário, a literatura traduzida exerce uma maior influência, trazendo repertórios e modelos de outras culturas, sem se prender ao cânone local, contribuindo, dessa forma, para mudanças na cultura receptora. Ressalte-se que, segundo Even-Zohar (1990), a literatura traduzida não pode ser entendida fora de um contexto sóciohistórico. Para o autor, “a tradução não é apenas um fenômeno no qual natureza e fronteiras são dadas de uma vez por todas, mas uma atividade que depende das relações dentro de um dado sistema cultural” (ibidem, p. 52, minha tradução).

Ainda nessa perspectiva, Martins (2008) assegura que a literatura como um polissistema literário, por sua vez, inserida no polissistema cultural, não é concebida como um fator que integra, exclusivamente, uma atividade social isolada e regida por leis específicas, mas sim, como parte integradora das atividades humanas em geral.

#### 1.4.1 A abordagem de Gideon Toury

Influenciado pela teoria de Even-Zohar, o israelense Gideon Toury, também estudioso dos estudos descritivos da tradução (DTS), estabeleceu, em 1980, as principais reivindicações, conceitos e objetivos dos estudos descritivistas. Apoiados numa visão sistêmica, os *DTS* buscam compreender o comportamento do sistema da literatura traduzida. Toury adota, então, a visão sistêmica de Even-Zohar para a tradução e não se restringe apenas ao polissistema literário, e nem tão pouco à tradução literária, ela vai além.

Baseado no conceito de *norma*, o autor desenvolveu, conforme cita Nascimento (2010), uma abordagem para os estudos da tradução. Segundo afirma Toury<sup>4</sup>, as normas que governam o processo tradutório podem ser percebidas para além dos limites do texto.

As atividades de tradução deveriam ser consideradas como tendo significado cultural. Conseqüentemente, o ato de traduzir, principalmente, deve ser capaz de desempenhar um papel social, ou seja, cumprir uma função atribuída por uma comunidade. [...] A aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação desse tipo de comportamento, [...] é, portanto, um pré-requisito para se tornar um tradutor dentro de uma determinada cultura (TOURY, 1995, p 53, *apud* NASCIMENTO, 2010, p.34).

---

<sup>4</sup> TOURY, Gideon. **The nature and role of norms in translation.** In: *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.1995.

De acordo com Toury (1995), a necessidade de tradução, normalmente, é determinada pela cultura-alvo porque é ali produzida com o propósito de ocupar um lugar ou preencher alguma lacuna nesse sistema.

Toury (1995, *apud* Nascimento, 2010) fala sobre três grupos de normas aplicáveis à tradução: as iniciais, as preliminares e as operacionais. Por *normas iniciais*, Toury entende a forma como a tradução é orientada, segundo o texto e a cultura de partida<sup>5</sup>, ou segundo a cultura e o texto de chegada<sup>6</sup>. Deste modo, se a tradução for orientada de acordo com o texto e a cultura de partida, provavelmente, haverá incompatibilidade. Para Even-Zohar (1990), aderir às normas da cultura e do texto de partida determina uma tradução adequada, enquanto que aceitar as normas da cultura e do texto de chegada determina sua aceitabilidade. As *normas preliminares* estão relacionadas a dois conjuntos principais de considerações que, na maioria das vezes, estão interligadas: (i) às que dizem respeito à existência e à natureza de uma política de tradução, ou seja, a fatores que governam a escolha do texto a ser inserido a uma dada cultura, em uma determinada época, e (ii) às que estão relacionadas diretamente à tradução. As *normas operacionais*, por sua vez, orientam as decisões tomadas durante o ato tradutório. Essas normas afetam o texto e governam, direta ou indiretamente, as relações entre o texto alvo e o texto fonte. As normas preliminares precedem as normas operacionais e as relações entre elas não são fixas e/ou determinadas. Segundo Toury (1995), essas relações têm a ver com a norma inicial, que é constituída pelas escolhas básicas feitas pelo tradutor.

#### 1.4.2 O conceito de *patronagem* de André Lefevere

Para Martins (2011), os *DTS*, baseados no modelo polissistêmico de Even-Zohar (1990), priorizam o referencial do polo receptor e concebem a tradução como uma força modeladora de sua literatura e como um sistema que interage com vários outros sistemas semióticos desse pólo. Segundo a autora, Lefevere<sup>7</sup> (1985/1992) ampliou o modelo ao agregar-lhe novas dimensões, como a de poder.

<sup>5</sup> Cultura de partida – sourceoriented.

<sup>6</sup> Texto de chegada – targetoriented.

<sup>7</sup> \_\_\_\_\_. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.

Lefevere<sup>8</sup> destaca o papel dos agentes de uma dada continuidade cultural na transformação de textos e culturas estrangeiras por meio de um mecanismo de controle denominado *patronagem*, que segundo o autor é

[...] algo como as forças (pessoas, instituições) que dão impulso ou causam empecilhos à leitura, à escrita e à reescrita da literatura. [...] Em geral, a patronagem está mais interessada na ideologia da literatura do que na sua poética, epode-se dizer que o patrono 'delega autoridade' ao profissional no que diz respeito à poética (LEFEVERE 1985/1992, p.15 apud FARIA, 2009, p. 43).

Segundo Lefevere (1992, *apud* FARIA 2009), a patronagem normalmente está mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética. Desse modo, isso pode ser determinante na tradução literária, visto que, por objetivos comerciais ou morais, devem-se seguir algumas "normas" e não necessariamente o livre arbítrio e o gosto do tradutor. Para o autor, a patronagem consiste, ainda, de três elementos básicos: a ideologia, o aspecto econômico e o *status*.

A ideologia age como imposição sobre a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo em questão. O aspecto econômico diz respeito aos ganhos materiais, tais como o pagamento do tradutor ou escritor feito pelo patrono, incluindo-se, por sua vez, os direitos autorais sobre a venda de livros ou o emprego desses profissionais da escrita como professores ou revisores. De acordo com Lefevere (1992), o aspecto econômico, na maioria das vezes, não se separa do componente ideológico. E, por fim, o status liga-se ao fato de que a aceitação da patronagem implica uma integração do profissional a certo grupo social de prestígio e seu estilo de vida.

Observa-se que a patronagem, segundo Lefevere (1992), é exercida por indivíduos isolados ou grupos de pessoas, como um grupo religioso, um partido político, uma determinada classe social, publicadores, e pelos meios de comunicação. No entanto, a tradução também parece estar diretamente ligada às práticas econômicas, aos sistemas de patronagem e às forças atuantes no desenvolvimento da indústria editorial. Por sua vez, o texto traduzido também tende a ser sobredeterminado por ideologias estéticas, políticas e econômicas. Portanto,

---

<sup>8</sup>LEFEVERE, André. **Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble of Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm.** In: HERMANS, Theo (org). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm, 1985.

segundo Martins (2008), os *DTS* nos levam a considerar os vários elementos que concorrem para a natureza de uma tradução, em análises que poderão destacar uma ampla variedade de traduções produzidas num certo período, o desenvolvimento histórico de uma tradução e suas funções culturais em uma dada sociedade, e a influência do mercado editorial e disseminação das obras traduzidas.

#### 1.4.3 O modelo metodológico de Lambert e van Gorp

A partir das teorias desenvolvidas por Even-Zohar e Toury, os estudiosos Lambert e van Gorp (1985) desenvolveram um modelo sistêmico e prático que se tornou uma ferramenta importante para os estudos descritivos da tradução. Neste trabalho, esse modelo metodológico contribuiu para pensarmos a tradução literária segundo uma perspectiva sistêmica.

A base para este modelo é uma visão ampla dos polissistemas literários da cultura de origem e da cultura de chegada do texto a ser estudado, mesmo que a maior parte da análise volte-se para o texto traduzido e seu original, até porque, eles serão, normalmente, os únicos materiais disponíveis para estudo. Desse modo, é relevante contextualizá-los sistemicamente, estabelecendo relações entre o texto traduzido e outros textos da cultura receptora da tradução, entre o texto original e outros da cultura de origem, e entre o texto traduzido e o original; entre a posição ocupada pelo autor na cultura de origem e na de chegada, a ocupada pelo tradutor; e também, entre as caracterizações dos públicos leitores no sistema de chegada e no de origem.

A metodologia proposta por Lambert e van Gorp tem como base as relações sistêmicas e as informações contextuais, e consiste basicamente em transitar entre os níveis macroestrutural e microestrutural.

No *nível macroestrutural* estão a apresentação e a estrutura geral do texto, e as normas iniciais que regem o texto traduzido como um todo, e no *nível microestrutural* encontram-se a estrutura interna do texto e as diversas estratégias e escolhas linguísticas, estilísticas e tradutórias.

Nesta perspectiva, as análises podem ser feitas a partir de hipóteses formuladas no nível macroestrutural e verificadas por meio de análises (re)avaliadas no nível microestrutural, o que nos possibilita formular hipóteses mais específicas que podem ser confirmadas voltando-se para a análise da estrutura *macroestrutural* e sistêmica do texto.

O modelo metodológico proposto por Lambert e van Gorp (1985) discorre sobre a inviabilidade de se analisar todos os componentes microestruturais de um texto e recomenda selecionar fragmentos para que sejam estudados sob diferentes perspectivas estruturais.

Esses autores propõem revelar normas que atuam de maneira geral na atividade tradutória do polissistema literário de uma cultura como um todo. Para eles, esse objetivo é alcançado ao se conectarem, de forma sistemática, os vários aspectos observados nas diferentes traduções – produtos culturais específicos a serem estudados.

Não podemos analisar apropriadamente traduções específicas se não levarmos em considerações outras traduções pertencentes ao(s) mesmo(s) sistema(s) e se não as analisarmos em vários níveis micro e macroestruturais. Não é de todo absurdo estudar um único texto traduzido ou um só tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que essa tradução ou esse tradutor tenha conexões (positivas ou negativas) com outras traduções e outros tradutores (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p.51, minha tradução).

Para compreender melhor o modelo usado para os estudos descritivos das traduções literárias, usamos o esquema feito por Carvalho (2005), segundo o qual, os quatro níveis do esquema que constam no artigo de Lambert e van Gorp (1985), são:

(i) *Dados preliminares*: título, para-textos, (diagramação da capa, quarta-capa, orelhas, presença ou não da indicação de que se trata de uma tradução, gênero, nome do autor, nome do tradutor), meta-textos (prefácio, ensaios, críticas, etc. sobre a obra) e estrutura geral de tradução.

(ii) *Nível macro-estrutural*: divisões do texto, títulos de capítulos e seções, estrutura narrativa, estratégia global da tradução.

(iii) *Nível micro-estrutural*: seleção vocabular, estruturas gramaticais, formais e estilísticas, tipo de narrativa, modalização, registros, etc.

(iv) *Contexto sistêmico*: relações macro e micro-sistêmicas do texto estudado (normas e modelos), relações com outros textos (originais e traduzidos) naquele sistema, relações intersistêmicas (CARVALHO, 2005, P.58).

O principal objetivo desse método é revelar as diversas normas que atuam não somente em produtos específicos, mas, de modo mais geral, na atividade tradutória do polissistema literário de uma cultura, o que é atingido conectando-se sistemicamente os vários aspectos observados nas traduções.

Com o propósito de verificar as estratégias utilizadas pelos tradutores nas cinco diferentes traduções de *Sonho de Uma Noite de Verão*, utilizamos, para este estudo, o segundo e o terceiro item do modelo proposto, por estarem diretamente ligados à verificação de estratégias tradutórias.

### 1.5 A formação de identidades culturais: Lawrence Venuti

A tradução com frequência é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução.

LawrenceVenuti

O processo de domesticação se inicia logo na escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, que sempre responde a interesses domésticos particulares. Em seguida, se estende no desenvolvimento de estratégias de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos e, por fim, se amplia um pouco mais graças às inúmeras formas nas quais a tradução é publicada, revista, lida e ensinada, produzindo, desta forma, efeitos políticos e culturais que se modificam de acordo com diferentes contextos institucionais e posições sociais.

Segundo Venuti, “sem dúvida, o efeito que produz as maiores consequências – e, portanto, a maior fonte potencial de escândalo – é a formação de identidades culturais. A tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras” (2002, p. 130). A escolha de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias tradutórias podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras que se ajustam a valores estéticos domésticos, revelando, assim, exclusões e admissões, centros e periferias que se diferem daquelas existentes na língua estrangeira. Em linhas gerais,

Os textos estrangeiros são, em geral, reescritos para se amoldarem a estilos e temas que prevalecem naquele período nas literaturas domésticas, em detrimento de discursos tradutórios mais caracterizados pela historicidade, que recuperam estilos e temas do passado, inserindo-os nas tradições domésticas (VENUTI, 2002, P.131).

Contudo, a formação de identidades culturais se inicia quando as traduções são geralmente direcionadas a determinadas comunidades culturais.

Segundo Venuti (2002, p. 131), a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros e, ao mesmo tempo, constrói um sujeito doméstico, uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos.

Uma tradução, ao circular na igreja, no estado e na escola, pode ter o poder de manter ou revisar a hierarquia de valores na língua-alvo. A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica (VENUTI, 2002, p.32).

A tradução tem o poder de formar identidades culturais específicas e mantê-las com um relativo grau de coerência e homogeneidades, criando possibilidades para a resistência cultural, a inovação e a mudança em qualquer que seja o momento histórico. No que tange à tradução, Venuti afirma:

a verdade de suas representações e a integridade subjetiva de seus agentes estão fundamentadas não no valor inerente de textos oficiais e práticas institucionais, mas sim nas contingências que surgem na tradução, na publicação e na recepção desses textos (VENUTI, 2002, p.132).

As traduções podem manter ou modificar relações sociais existentes, caracterizando temas domésticos com a qualificação ideológica para que adotem um papel ou desempenhem determinada função numa instituição.

Em relação à força que tem a formação de uma identidade cultural, baseado em Venuti (2002), destacamos as controvérsias que cercam a tradução da Bíblia na Igreja Cristã antiga. A *Septuaginta*<sup>9</sup>, seis séculos mais tarde, ainda impunha enorme autoridade. Essa versão da Bíblia era a base de toda a especulação teológica e exegética, e substituiu o texto hebraico, passando a ser o texto fonte das traduções latinas que foram muito usadas pelas congregações cristãs no Império Romano. Porém, São Jerônimo toma a iniciativa de elaborar um projeto de tradução para o Velho Testamento partindo diretamente do antigo texto em hebraico que havia sido substituído. Essa atitude gerou muitas especulações. Santo Agostinho, Bispo de Hippo, temia esse projeto porque, na sua opinião, isso ameaçaria a consistência ideológica e a estabilidade institucional da igreja, que tinha a identidade cristã antiga, profundamente enraizada na versão grega do Velho

---

<sup>9</sup> Versão grega do Velho Testamento preparada pelos judeus helenistas no século 3º a. C.

Testamento e nas traduções latinas que tinham sido feitas a partir dela. Para Santo Agostinho, apresentar a tradução de São Jerônimo, baseada no texto hebraico, colocaria a identidade da igreja em crise e acabaria por destruir a organização da igreja afastando fiéis.

Desse modo, percebemos através do transtorno causado pela versão de São Jerônimo, que a existência contínua da instituição requer um processo relativamente estável de formação de identidade, sancionado não só por uma tradução em especial, mas pelo uso contínuo da mesma. São Jerônimo insistiu no retorno ao texto hebraico, em parte, porque sua identidade cultural era latina tanto quanto cristã, e marcada por um gosto literário altamente refinado, e o seu discurso tradutório revelava através de suas estratégias a sua ampla diversidade cultural. Desse modo, a sua tradução substituiu a *Septuaginta*, tornando-se a versão latina padrão da Bíblia durante todo o período medieval. Segundo Venuti:

A versão de São Jerônimo foi apresentada como um apoio institucional, dando suporte à especulação teológica e exegética e aos debates com os membros de uma instituição religiosa rival – a sinagoga –, que colocava em dúvida a autoridade cultural do Cristianismo (VENUTI, 2002, p. 153).

Tais controvérsias deixam evidente que as traduções podem alterar o funcionamento de uma instituição social porque o ato tradutório, por sua vez, envolve a assimilação doméstica de um texto estrangeiro. No entanto, segundo Robyns<sup>10</sup>, “isso significa que o trabalho de tradução é obrigado a basear-se em normas e recursos culturais que diferem fundamentalmente daqueles que circulam na cultura doméstica” (ROBYNS, 1994, p. 407, *apud* VENUTI, 2002, p. 154).

Experiências e pesquisas dão conta de que uma prática cultural como a tradução pode precipitar uma mudança social porque nem os indivíduos, nem as instituições conseguem ser sempre totalmente coerentes ou imunes às inúmeras ideologias que circulam na cultura doméstica.

---

<sup>10</sup>ROBYNS, C. **Translation and Discursive Identity**. *Poetics Today*, 15.p. 405 – 28. 1994. In: VENUTI, L. **Escândalos da Tradução**. Trad. L. Pelgrin, L. Villela, M. Esquerda e V. Biondo. Baurú, SP. EDUSC, 2002.

## II. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A OBRA, A AUTORIA E O SIGNIFICADO

Desde o século XIV, quando o Renascimento começou a florescer na Europa, houve uma intensa revalorização da cultura Greco-romana, que durante todo o período medieval ficara praticamente esquecida ou restrita aos ambientes dos mosteiros.

Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, a mitologia grega está presente nas figuras dos heróis lendários Teseu e Hipólita e nos personagens Helena, Hérnia, Lisandro, Demétrio e Egeu, que também evocam o ambiente da Antiga Grécia. Teseu, filho de um rei de Atenas, foi um grande herói, idolatrado pelos gregos por sua coragem e sabedoria. Vale destacar também Titânia e Oberon – um casal que faz parte do plano mágico dessa obra shakespeariana.

Essa peça é uma das comédias de maior aceitação popular de Shakespeare. Além da mitologia grega, o dramaturgo insere nesta obra um enredo ficcional baseado nos dias festivos de maior popularidade do calendário elisabetano. Nessa época a transgressão de regras era permitida, as pessoas deixavam suas casas e seguiam mascaradas em grupos para os bosques para dançar e celebrar com alegria e sensualidade a momento festivo. Tais festejos incorporam características dos antigos festivais celtas - habitantes primitivos das Ilhas Britânicas, cuja mitologia e rituais já compunham o folclore inglês durante o reinado de Elisabete I.

*Sonho de Uma Noite de Verão* nos mostra uma forte ligação com a cultura popular, além de misturar elementos reais e fantásticos que proporcionam um clima de magia e encantamento. Segundo as crenças dos povos celtas, o mundo era povoado de espíritos ou gênios do ar, seres invisíveis que viviam principalmente nos bosques e jardins e, em noites mágicas, elfos, duendes, gnomos e fadas interferiam na esfera humana proporcionando eventos sobrenaturais.

Acreditamos que esta peça tenha sido escrita por volta dos anos de 1595 para ser encenada pela primeira vez durante os festejos de um casamento de pessoas da nobreza, onde provavelmente esteve presente a própria rainha Elisabete I. Por isso, o tema principal da peça é o casamento de Teseu e Hipólita, herói e heroína da mitologia grega.

Como o próprio título sugere, *Sonho de Uma Noite de Verão* é uma peça que fala sobre “sonhos”, possui um caráter que transcende a lógica formal, de cunho mágico e sensual, além de trazer consigo uma grande bagagem cultural, social e histórica, que desafiaria tradutores e estudiosos de todas as épocas, principalmente no que concerne à apreensão da controvertida figura feminina.

Barbara Heliodora (2004) afirma que a primeira edição da obra, no popular e pequeno formato do *in-quarto*, foi publicada em 1600, e está entre as que apresentaram melhor qualidade editorial e menos erros tipográficos.

## 2.1 William Shakespeare: da Literatura Inglesa para o mundo

Sabemos que a força cultural de Shakespeare é indiscutível, como indica a presença marcante de suas obras nos palcos do mundo inteiro. O grande poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564 e morreu em 1616, aos 52 anos. O autor viveu a maior parte dos seus dias numa Inglaterra governada pela rainha Elisabete I, que reinou de 1558 a 1603. Período este em que floresceu o chamado teatro elisabetano - um dos marcos importantes da história do teatro ocidental. Na oportunidade, Shakespeare como dramaturgo, obteve grande reconhecimento e fama. Shakespeare escreveu 154 sonetos, 4 poemas (sendo 2 narrativos) e 39 peças. O dramaturgo mostra em suas peças um vocabulário bastante amplo. Segundo Martins (2012), “suas obras constituem um corpus de 884.647 palavras. São cerca de 21 mil termos diferentes que colocam o autor com o maior vocabulário em qualquer literatura”.

É inegável a contribuição que a tradução nos traz para compreendermos melhor as relações que se estabelecem entre as diferentes culturas. No entanto, traduzir uma peça shakespeariana requer um esforço prévio de contextualização da obra à realidade sociocultural do seu momento histórico para que a tradução ultrapasse as fronteiras de uma cultura e abra caminhos para a sua recepção na cultura de chegada.

Para Anthony Burgess,

O Shakespeare do século XX é diferente daquele do século XIX; o Shakespeare da década de 1970 é diferente do Shakespeare da década de 1960. E assim será enquanto houver civilização; e cada novo aspecto de Shakespeare será tão verdadeiro quanto qualquer um outro (BURGESS, 1996, p. 88).

William Shakespeare possui uma popularidade permanente que garante, até hoje, o seu lugar entre os autores mais lidos, difundidos e encenados de todos

os tempos. E, sem dúvida, esse grande reconhecimento se deve às traduções de suas peças, que proporcionaram ao mundo a oportunidade de conhecer de perto os textos shakespearianos.

No século XVIII, com o aparecimento da primeira biografia do poeta - *Some Account of the life, &c. of Mr. Willian Shakespeare*, escrita por Nicholas Rowe, a constante curiosidade ocidental por Shakespeare se manifestou, e se estende até os nossos dias. Shakespeare morreu em 23 de abril de 1616, e apenas cem anos mais tarde foi publicada a primeira biografia do bardo. Segundo Liana Leão,

Antes do trabalho de Rowe, o nome de Shakespeare é mencionado apenas em breves notas bibliográficas, surgidas 50 anos após sua morte<sup>11</sup>. Um largo período de tempo, portanto, separa a existência de Shakespeare dos primeiros relatos bibliográficos.

Em 1709, quando Rowe publica seu trabalho, os familiares, amigos e contemporâneos de William Shakespeare que poderiam fornecer informações sobre o poeta e seu teatro já estavam todos mortos. A maior parte dos documentos existentes sobre o teatro elisabetano também já havia desaparecido devido a dois fatores principais: a Guerra Civil, e a conseqüente proibição das atividades teatrais pelo governo puritano de Oliver Cromwell, que via o teatro como um antro de corrupção, desordem e prostituição<sup>12</sup>; e o grande incêndio de Londres, que, em 1666, destruiu cerca de dois terços dos edifícios da cidade, causando o desaparecimento tanto dos manuscritos das peças guardados nos teatros quanto dos próprios edifícios teatrais<sup>13</sup> (LEÃO, 2009, p. 24).

Considera-se que o relato de Rowe, apesar de seus defeitos e limitações, tornou-se referência importante diante de todas as dificuldades de se obter informações sobre a vida, obra e o teatro Shakespeariano. Rowe preserva em seus relatos dados que, de outro modo, estariam perdidos.

Há muitas lacunas nas informações existentes sobre William Shakespeare e, embora grande parte do material sobre o dramaturgo seja considerado folclórico, a biografia de Rowe representa o marco zero nas biografias de Shakespeare que, desde então, têm-sedifundido.

Segundo Leão (2009), a maior parte dos registros documentais de Shakespeare é de natureza impessoal e oficial, tais como: registros de batismo, de

<sup>11</sup> Antes de Rowe, Fuller, William Winstanley, Gerad Langbaine, Jeremy Collier, Edward Philips e Charles Giddon haviam mencionado o poeta em pequenas notas bibliográficas.

<sup>12</sup> Entre outras medidas tomadas pelos puritanos contra as atividades teatrais destaca-se a demolição do importante teatro Globe em 1644.

<sup>13</sup> Somente no final do século XIX, com as pesquisas de William Powell, fundador da Elizabethan Stage Society, fica-se conhecendo os aspectos físicos do teatro e do palco elisabetano, que vêm lançar luz sobre a dramaturgia e a encenação das peças.

casamento e de óbito, testamentos, processos legais, contabilidade das companhias teatrais, pagamento por apresentação na corte e, portanto, envolvem sua vida jurídica e financeira.

Bill Bryson<sup>14</sup> ressalta que o mundo mental e afetivo do autor ainda permanecem inexplorados:

Consequentemente, resta um enorme território que não conhecemos a respeito de William Shakespeare, em grande parte de natureza fundamental. Não sabemos, por exemplo, exatamente, quantas peças escreveu ou em que ordem as escreveu. Podemos deduzir alguma coisa que leu, mas não sabemos onde obtinha os livros ou o que fazia com eles quando terminava de lê-los.

[...]

Não sabemos se alguma vez saiu da Inglaterra. Não sabemos quem eram os seus principais companheiros ou como se divertia. Sua sexualidade é um mistério insondável. São poucos os dias da sua vida em que temos certeza absoluta do local onde se encontrava. Não temos absolutamente nem um registro de seu paradeiro durante os críticos oito anos que deixou a esposa e os três filhos pequenos em Stratford e se transformou, com uma rapidez quase impossível, em autor teatral de sucesso em Londres. Na época em que ele é mencionado por escrito pela primeira vez como autor teatral, em 1592, já tinha vivido mais da metade de sua vida (BRYSON, 2008, p. 15-17 *apud* LEÃO, 2009, p. 28).

Os textos shakespearianos são densos e dialogam com as múltiplas fontes por ele utilizadas e com o complexo número de intertextos acumulados ao longo dos séculos. As traduções das peças de Shakespeare compõem um rico tecido semiótico cultural que confere aos seus textos uma sobrevida que eles nunca teriam alcançado sem essas inúmeras variantes. Desse modo, as releituras e considerações críticas sobre as traduções shakespearianas podem ser vistas como um testemunho da permanente atualidade de Shakespeare, inserido em um processo cultural de constantes mudanças.

## 2.2 Shakespeare no Brasil

De acordo com Márcia Martins (s/d), o teatro shakespeariano chegou ao Brasil por volta de 1835, com a visita de companhias estrangeiras trazendo montagens de peças como *Romeu e Julieta* e *Otelo* em traduções portuguesas, geralmente retraduzidas de uma adaptação francesa, ou mesmo na língua original

---

<sup>14</sup> BRYSON, Bill. Shakespeare – o mundo é um palco: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

dos atores, que costumava ser o francês ou o italiano. As primeiras traduções para o português do Brasil foram feitas a pedido da companhia teatral de João Caetano, ator-empresário que é considerado o criador do teatro brasileiro.

Em 1933, temos o marco definitivo na história da difusão do drama shakespeariano no Brasil, marcado pela publicação da primeira tradução brasileira integral de uma peça de Shakespeare, a partir de um original em Língua Inglesa, editado e publicado pela editora Schmidt. Tristão da Cunha traduziu *Hamlet* em prosa. Essa edição marca o grande momento de Shakespeare no Brasil, rompendo com a tradição das traduções indiretas e não integrais e que, embora usadas em encenações, não chegavam a ser publicadas.

Pode-se dizer que a inserção da literatura shakespeariana no Brasil aconteceu por intermédio de traduções, que na maioria das vezes eram indiretas e também produzidas em Portugal, partindo de trechos de peças que se destinavam à encenações. Para conhecer a história e a recepção dos textos e das montagens de obras de William Shakespeare no Brasil, tanto em inglês quanto em português, pode-se contar, segundo assegura Martins, com as seguintes referências básicas:

*Shakespeare no Brasil*, de Eugênio Gomes (1961); *William Shakespeare no Brasil: Bibliografia*, de Celuta Moreira Gomes, com a colaboração de Thereza da Silva Aguiar, em três volumes, o primeiro publicado em 1961, o segundo em data desconhecida (mas não muito posterior), e o terceiro em 1965; e *William Shakespeare: edição do IV Centenário*, coletânea organizada por Barboza Mello e Olympio Monat (1964). Além dessas publicações, disponíveis apenas em algumas bibliotecas, há também artigos de interesse histórico, com especial destaque para dois, ambos de Barbara Heliodora, nos quais a estudiosa constrói uma história das encenações de textos shakespearianos em nosso país: "Shakespeare in Brazil", publicado em 1967 em *Shakespeare Survey*, e "Shakespeare no Brasil", que integra a coletânea de ensaios *Shakespeare, sua época e sua obra*, organizada por Marlene Soares dos Santos e Liana de Camargo Leão (2008). Os mesmos artigos também contam um pouco da história das traduções brasileiras do cânone shakespeariano, assim como "Shakespeare em tradução no Brasil" (Martins, 2008), incluído na mesma coletânea, e "Sotaque brasileiro" (Martins, 2006), publicado no número dedicado ao poeta inglês da revista *Entrelivros*, coleção Entreclassicos. (MARTINS, (s/d), p. 2)

Ainda segundo Martins (s/d), diante da complexidade e variedade dos temas abordados sobre a história da difusão de Shakespeare no contexto brasileiro, essa bibliografia é apresentada como um levantamento do material existente sobre a literatura do bardo inglês, das suas traduções e afins. Vale ressaltar que a obra de Shakespeare não se limitou apenas ao fenômeno intertextual na literatura, mas

alcançou outras artes. Inúmeras referências de suas obras/personagens estão hoje presentes na música, na pintura, no cinema e em outras manifestações artísticas.

Destarte, ressalta-se a importância de William Shakespeare, a contar de seu surgimento à contemporaneidade, com a representatividade de um dos mais significativos vultos da cultura de Língua que atravessa o tempo chega hoje ao mundo globalizado na condição de ícone da cultura ocidental.

### **2.3 Nuances do perfil da mulher: do regime patriarcal elisabetano à contemporaneidade**

O significado maior de *Sonho de Noite de Verão* tem sido creditado ao longo da história, à luz dos estudos literários e à dimensão de suas figuras femininas que extrapolam os limites das convenções sociais de sua época, apontando para uma mulher que não existe tão somente como contraposição ao homem, mas se caracteriza e se firma como gênero a partir de nuances próprias que lhe conferem sua identidade como tal.

As figuras femininas shakespearianas, à luz do que seria desenvolvido a *posteriori* por Lacan<sup>15</sup> (*apud* BUTLER, 2003), apresentam identificações múltiplas - personagens dissonantes - que se mostram pela sua voz e pela sua força. Elas fogem aos clichês sociais da época, por quebrarem as hierarquias e não se firmarem, em última instância, a partir da taxonomia tradicional dos gêneros que identificava a figura feminina partindo sempre de suas aptidões maternas. Desse modo, as mulheres/símbolos de *Sonho de Uma Noite de Verão* subvertem a ordem estabelecida pelas convenções do seu tempo e se laçam com uma autonomia que até então não era conhecida.

Para melhor compreendermos a caracterização das personagens Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena é necessário entendermos o papel da mulher na sociedade Renascentista. Dessa forma, faremos um breve relato histórico da mulher desde a Idade Média até a contemporaneidade, para constatar como a condição histórico-social da mulher tem mudado.

Para estudiosos do gênero e da cultura elisabetana, o termo “patriarcal” é bem evidente. Desde a era renascentista, mulheres no mundo todo têm sofrido sob o jugo desse discurso. Conforme relata Santos,

---

<sup>15</sup> Data não informada por Butler, 2003.

[...] em todo o mundo as mulheres têm, através da história da humanidade, sofrido sob o jugo do discurso patriarcal, um discurso que as diferencia, separa, humilha, subjuga. Esse discurso, partindo de uma diferença biológica, constrói diferenças sociais marcantes que se encontram, ainda hoje, presentes nas mais avançadas metrópoles do globo (SANTOS, 2004, p. 32).

A mulher durante a Idade Média teve uma participação significativa na sociedade. Durante esse período, ela conquistou alguns direitos como: o de posse, de sucessão e de atuação política em assembleias. Contudo, na sociedade renascentista o papel da mulher sofre um retrocesso. Nesse período, somente os homens podiam trabalhar e frequentar universidades.

Segundo Feitosa (2008), a Igreja Católica, durante a Idade Média, defendia os valores patriarcais e via a mulher como uma ameaça ao poder masculino. A mulher, a partir desse momento, vai perdendo os direitos de adquirir bens por herança, de reger seus próprios bens e representar-se na justiça. Todavia, a mulher começa a ser afastada do cenário econômico, político e social, até a chegada das revoluções do século XVIII.

O marco inicial de uma grande evolução na condição e no papel da mulher, na sociedade, foi a Revolução Francesa. Para Alves e Pitangy<sup>16</sup>,

[...] as mulheres revolucionárias francesas dirigiam-se a Assembléia, peticionando a revogação de institutos legais que submetem o sexo feminino ao domínio masculino. Reivindicam, assim, a mudança da legislação sobre o casamento que, outorgando ao marido direitos absolutos sobre o corpo e os bens de sua mulher, aparece-lhes como uma forma de despotismo incompatível com os princípios gerais da Revolução Francesa (ALVES, PITANGY, 2003, p.32, *apud* FEITOSA, 2008, p.49).

Dessa forma, mesmo em meio a conflitos e repressões, a mulher, nessa época, conquistou a legislação do casamento civil e do divórcio com a consolidação do sistema capitalista e a Revolução Industrial.

No século XIX, as mulheres voltaram ao mercado de trabalho, pois havia uma grande oferta de mão de obra. Segundo Alves e Pitangy (2003, p.38, *apud* FEITOSA 2008, p.50), as mulheres compartilhavam com o homem as condições de trabalho precárias vigentes naquele período, como as jornadas de trabalho de 14, 16 a 18 horas, além da diferença de salários que era altíssima.

No século XX, os movimentos feministas ganham mais espaço. Acontece a “primeira onda feminista”, que se caracterizou pela busca do reconhecimento legal

---

<sup>16</sup> ALVES, Branca Moreira & PITANGY, Jaqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

da igualdade de direitos - como o direito ao voto. Segundo Feitosa (2008), durante esse período, a mulher retorna ao mercado de trabalho e, dessa vez, ocupando cargos que antes eram ocupados por homens. Isso, de certa forma, ocorreu porque, nessa época, havia muitas guerras, e muitos homens eram obrigados a servirem o seu país e, conseqüentemente, deixavam seus cargos ociosos.

Como podemos ver, os movimentos denominados “feministas” contribuíram direta e indiretamente com grandes conquistas da mulher, como o direito ao divórcio, o uso livre de métodos contraceptivos (e em alguns lugares até o aborto), a inclusão definitiva da mulher no mercado de trabalho, (mesmo com salários inferiores aos dos homens em determinadas áreas), entre outras conquistas e mudanças sociais.

E para finalizar essa reflexão histórica, é relevante fazermos um apanhado sobre a mulher do século XXI, que tem se tornado a cada dia mais forte, exigente, segura e qualificada, além de apresentar uma consciência mais ampla e madura que possibilita a interação entre a carreira profissional e a maternidade. As mulheres do século XXI trabalham, estudam, cuidam dos filhos e da sua própria vaidade e, ainda, conseguem deixar a sua contribuição social. As mulheres adotaram uma nova postura profissional, ampliando a demanda de sua presença em cargos importantes, antes impossível de acontecer. No Brasil, podemos citar como exemplo destas conquistas, a Presidente Dilma Rousseff, mulher, que ocupa atualmente, o cargo de maior prestígio social brasileiro.

#### **2.4A construção do perfil da mulher nas comédias de William Shakespeare**

Um estudo mais aprofundado das obras de Shakespeare nos leva a perceber que ele navega na essência da natureza humana. A figura feminina em especial, tem um papel de destaque em suas obras, seja na tragédia ou na comédia. As mulheres de Shakespeare são fortes, decididas, autoconfiantes e encantadoras.

Jakob Burckhardt<sup>17</sup>, em sua obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1921), assegura que foi com a valorização do homem durante o Renascimento que o mundo, até então voltado para Deus, transfere seu centro de gravitação para o próprio homem, resultando no nascimento do indivíduo, que tende a formular e desenvolver seu próprio pensamento ao invés de deixar-se escravizar por princípios e conceitos pré-estabelecidos (BURCKARDT, 1921, *apud* CAMATI, 2008, p. 1)

---

<sup>17</sup>BURCKHARDT, Jakob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Macmillan, 1921.

Nas peças shakespearianas, as personagens, em sua maioria, representam esse espírito renascentista. Tanto as personagens masculinas quanto as femininas vão contra ideias e valores impostos e apresentam uma forma determinada de pensar e agir de acordo com sua própria consciência.

Camati (2008) baseada em pesquisas e críticos da área, relata que seria incorreto rotular Shakespeare como um feminista, mas pode-se afirmar que seu *insight* em relação à condição humana contribuiu para que homens e mulheres fossem retratados com igual arte e perspicácia, colocando em voga a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição determinada pelo universo sociocultural do sistema patriarcal.

Em linhas gerais, o caráter sociocultural da época elisabetana e o panorama do papel social da mulher na estrutura patriarcal nos permitem discutir diversas construções textuais utilizadas por Shakespeare através do discurso, que nos remetem as leituras contemporâneas de suas personagens femininas por meio de traduções autênticas de sua obra.

Segundo Camati (2008), Shakespeare sugere que os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são comportamentos determinados apenas biologicamente, mas também, influenciados por padrões culturais passíveis de mudança. Para a autora,

influenciado por suas leituras e pela cosmovisão da época, Shakespeare não tardou em observar que a cultura influencia o comportamento social, e que tanto o homem como a mulher também são produtos do meio em que foram socializados. Consequentemente, muitas das personagens do Bardo, tanto as masculinas como as femininas, se sustentam a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também de determinações culturais e históricas (CAMATI, 2008, p. 4).

A partir dos anos 60 e 70, os estudos shakespearianos têm sido orientados à luz da crítica histórica e cultural e, neste enfoque, aspectos da obra do bardo, como a significação da mulher no contexto histórico e cultural da era elisabetana estão sendo investigados sob uma ótica contemporânea que vão contra os fundamentos embasados em questões metafísicas, essencialistas ou deterministas do ponto de vista biológico.

Camati (2008) destaca que críticos e pesquisadores contemporâneos sublinham que não devemos esquecer que foi uma mulher, representada pela figura da monarca Elisabete I, a soberana absoluta durante grande parte do período criativo de Shakespeare e que, sem dúvida, esse fato repercutiu nas estruturas do

regime patriarcal e provocou discussões a respeito dos papéis sociais dos homens e das mulheres. Camati relata, ainda, que

através do questionamento do que é natural e do que é construção social, Shakespeare mostra consciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu, muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independentemente de sexo, classe social ou raça (CAMATI, 2088, p. 7).

No universo das comédias de Shakespeare, as mulheres ganham um destaque especial. Em suas comédias, o autor provoca uma confusão de identidades que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de 'masculinidade' e 'feminilidade' são criações culturais, aprendidos através do processo de socialização e de normas impostas.

Bumber (1982), por sua vez, destaca que Shakespeare sempre aborda em suas comédias a dominação do homem sobre as personagens femininas, e, muitas vezes, a rebeldia dessas mulheres contra a força social masculina. Bamber(1982) assegura que, nas comédias shakespearianas, o feminino se rebela contra a ordem de restrição social e preside forças que desafiam a hegemonia dos costumes da época: o amor romântico, a natureza física e o prazer do amor em todas as suas formas.

## **2.5 O texto fonte, tradutores e traduções: diferentes momentos e vozes**

Em 1979, foi publicada em Londres a primeira edição de *A Midsummer Night's Dream – The Arden Shakespeare* – por Methuen&Co. Ltd., editada por Harold F. Brooks. Esta edição é composta pelo prefácio, por notas de reconhecimentos do autor e editores à *Centaur Press*, abreviações, referências e introdução e cinco apêndices, somando 165 páginas.

De 1955 a 2006, foram realizadas cinco traduções da peça *Sonho de uma Noite de Verão* no Brasil. Os tradutores são: Carlos Alberto Nunes (1955); F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969); Beatriz Viégas-Faria (2001); Barbara Heliodora (2004); e Erick Ramalho de Souza Lima (2006). A seguir, faremos um breve comentário sobre cada um desses tradutores/criadores e seus feitos.

### 2.5.1 Carlos Alberto Nunes

Carlos Alberto da Costa Nunes, médico, poeta e tradutor nasceu em 1897, em São Luiz do Maranhão, onde completou o ensino primário e secundário. Em 1920, formou-se em medicina pela Faculdade da Bahia, foi morar na cidade de São Paulo e depois, em Sorocaba. Foi médico-legista público. Casou-se com Filomena Nunes, que também foi sua colaboradora. Ocupou a cadeira número 5 (Eduardo Prado) da Academia Paulista de Letras, para a qual foi eleito em 1956, e foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Autor do poema *Os Brasileiros* e dos dramas *Estácio* e *Moema*, traduziu e publicou *Clavigo e Stela*, de Goethe, *Judith*, de Hebel, o teatro completo de Shakespeare, a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, a *Eneida*, de Virgílio, as obras de Platão (*Diálogos* e *Cartas*). Faleceu em Sorocaba, em 01 de outubro de 1990.

Sua tradução de *Sonho de Uma Noite de Verão* foi publicada pela Ediouro (edição original da Melhoramentos) na coleção Clássicos de Bolso, publicada no Rio de Janeiro, porém, não se sabe a data específica da publicação. A edição original da Melhoramentos foi publicada em São Paulo, em 1955. É uma edição monolíngue, em volume com *O mercador de Veneza*.

A respeito do plano da publicação do Teatro Completo de Shakespeare, informa o tradutor na Introdução Geral: “Conquanto editado o Teatro Completo de Shakespeare em volumes pequenos, de duas peças, que o leitor poderá dispor na ordem que bem lhe parecer, foi concebida a publicação segundo o clássico modelo tripartidário, de comédias, dramas históricos e tragédias, adotado desde o Fólho de 1623 e seguido pela maioria dos editores subsequentes” (p.11). A edição possui 77 páginas. O texto-fonte não foi informado. A capa apresenta estampa abstrata e traz o nome de coleção, a logomarca da editora, o nome do autor, os títulos das duas obras e os nomes do tradutor e do ilustrador (os dois últimos, em tamanho menor). A quarta capa apresenta a classificação “Literatura Estrangeira” e o nome da coleção acompanhado por um breve comentário. Abaixo está o nome do autor e dos dois títulos, juntamente com seus respectivos comentários. Mais abaixo, há o nome da editora com sua respectiva logomarca.

Como textos de apresentação, encontramos o prefácio com um resumo detalhado da peça, a introdução com uma breve apresentação da obra, introduzindo a trama e os personagens principais. Há também um quadro cronológico das peças

teatrais de Shakespeare e ilustrações ao longo da peça. Além do *Sonho*, a edição traz também a tradução do *Mercador de Veneza*. Não há notas.

A tradução é constituída de versos decassílabos heróicos, respeitando o emprego de prosa/verso branco/verso rimado do original. Para as canções e demais passagens líricas, foram empregados metros variados, de acordo com os versos do original e a natureza do assunto - descrição do tradutor, na Introdução Geral (p.20), aos três volumes do Teatro Completo publicados pela Ediouro<sup>18</sup>.

### 2.5.2 Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros nasceu em 21 de abril de 1917 no Rio de Janeiro. Bacharel em Direito e licenciado em Ciências Sociais, ingressou por concurso no magistério estadual e lecionou em várias escolas do Rio de Janeiro, além de colaborar com órgãos de imprensa, como o *Diário da Noite* e a Agência Nacional. Traduziu a obra dramática completa de Shakespeare, com a colaboração de Oscar Mendes, e as notas de *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Faleceu em 25 de setembro de 1981. (Fonte: Maria Amélia de Almeida Cunha Medeiros, irmã do tradutor)

Oscar Mendes Guimarães nasceu em 25 de julho de 1902 no Recife. Bacharel em Direito, escritor e tradutor, são de sua autoria as seguintes obras: *Estética da literatura inglesa*, *Seara dos romances*, *Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar*. Fez também introduções a alguns volumes como os dos *Romances urbanos* e *Romances indianistas*, de José de Alencar.

Suas traduções, tanto de poesia quanto de ficção, incluem a obra dramática (com F. C. de Almeida Cunha Medeiros) e lírica de Shakespeare, bem como *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte; *A boa terra*, de Pearl S. Buck; *A casa soturna*, de Charles Dickens; *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski; *Romanceiro gitano e outros poemas*, de Federico Garcia Lorca; *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak; *Contos de terror, de mistério e morte, Histórias extraordinárias, Contos Escolhidos, Poemas e ensaios*, e *Poesia e prosa* (obras escolhidas) de Edgar Allan Poe; *Guerra e paz*, de Tolstói e *O leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde. Faleceu em 4 de novembro de 1983.

---

<sup>18</sup> Fonte: Portal **Escolha seu Shakespeare**. PUC - Rio. In: <http://www.dbd.puc.rio.br/shakespeare/default.php>.

Foi publicada em 1969 no Rio de Janeiro, pela editora José Aguilar, a Obra Completa de William Shakespeare, em três volumes (Vol. I – Tragédias; Vol. II – Comédias e Peças Finais; Vol. III – Dramas históricos). A obra pertence a uma coleção denominada “Biblioteca de autores universais”, ou simplesmente “Biblioteca Universal”, e observa a tradicional divisão em tragédias, comédias e dramas históricos. O número de páginas do Volume II completo é de 1.042 páginas, sendo 50 páginas do *Sonho*. Sua tradução está em prosa.

*Sonho de Uma Noite de Verão* integra o Volume II (Comédias e Peças Finais) da coleção William Shakespeare – Obra Completa, oferecidos em luxuosa configuração de três volumes encadernados e em papel bíblia. A tradução de cada peça é acompanhada de sinopse, dados históricos e notas minuciosas e esclarecedoras<sup>19</sup>.

### 2.5.3 Beatriz Viégas-Faria

Beatriz Viégas-Faria é tradutora formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1986), com especialização em linguística aplicada ao ensino de inglês (UFRGS, 1991). Em 1999, concluiu o mestrado em linguística aplicada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com dissertação sobre a tradução de implícitos em *Romeu e Julieta*. Em 2001, dentro de seu projeto de doutoramento, ministrou o protótipo de sua Oficina de Tradução Literária, e os alunos tiveram publicadas em 2002 suas traduções de R.L. Stevenson e Oscar Wilde.

Em 2003, realizou pesquisa em estudos da tradução e tradução teatral na *University of Warwick*, Inglaterra, com bolsa CNPq. Em 2004, concluiu o doutorado sobre a tradução de diálogos ficcionais, debruçando-se sobre os sentidos implícitos de *Sonho de Uma Noite de Verão*. De 2005 a 2007, foi professora ministrante da Oficina de Tradução Literária (Inglês - Português) que funcionou como curso de extensão da Faculdade de Letras da PUC-RS. Entre os autores traduzidos pelos alunos para publicação estão G.K. Chesterton, Kate Chopin, Charles Dickens e Henry James. De 2006 a 2008, ministrou vários cursos no Studio Clio (Porto Alegre) sobre tradução, tradução teatral e Shakespeare. Beatriz começou a trabalhar com a

---

<sup>19</sup> Fonte: Portal **Escolha seu Shakespeare**. PUC - Rio. In: <http://www.dbd.puc.rio.br/shakespeare/default.php>.

tradução de obras literárias em 1993, e desde 1997 dedica-se a traduzir a dramaturgia de William Shakespeare. Recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura pelas traduções de *Otelo* (2000) e de *Trabalhos de amor perdidos* (2007). Em 2001, recebeu o prêmio Açorianos de Literatura (revelação em poesia) com a obra *Pampa pernambucano* (poesia, imagens, e-mails), inspirada na obra do artista plástico Gil Vicente, de Recife. Em 2002, sua tradução de *Romeu e Julieta* foi levada ao palco com direção de William Pereira (Teatro do SESI, São Paulo). Em 2008, sua tradução de *Amegera domada* foi levada ao palco pela Cia Rústica (Teatro de Câmara Túlio Piva, Porto Alegre), com adaptação e direção de Patrícia Fagundes. Vários grupos brasileiros de teatro amador têm encenado suas traduções shakespearianas. Desde 2008, Beatriz é professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e desde 2009, atua como Coordenadora do Bacharelado em Letras. Com frequência é convidada a palestrar ou compor mesas-redondas sobre tradução literária e/ou Shakespeare. É membro da AGEs, Associação Gaúcha de Escritores, da ABRATES, Associação Brasileira de Tradutores, do CESH, Centro de Estudos Shakespearianos do Brasil, e da IATIS, *International Association for Translation and Intercultural Studies*. (Fonte: a tradutora)

A edição da tradução de Beatriz Viégas-Faria foi publicada em 2001 pela L&PM em Porto Alegre, com um total de 128 páginas. O texto fonte utilizado foi *The Arden Shakespeare*. É uma edição monolíngue, em prosa empregando linguagem coloquial e contemporânea. Preocupa-se em manter uma linguagem poética e, sobretudo, os significados implícitos que há embutidos nos diálogos. Tradução voltada para o palco.

A tradução foi uma encomenda da editora, para o projeto “Shakespeare integral”. A capa apresenta os nomes do autor, da peça, da tradutora, da coleção e uma ilustração. A quarta capa relaciona sete peças de William Shakespeare que integram o catálogo da Coleção L&PM Pocket, informando o nome dos respectivos tradutores, mais o livro *Shakespeare de A a Z* organizado por Sergio Faraco.

No site da editora ([www.lpm.com.br](http://www.lpm.com.br)) consta um total de 16 obras de Shakespeare nesta coleção, sendo quatro traduzidas por Millor Fernandes – *A megera domada*, *Hamlet*, *O Rei Lear*, *As alegres matronas de Windsor* –, onze títulos traduzidos por Beatriz-Viégas – *A comédia dos erros*, *Júlio César*, *Muito barulho por nada*, *Noitede reis*, *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade*, *Antônio e Cleópatra*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Trabalhos de amor perdidos* – e uma coletânea – “*Shakespeare de Aa Z (Livro das Citações)*” – organizada por

Sergio Faraco. Mais três títulos traduzidos por Beatriz Viégas-Faria encontram-se atualmente no prelo. O site contém a reprodução de uma entrevista com um dos tradutores, Millôr Fernandes, publicada originalmente na Revista *Oitenta*, volume 5, em 1981, mas a referência é ao autor, não ao tradutor. Portanto, é dado um certo destaque ao trabalho de Millôr, mesmo que não como tradutor. Não constam, porém, referências à outra tradutora, Beatriz-Viégas Faria, ou ao organizador da coletânea, Sérgio Faraco. Vemos, portanto, que a editora se preocupa em mencionar o nome dos tradutores. A tradutora informou ter havido uma edição da tragédia publicada em 2003 pela Nova Cultural, em um volume contendo também *Macbeth* e *Romeu e Julieta*<sup>20</sup>.

É uma tradução em prosa, empregando linguagem coloquial e contemporânea. Houve a preocupação em manter uma linguagem poética e, sobretudo, os significados implícitos que há embutidos nos diálogos. É uma tradução voltada para o palco.

#### 2.5.4 Barbara Heliodora

Barbara Heliodora (Heliodora Carneiro de Mendonça), considerada a maior autoridade na obra de William Shakespeare no Brasil, nasceu no Rio de Janeiro em 1923. Bacharelou-se em Língua e Literatura Inglesas pelo *Connecticut College* e doutorou-se em Artes (área de teatro) pela Universidade de São Paulo. Com relevantes serviços prestados ao teatro, como professora, crítica, ensaísta, jurada dos mais importantes prêmios brasileiros na área e dirigente do Serviço Nacional de Teatro e do Círculo Independente de Críticos Teatrais, entre outras atividades, Barbara Heliodora teve seu trabalho reconhecido internacional e oficialmente, recebendo a Medalha *Connecticut College* e tornando-se Oficial da *Ordredes Artsetdes Lettres*, da França. Traduziu as 37 peças do cânone dramático shakespeariano tradicional e publicou as seguintes obras críticas sobre o autor: *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (Paz e Terra, 1978), *Falando de Shakespeare* (Perspectiva, 1997), *Reflexões Shakespearianas* (Lacerda, 2004) e *O homem político em Shakespeare* (Agir, 2007). (Fontes: Quarta capa dos volumes de traduções de Shakespeare por Barbara Heliodora, publicados pela Lacerda Editores e entrevistas recentes concedidas pela tradutora.) A edição foi publicada em 2004, no Rio de Janeiro pela editora Lacerda Editores. A edição

<sup>20</sup> Fonte: Portal **Escolha seu Shakespeare**. PUC - Rio. In: <http://www.dbd.puc.rio.br/shakespeare/default.php>.

original, da Nova Fronteira, foi publicada no Rio de Janeiro, em 1991, em volume que também inclui *Noite de Reis*.

Como texto fonte, a tradutora costuma usar as edições críticas da *The Arden Shakespeare* (da segunda série, publicada em 1979 - 2007), recorrendo a outras edições como *New Cambridge* e *Penguin* para esclarecimentos e informações complementares.

A edição possui 121 páginas, é monolíngue e possui aparato crítico. O volume possui capa com ilustração alusiva ao tema da peça. O nome do autor encontra-se centralizado na parte superior, seguido do título da obra. O nome da tradutora é informado no canto superior esquerdo, logo abaixo de uma conhecida reprodução do rosto de Shakespeare. A logomarca da editora aparece no canto inferior esquerdo. Na orelha uma breve biografia do autor e na quarta capa uma breve biografia profissional da tradutora.

Vale ressaltar a importância de Barbara Heliodora como tradutora e estudiosa de Shakespeare, além de professora, crítica, ensaísta e jurada na área do teatro. Destacamos, ainda, nessa citação o conceito de tradução apresentado por Barbara Heliodora, a saber: “o equivalente mais próximo do original”. Em outra parte dessa mesma nota a tradutora explicita ainda mais o seu conceito de equivalência, que parece ser o de um nível de proximidade muito forte com o original, principalmente no que tange à forma.

#### 2.5.5 Erick Ramalho de Souza Lima

Erick Ramalho de Souza Lima nasceu em 30 de janeiro de 1977 em Belo Horizonte, Minas Gerais. É pesquisador e tradutor do Centro de Estudos Shakespearianos (CESh), e foi professor de língua e literatura inglesas na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais FALE/UFMG. Obteve formação acadêmica como Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, Graduação em Letras Português/Inglês pela PUCMG e estudos de aperfeiçoamento em língua e literatura inglesas em *Oxfordshire*, Inglaterra. Aprendeu inglês no contato familiar e tem, ainda, domínio da língua portuguesa e alemã. Lê latim clássico, medieval e renascentista e grego, além da habilidade de leituras em sueco, dinamarquês, norueguês e islandês moderno e antigo. Por volta de 1997, começou a traduzir excertos de obras literárias.

Erick traduziu três obras inteiras e alguns artigos e capítulos. Suas principais traduções são: *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare, *Beowulf Poemata*, poemas em latim e em grego de John Milton. Erick também exerce a função de editor desta última obra para a qual escreveu uma introdução e longos comentários. Sempre traduz das línguas originais. Sobre sua prática de tradução publicou o artigo *A figuração do tempo em Beowulf e Do original à tradução*. Acerca da tradução, em geral, publicou: *Modes of Appropriation: Translating Greek and Latin Epic in Early Modern England (Golding's Ovid and Chapman's Homer)*. Em 2008, sua tradução de *Beowulf* obteve a segunda colocação na categoria Tradução do Prêmio Jabuti<sup>21</sup>.

A edição de *Sonho de Uma Noite de Verão* foi publicada em 2006, em Belo Horizonte, pela Tessitura Editora. A tradução da peça faz parte da coleção Traduções da Shakespeariana, do Selo CESH. Possui 160 páginas, é uma edição monolíngue e tem como texto-fonte Wells, Stanley & TAYLOR, Gary (ed.). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Essa tradução se dá em prosa e verso, respeitando a distribuição de prosa/verso, brancos/versos rimados do original e empregando decassílabos para as passagens em verso, centrando sua preocupação com a encenabilidade do texto. Na capa, encontra-se centralizado o título da obra em destaque; logo abaixo, em tamanho menor, está o nome do autor, seguido pelo nome do tradutor e as logomarcas da editora e do CESH. Nas duas orelhas, há trechos do texto de apresentação padrão escrito pela editora geral. Há, ainda, a biografia do tradutor. Na quarta capa, há um breve texto sobre Shakespeare. Nos textos de apresentação encontram-se o prefácio, a introdução e as notas de rodapé<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup>Fonte: **DITRA – Dicionário de Tradutores Literários no Brasil** – <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br>.

<sup>22</sup> Fonte: Portal **Escolha seu Shakespeare**. PUC - Rio. In: <http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/default.php>.

### III A PRESENÇA FEMININA NAS COMÉDIAS DE SHAKESPEARE

Seria mero exercício de tautologia falar da grandiosidade cultural e da genialidade de William Shakespeare em *Sonho de Uma Noite de Verão*. Por isso mesmo, delimitamos nosso foco aqui, apenas nas personagens femininas da obra: Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena - com o intuito de verificar as nuances basilares da construção do perfil da mulher no texto fonte e, conseqüentemente, nas traduções vertidas do inglês para o português, averiguando e exemplificando, desse modo, as estratégias de tradução utilizadas por esses tradutores.

#### 3.1 Análise das personagens femininas da obra e verificação das estratégias utilizadas nas traduções

Passamos, agora, à análise das estratégias utilizadas pelos tradutores em apreço nesse trabalho, considerando cada uma delas como uma escolha, sem determinar o rigor científico ou precisar os critérios dos quais decorrem essas escolhas, com base no que consta nas entrevistas realizadas, diretamente, com tais tradutores. Vale ressaltar que, enquanto uns pautam sua ação tradutória pela disciplina acadêmica, outros se sentem livres para afastarem-se dela.

Com o intuito de exemplificar esta proposta de classificação, será utilizado o esquema de estratégias elaborado por Márcia Paredes (2007), composto por estratégias possíveis de serem utilizadas pelos tradutores, acompanhado de suas respectivas justificativas. São elas:

(i) *Manutenção* – quando a alusão, metáfora ou outro recurso linguístico discriminatório é mantido integralmente na tradução;

(ii) *Atenuação* – quando a alusão, metáfora ou outro recurso linguístico pejorativo tem seu efeito discriminatório reduzido na tradução;

(iii) *Intensificação* – quando a alusão, metáfora ou outro recurso linguístico apresenta seu efeito reforçado na tradução;

(iv) *Omissão* – quando a alusão, metáfora ou outro recurso linguístico discriminatório não figura na tradução.

Além das quatro estratégias que compõem o esquema elaborado por Paredes (2007), foram acrescentadas mais três estratégias que se mostraram relevantes

para este estudo. Segundo afirma Nascimento (2010), as estratégias abaixo se constituem da seguinte forma:

(i) *Substituição* – a estratégia baseia-se, geralmente, em questões de estilística. O tradutor recorre a algum tipo de sinônimo ou similar;

(ii) *Explicativa* – com essa estratégia, o tradutor explica o termo que está sendo traduzido, para que haja um entendimento maior da palavra no contexto;

(iii) *Deslocamento* – essa estratégia tem a função de deslocar termos de um determinado lugar para outra parte do texto;

Baseado no modelo metodológico de Lambert e Van Gorp (1985), que visa as relações sistêmicas e contextuais dos estudos tradutórios, nossa opção foi por um estudo microtextual, a fim de localizar, nas traduções da comédia shakespeariana em pauta, as estratégias utilizadas para cada ocorrência identificada. Em seguida, empreendeu-se a análise dessas estratégias tradutórias, com o objetivo de verificar se, em relação ao original inglês, o discurso da obra shakespeariana foi *mantido, atenuado, intensificado, omitido, substituído, explicado ou deslocado*.

Mesmo sabendo que cada uma dessas estratégias possui a sua validade e encerra uma proposta conceitual concreta, é preciso considerar que qualquer proposta de classificação é produto particular de interpretação e, portanto, estará sempre sujeita as diferentes leituras.

Partindo do texto fonte - *A Midsummer Night's dream* – analisamos cinco traduções brasileiras de *Sonho de Uma Noite de Verão* verificando a construção do perfil da mulher por intermédio das personagens Hipólita, Titânia, Hérmia e Helena, com o intuito de compreender a construção do perfil feminino na cultura elisabetana, bem como, nas traduções brasileiras da obra baseado no seu respectivo contexto histórico de recepção.

Os fragmentos a seguir apresentam as personagens femininas da peça shakespeariana em pauta, cada uma desempenhando seu papel, compondo, com sua trajetória e perfil, a unidade global do texto como um objeto coeso, principalmente pela riqueza manifesta nas diferenças e/ou semelhanças dessas personagens. Começaremos nossa análise com a personagem Hipólita.

### 3.2 Hipólita

É a rainha das amazonas. Na mitologia grega, a amazonas simbolizava as mulheres fortes e guerreiras. Apesar de ser uma mulher forte, a personagem Hipólita alude figurativamente, uma espécie de fracasso feminino. No desenrolar da peça, Hipólita já não é mais a guerreira que costumava ser nas batalhas porque ela já tinha sido conquistada pelo amor de Teseu – antes seu inimigo.

#### 3.2.1 Fragmento 1

Pode-se observar no fragmento abaixo que Hipólita se rendeu ao poder masculino de Teseu, perdendo assim sua imagem de mulher forte e dominadora. Teseu, ao cortejar e conquistar Hipólita faz dela um troféu e isso implica, simbolicamente, a diminuição do poder feminino suprimido pela autoridade masculina - um tema recorrente em toda a peça.

#### 3.2.2 Fragmento 1: textofonte

*Hippolyta: Four days will quickly steep themselves in night;  
Four nights will quickly dream away the time;  
**And then the moon, like to a silver bow  
New bent in heaven, shall behold the night  
Of our solemnities.***  
[1.1- 10. p. 6]

*Theseus: **Hyppolyta, I woo'd thee with my sword,  
And won thy love doing thee injuries;**  
But I will wed thee in another key,  
With pomp, with triumph, and with reveling.*  
[1.1 – 16. P. 7]

#### 3.2.3 Fragmento 1: tradução de Carlos Alberto Nunes

Hipólita: Mergulharão depressa quatro dias  
na negra noite; quatro noites, presto,  
farão escoar o tempo como em sonhos.  
**E então a lua que, como arco argênteo,**  
No céu ora se encurva, verá a noite  
Solene do esposório.  
[1.1. p.16]

Teseu: De espada em mão te fiz a côrte, Hipólita;

o coração te conquistei à custa  
de violência; mas quero desposar-te  
com música de tom mais auspicioso.  
com pompas, com triunfos, com festejos.  
[1.1. p. 16]

### 3.2.4 Fragmento 1: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Hipólita: Quatro dias cederão depressa a outras tantas noites; quatro noites verão voar o tempo como um sonho **e, então, a lua, assemelhando-se a um arco de prata que acaba de ser vergado no céu, iluminará a noite de nossas solenes bodas.**  
[1.1.p. 391]

Teseu: **Hipólita, eu te cortejei com minha espada e conquistei teu amor pela violência;** mas, casar-me-ei contigo de modo muito diferente, no meio da pompa, do triunfo e das festas.  
[1.1. p. 391, 392]

### 3.2.5 Fragmento1: tradução de Beatriz Viégas-Faria

Hipólita: Quatro dias vão rapidamente submergir em quatro noites, e quatro noites farão as horas esvanecer rapidamente em sonhos, **e então a lua, como um arco prateado recém-arqueado no céu, contemplará a noite da celebração de nossas bodas.**  
[1.1.p.7]

Teseu: **Hipólita, eu te cortejei com minha espada, e conquistei teu amor causando-te ferimentos,** mas te desposarei em outro tom, com pompa, com triunfos e com folia.  
[1.1. p. 8]

### 3.2.6 Fragmento 1: tradução de Barbara Heliodora

Hipólita: Quatro dias em breve serão noites;  
Quatro noites do tempo farão sonhos:  
**E então a lua nova, arco de prata  
Retesado no céu, será a noite  
De nossas bodas.**  
[1.1-10. p.16]

Teseu: **Querida, fiz-lhe a corte com uma espada,  
E conquistei-lhe o amor com rudes golpes;**  
Mas vamos nos casar num outro tom,  
Com pompas, com triunfos e com festas.  
[1.1 – 16. p. 17]

### 3.2.7 Fragmento1: tradução de Erick Ramalho

Hipólita: Em pouco, quatro dias serão noite;  
Quatro noites farão, do tempo, sonho.  
**Como arco de prata no céu moldado,**

**Nova lua contemplará a noite****De nossa cerimônia.**

[1.1-10. P. 5]

Teseu: **Hipólita, à força eu te cortejei****E conquistei teu amor com violência.**

Mas casarei contigo em outro tom –

Com pompa, com triunfo e com festejos.

[1.1 – 18. P. 6]

Analisaremos cinco fragmentos nesta análise, no entanto, para uma maior praticidade, todos os fragmentos serão demonstrados em quadros como no quadro 1 a seguir.

 **Quadro 1**

Tradutor	Original	Tradução	Estratégias
<b>Carlos Alberto</b>	<p><i>Hippolyta: And then the moon, like to a silver bow New bent in heaven, shall behold the night Of our solemnities.</i></p> <p><i>Theseus: Hyppolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries;</i></p>	<p>Hipólita: E então a lua que, como arco argênteo, No céu ora se encurva, verá a noite Solene do esposório.</p> <p>Teseu: De espada em mão te fiz a corte, Hipólita; o coração te conquistei à custa de violência;</p>	Substituição e atenuação.
<b>F. C. Medeiros/Oscar Mendes</b>	<p><i>Hippolyta: And then the moon, like to a silver bow New bent in heaven, shall behold the night Of our solemnities.</i></p> <p><i>Theseus: Hyppolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries;</i></p>	<p>Hipólita: e, então, a lua, assemelhando-se a um arco de prata que acaba de ser vergado no céu, iluminará a noite de nossas solenes bodas.</p> <p>Teseu: Hipólita, eu te cortejei com minha espada e conquistei teu amor pela violência;</p>	Intensificação, atenuação e manutenção.
<b>Beatriz Viégas</b>	<p><i>Hippolyta: And then the moon, like to a silver bow New bent in heaven, shall</i></p>	<p>Hipólita: e então a lua, como um arco prateado recém-arqueado no céu, contemplará a</p>	Explicação e manutenção.

	<p><i>behold the night Of our solemnities.</i></p> <p><i>Theseus: Hyppolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries;</i></p>	<p>noite da celebração de nossas bodas.</p> <p>Teseu: Hipólita, eu te cortejei com minha espada, e conquistei teu amor causando-te ferimentos.</p>	
<b>Barbara Heliodora</b>	<p><i>Hippolyta: And then the moon, like to a silver bow New bent in heaven, shall behold the night Of our solemnities.</i></p> <p><i>Theseus: Hyppolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries;</i></p>	<p>Hipólita: E então a lua nova, arco de prata Retesado no céu, será a noite De nossas bodas.</p> <p>Teseu: Querida, fiz-lhe a corte com uma espada, E conquistei-lhe o amor com rudes golpes;</p>	Manutenção, substituição e omissão.
<b>Erick Ramalho</b>	<p><i>Hippolyta: And then the moon, like to a silver bow New bent in heaven, shall behold the night Of our solemnities.</i></p> <p><i>Theseus: Hyppolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries;</i></p>	<p>Hipólita: Como arco de prata no céu moldado, Nova lua contemplará a noite De nossa cerimônia.</p> <p>Teseu: Hipólita, à força eu te cortejei E conquistei teu amor com violência.</p>	Deslocamento, omissão, substituição e atenuação.

### 3.2.8 Análise do fragmento 1

Em nota, Erick Ramalho afirma que algumas características do Duque Teseu remetem à figura homônima da mitologia grega, em que ele aparece como Rei de Atenas, quando teria instituído o senado e a divisão de classes sociais. Após a batalha contra as amazonas que tentavam invadir Atenas, Teseu conquistou e casou-se com Hipólita, o que foi retomado em Shakespeare na imagem simbólica da espada e da “violência” (*injuries*) com que o Duque afirma ter conquistado a Rainha das Amazonas.

Hipólita, nesse sentido, evoca a figura de proporções míticas da Rainha Elisabete I que, por muitas vezes, foi considerada uma guerreira amazona no seu

reinado. A submissão de Hipólita a Teseu encena a busca do homem ocidental em submeter à sua autoridade a figura da mulher. Isso faz alegoria, em certa medida, ao desafio não realizado da corte inglesa que, com seus *lords*, tentou subjugar a rainha Elizabeth I, uma mulher forte, que resistiu a curvar-se a tal capricho, declarando publicamente a sua escolha em permanecer solteira. Tal atitude pode ter sido uma fantasia comum entre os homens do período elisabetano. Considera-se, também, que Elizabeth I pode ter recusado a casar-se para não abrir mão do seu poder ao se tornar a primeira mulher a reinar na Inglaterra.

De acordo com Hamon (1972), essa relação entre o histórico e o ficcional é uma constante na obra de arte e relaciona-se com o funcionamento da personagem no que ele chama de “obra” ou simplesmente “texto”. Ainda nas palavras de Hamon, é nesse processo que se pode distinguir o “personagem-signo” e “personagem-em-enunciado não literário”. Dessa forma, o que se afirma sobre a personagem shakespeariana Hipólita aplica-se às demais personagens de *Sonho de uma Noite de Verão* na medida em que a análise dessas figuras busca apresentar e chegar ao cerne dessa discussão, na qual, o histórico e o ficcional se confundem, e as dimensões pessoa/personagem também perdem completamente os seus limites, dando origem a um campo de reflexão que supera a simples imitação de uma coisa pela outra e atinge um ponto em que são suscitadas novas leituras e novas conjecturas, cada vez mais complexas, da personagem e dos símbolos.

No que tange às estratégias tradutórias, pode-se afirmar que os tradutores ao verterem do inglês para o português escolheram, direta ou indiretamente, as suas estratégias conforme critérios técnicos e estilísticos especiais, uma vez que, todo ato tradutório é, em última instância, um ato criativo e de escolhas, e tudo isso se dá no sentido de melhor retratar metaforicamente a relação estabelecida no drama shakespeariano entre as figuras masculinas e femininas da vida real e do imaginário discursivo-artístico.

Ressaltando agora as estratégias de tradução utilizadas pelos tradutores, vemos, a princípio, a tradução de Carlos Alberto Nunes para o fragmento em destaque acima. Para o original *like to a silver bow*, o tradutor optou por “como um arco argênteo”. Sabe-se que a palavra *silver* se equivale a “prata” na Língua Portuguesa, todavia, o tradutor optou por uma linguagem criativa e peculiar, um tanto quanto formalizada, usando a palavra “argênteo” ao invés de “prata”. Dentro da perspectiva deste trabalho, essa estratégia tradutória receberia o nome de

*substituição*, sendo que, ao invés de usar o equivalente “prata”, o tradutor o substituiu pelo sinônimo “argênteo”, que significa também, segundo o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa de Francisco da Silveira Bueno (1986)<sup>23</sup>, “prateado; feito de prata; argentino”(p.123). Encontra-se, nesse fragmento, outro caso de *substituição*, desta vez de um termo por outro, mas que nos remete à mesma mensagem. Carlos Alberto traduziu *Love* como “coração” na frase *And wonthy Love doing thee injuries*. Vale ressaltar, também, a tradução da palavra *injuries*. Parece-nos que essa palavra sofreu uma *atenuação*, uma vez que sua significação foi suavizada quando o autor usou como tradução a palavra “violência”. Conforme o Dicionário Oxford Escolar, a tradução literal da palavra *injuries* seria: “ferimentos; lesões” (p.467). É relevante salientar que não é nossa pretensão explorar todas as possíveis estratégias e escolhas tradutórias feitas pelo autor, mas sim destacar apenas as que nos parecerem mais pertinentes.

Destacamos, agora, algumas características tradutórias de F. C. Medeiros e Oscar Mendes. Em relação à palavra *injuries*, esses tradutores também usaram, assim como o tradutor Carlos Alberto, a *atenuação*, suavizando o termo, usando o equivalente “violência”. Pode-se destacar, também, a estratégia de *manutenção*, no trecho da frase onde os tradutores, literalmente, mantiveram o significado dessas palavras. Temos no original *a silver bow*, que na tradução ficou como “um arco de prata”. Nota-se que, dessa forma, F. C. Medeiros e Oscar Mendes conservaram a significação original da mensagem.

Outra estratégia que vale ser ressaltada é a de *intensificação*, que os autores fizeram para o termo *like to*. Traduziram-no como “assemelhando-se”. Diríamos que, desse modo, essa escolha tradutória manteve o sentido original da mensagem, porém, intensificou-a. Beatriz Viégas-Faria por sua vez, ao invés de atenuar o termo *injuries*, traduziu-o, literalmente, como “ferimentos”, antes traduzido como “violência” pelos autores supracitados. De acordo com nosso modelo de estratégias, esta seria, por sua vez, denominada *manutenção*.

Em outro momento desta tradução, encontra-se, também, a estratégia de *explicação* na sentença...*shall be hold the night o four solemnities*. A autora a

---

<sup>23</sup>Escolhi usar esse dicionário como amparo linguístico para esta pesquisa, no propósito de homenagear meu querido tio e professor **Rômulo José de Oliveira** (*in memoriam*), que com sua sabedoria, em 1988 – quando eu ainda era apenas uma criança de oito (8) anos, me surpreendeu com este presente, o qual, guardo até hoje como símbolo de um sábio incentivo para que eu pudesse continuar ao longo da vida, os meus estudos.

traduziu como “...contemplará a noite da celebração de nossas bodas”. Assim, pode-se observar que a tradutora, ao verter dessa forma a sentença do inglês para o português, faz uma *explicação* do que viria a ser, então, *solemnities* – que nessa ocasião se referia ao casamento de Teseu e Hiplólita. Isso se justifica pelo acréscimo da palavra “celebração”, que não aparece no original.

No fragmento destacado para esta análise, observa-se que Barbara Heliodora usou, a princípio, de acordo com o nosso modelo aplicado, três estratégias tradutórias – *manutenção*, *substituição* e *omissão*. Entretanto, ao observarmos a sentença *And then the moon, like a silver bow*, foram notificadas essas três ocorrências, e também o *acrécimo*.

A primeira, refere-se à *manutenção* do termo *silver bow*, traduzido como “arco de prata”, equivalente no português. Ainda nesta mesma sentença, encontram-se a segunda e a terceira ocorrências - o *acrécimo* e a *omissão* de palavras. O acréscimo de palavras não se enquadra no nosso modelo de estudo, porém, vale destacar aqui, que o adjetivo “nova” foi acrescentado ao substantivo lua - “e então a lua nova, arco de prata...”. É claro observar que o adjetivo “new – nova” não aparece no original. Desse modo, acredita-se que a tradutora usou da sua liberdade linguística e tradutória para enfatizar qual era a lua que iluminava aquela noite de núpcias. Em contraposição a esse fato encontramos, também, na mesma sentença, a *omissão* da palavra *like*. Barbara Heliodora nos chama a atenção, também, ao fazer a substituição do nome *Hippolyta* pelo termo “Querida”.

Em resposta ao questionário aplicado para esta pesquisa, o tradutor Erick Ramalho nos fala sobre os principais aspectos de sua tradução do *Sonho* e ressalta que a mesma foi, inicialmente, feita para o palco e que foi, de fato, encenada antes de se tornar livro. Desse modo, o autor afirma que a característica principal de sua tradução,

é a de criar o aspecto cênico do texto, seus metros, a diferença de registros nas falas das personagens e vários outros aspectos linguísticos voltados ao palco. Também se caracteriza por evitar barroquismos que a tradição em língua portuguesa julgou erroneamente haver em Shakespeare, por vezes construindo frases traduzidas com sintaxe e vocabulário que seriam mais apropriados, digamos, a outros poetas. Em seu aspecto crítico, minhas traduções não se dissociam do aspecto crítico-literário, nesse caso, por meio das notas de rodapé (ver anexo).

Partindo desta afirmação, observa-se que Erick Ramalho justifica suas escolhas tradutórias enfatizando a questão da diferença que se tem em traduzir

pensando que tal tradução será encenada. No fragmento em análise, pode-se perceber o uso das estratégias de *deslocamento*, *omissão*, *substituição* e *atenuação*. Na sentença *And then the moon, like o a silver bow new bent in heaven*, o tradutor omitiu e deslocou algumas palavras: “Como arco de prata no céu moldado, nova lua contemplará a noite de nossa cerimônia”. A parte da sentença *And then the moon* foi deslocada para um segundo momento da tradução, e a tradução foi iniciada com a segunda parte desta sentença: *like to a silver bow*. O adjetivo *new*, que na estrutura original se encontrava do lado da palavra *bent*, foi posicionado, na tradução, ao lado do substantivo “lua” – “nova lua”. Desse modo, partindo do modelo de análise aplicado para este estudo, pode-se chamar essa estratégia de *deslocamento*. Na tradução da sentença *I woo’d thee with my sword* encontramos a *omissão* da palavra *sword* – “À força eu te cortejei”. Fica claro que a palavra “espada” foi omitida e fica, ainda, subentendido que a mesma foi substituída pelo termo “à força”, o qual nos remete à ideia da relevância que a espada possui numa batalha. Para finalizar, voltemos à palavra *injuries*. Erick Ramalho teria, assim como Alberto Nunes e F. C. Medeiros, feito o que aqui chamamos de *atenuação*. O autor usou em sua tradução a palavra “violência” para enfatizar a mensagem que o original *injuries*<sup>24</sup> nos transmite, porém, com base neste modelo de análise, digamos, sucinta, pode-se dizer que ao atenuar esse termo, o tradutor estaria, de certa forma, suavizando o sentido original da palavra.

Todavia, tais características se justificam na fala do tradutor Erick Ramalho ao afirmar-nos que sua maior preocupação ao traduzir o *Sonho* foi criar os aspectos cênicos do texto, seus metros e a diferença na fala dos personagens, entre outros aspectos linguísticos voltados para a tradução de uma peça teatral a ser encenada.

### 3.3 Titânia

Titânia é a rainha das fadas - esposa de Oberon. É uma mulher forte, reconhecida no mundo da magia. Ela é uma rainha graciosa, porém, um pouco atrevida. Cuida de um menino indiano órfão e adere às suas armas para tentar não abrir mão da sua guarda para Oberon, mostrando-nos sua determinação e coragem, mantendo, assim, o seu objetivo.

---

<sup>24</sup>(tosh/sth) 1 [C U] harm done to a person’s or an animal’s body, for example in an accident: serious injury/injuries – mirror injuries – to sustain injuries/an injury [...]. In **Oxford Advanced Learner’s Dictionary** (1948 – 2005).

Podemos considerar que Titânia é a mulher mais poderosa da peça, por possuir poderes sobrenaturais. Titânia faz parte do mundo da magia e do encantamento, porém, sua figura foge ao convencional mundo das fadas onde quem governa é a mulher. Ao contrário, no mundo mágico de Titânia, quem governa é Oberon - o seu marido.

### 3.3.1 Fragmento 2

No fragmento a seguir, é possível observar que Titânia foi manipulada por seu marido Oberon, por estar agindo contra a vontade dele em relação ao menino órfão. Ele usa seus poderes mágicos para enganar Titânia e tirar dela o “pajem”. Essa atitude nos mostra a busca da autoridade e do poder masculino sobre a mulher na peça em pauta. Vejamos:

### 3.3.2 Fragmento2: texto fonte

*Oberon: What I had at my pleasure taunted her,  
And she in mild terms begg'd my patience,  
**I then did ask of her her changeling child;  
Which straight she gave me, and her fairy sent  
To bear him to my bower in fairy land.**  
And now I have the boy, I will undo  
This hateful imperfection of her eyes.  
[4.1- 56. p. 89]*

*Titania: **How came these things to pass?**  
O how mine eyes do loathe his visage now!  
[4.1 – 77. p. 90]*

### 3.3.3 Fragmento 2: tradução de Carlos Alberto Nunes

Oberon: Pós havê-la censurado e haver-me ela me brandos têrmos impetrado paciência, o pajenzinho **lhe requeri, o que ela de boamente me concedeu, mandando que seus elfos para os meus aposentos o levassem, no domínio das fadas.** Então vendo-me de posse do menino, vou tirar-lhe dos olhos a cegueira intolerável.  
[4.1. p. 71]

Titânia: **Como foi possível isso?**  
Como a vista me ofende essa figura!  
[4.1. p. 72]

### 3.3.4 Fragmento 2: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Oberon: Quando a repreendi à vontade, ela implorou meu perdão nos mais doces têrmos. **Pedi-lhe então seu pequeno favorito; ela me entregou o pajem imediatamente e mandou uma de suas fadas levá-lo a um bosquezinho do meu império mágico.** Agora que já tenho o menino, vou curar-lhe os olhos de seu abominável êrro.  
[4.1. p. 422]

Titânia: **Como aconteceu isso?** Oh! Como seu rosto é repulsivo agora a meus olhos!  
[4.1. p. 422]

### 3.3.5 Fragmento 2: tradução de Beatriz Viégas-Faria

Oberon: De Titânia escarneci à vontade, até que ela, com frases cordiais, implorou-me paciência. **Foi então que lhe pedi que me entregasse o menino trocado ao nascer. E ela o entregou a mim imediatamente, e mandou que suas fadas e seus duendes o levassem até meu caramanchão, na terra das fadas e dos duendes.** Então agora eu tenho a criança, e vou desfazer essa odiosa imperfeição dos olhos de Titânia.  
[4.1. p. 86]

Titânia: **Como foi que tal coisa se passou?** Ah, como meus olhos detestam-lhe o semblante agora!  
[4.1. p. 86]

### 3.3.6 Fragmento 2: tradução de Barbara Heliodora

Oberon: Quando eu, ao meu prazer, a atormentei  
E ela implorou, tão doce, paciência,  
**Eu lhe pedi o jovem pajenzinho,**  
**Que ela, sem hesitar, me deu na hora,**  
**Mandando-o pro meu reino co'uma fada,**  
Agora que ele é meu, vou apagar  
A imperfeição terrível de seus olhos.  
[4.1- 60. p.89]

Titânia: **Como houve tal evento?**  
Como ele me enoja agora o meu olhar!  
[4.1 – 78. p. 90]

### 3.3.7 Fragmento 2: tradução de Erick Ramalho

Oberon: Ela me pediu, humilde, paciência.  
**Pedi o petiz por ela tomado,**  
**E ela o concedeu sem pestanejar.**  
**Remeteu a criança ao meu jardim,**  
**Na terra das fadas.** Tenho o menino:  
Tirarei a ilusão dos olhos dela.

[4.1- 65. p.108,109]

Titânia: **Como fui enganada?**

Os meus olhos abominam seu rosto!

[4.1 – 85. p.109]

 **Quadro 2**

Tradução	Original	Traduções	Estratégias
<b>Carlos Alberto</b>	<p><i>Oberon: I then did ask of her her changeling child; Which straight she gave me, and her fairy sent To bear him to my bower in fairy land.</i></p> <p><i>Titania: How came these things to pass?</i></p>	<p>Oberon: O pajenzinho lhe requeri, o que ela de boamente me concedeu, mandando que seus elfos para os meus aposentos o levassem, no domínio das fadas.</p> <p>Titânia: Como foi possível isso?</p>	Manutenção e intensificação.
<b>F. C. Medeiros/Oscar Mendes</b>	<p><i>Oberon: I then did ask of her her changeling child; Which straight she gave me, and her fairy sent To bear him to my bower in fairy land.</i></p> <p><i>Titania: How came these things to pass?</i></p>	<p>Oberon: Pedi-lhe então seu pequeno favorito; ela me entregou o pajem imediatamente e mandou uma de suas fadas levá-lo a um bosquezinho do meu império mágico.</p> <p>Titânia: Como aconteceu isso?</p>	Manutenção e intensificação.
<b>Beatriz Viégas</b>	<p><i>Oberon: I then did ask of her her changeling child; Which straight she gave me, and her fairy sent To bear him to my bower in fairy land.</i></p> <p><i>Titania: How came these things to pass?</i></p>	<p>Oberon: Foi então que lhe pedi que me entregasse o menino trocado ao nascer. E ela o entregou a mim imediatamente, e mandou que suas fadas e seus duendes o levassem até meu caramanchão, na terra das fadas e dos duendes.</p> <p>Titânia: Como foi que tal coisa se passou?</p>	Manutenção, intensificação e explicativa.
<b>Barbara Heliodora</b>	<p><i>Oberon: I then did ask of her her changeling child; Which straight she</i></p>	<p>Oberon: Eu lhe pedi o jovem pajenzinho, Que ela, sem hesitar, me deu na hora,</p>	Manutenção, intensificação e omissão.

	<i>gave me, and her fairy sent To bear him to my bower in fairy land.</i>  <i>Titania: How came these things to pass?</i>	Mandando-o pro meu reino co'uma fada,  Titânia: Como houve tal evento?	
<b>Erick Ramalho</b>	<i>Oberon: I then did ask of her her changeling child; Which straight she gave me, and her fairy sent To bear him to my bower in fairy land.</i>  <i>Titania: How came these things to pass?</i>	Oberon: Pedi o petiz por ela tomado, E ela o concedeu sem pestanejar. Remeteu a criança ao meu jardim, Na terra das fadas.  Titânia: Como fui enganada?	Intensificação e manutenção.

### 3.3.8 Análise do fragmento 2.

Esse fato nos remete, mais uma vez, à imagem do poderio masculino do regime patriarcal elisabetano. Mesmo representando o mundo da magia e dos poderes sobrenaturais, Titânia, por ser uma das mulheres shakespeariana, torna-se submissa às normas impostas pela figura masculina. Posto de outra maneira, mesmo sendo Titânia personagem de um mundo mágico, onde quem reina é o feminino (as fadas), ela é sujeita às manipulações do masculino – característica da cultura do regime patriarcal renascentista. Titânia e Hipólita possuem características semelhantes, ambas foram dominadas pela força do homem.

Pode-se observar um paralelo entre o mundo das fadas e o mundo dos humanos através da sutileza discursiva de Shakespeare no *Sonho*, mostrando-nos que, no regime patriarcal elisabetano, a voz masculina, em ambos, era sempre a mais forte e que as mulheres de suas obras, apesar de fortes e determinadas, por consequência do contexto histórico-social da época, sofriam influências que as levavam a se submeterem às normas da sociedade renascentista.

Erick Ramalho faz uma colocação sobre Titânia, afirmando que a personagem “representa a figura da mulher casada com vontade própria e ‘voz desafiadora’”. Subentende-se que, apesar das tentativas de Oberon em se sobrepor aos desejos de Titânia, ela, por sua vez, mostra-se decidida a desafiá-lo e procura manter suas próprias decisões.

Em resposta à questão de número um (1) do questionamento aplicado, Erick Ramalho fala sobre a figura feminina como símbolo/arquétipo na obra shakespeariana:

Predomina a pluralidade de perspectivas e a profundidade dos traços identitários. Rainhas, amantes, bruxas e personagens menores na Shakespeariana não são figuras estanques, mas apresentam traços próprios que as diferenciam umas das outras, inclusive com modos próprios de expressão, e que dependem do contexto de cada peça e das relações entre as personagens para se manifestar. A segunda característica, mais específica, é a voz que ganham as personagens femininas de Shakespeare em relação à da maioria das figuras femininas de seus contemporâneos (ver anexo).

No fragmento em análise, destacam-se algumas estratégias tradutórias. Na sentença *I then did ask of her her changeling child*, em especial para o termo *changeling child* ocorreram na tradução, variações de termos equivalentes para o português. O tradutor Carlos Alberto Nunes o traduziu como “pajenzinho”, por sua vez, F. C. Medeiros e Oscar Mendes usaram “pequeno favorito” para se referir a tal. Já Beatriz Viégas-Faria, traduziu-o como “menino trocado ao nascer”, lembrando que o menino indiano havia sido dado à Hipólita por sua mãe antes de ela morrer, e, aqui, a tradutora se refere a ele como “menino trocado”. Por sua vez, Barbara Heliadora traduziu o termo como “jovem pajenzinho” e, no entanto, Erick Ramalho usou a palavra “petiz” que no português significa “pequeno”. Encontram-se, aqui, alguns questionamentos em relação à diferenciação dos termos utilizados nesta tradução. Porém, ao buscar no dicionário da Língua Portuguesa o significado para a palavra “pajem (nzinho)”, pode-se entender um pouco mais sobre a escolha do termo “pajem”, que de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa de Francisco da Silveira Bueno, “pajem” significa: “s.m. Mancebo da nobreza que, na Idade Média, acompanhava um príncipe, um senhor, uma dama, para aprender a carreira das armas e as boas maneiras; cavaleiro que nas touradas transmite ordens [...]” (p. 816). O pequeno menino não havia vindo da nobreza, porém, estava desde a morte da sua mãe sob a guarda de Titânia e Oberon vivendo na *fairyland*. Todavia, com base no modelo de estratégias adotado para este estudo, parece-nos que ambos os tradutores buscaram *intensificar* o significado dado ao termo inglês *changelingchild*, visando uma compreensão mais ampla do contexto da mensagem.

Outro termo que se destaca nesta análise é *straight*, utilizado na frase *Which straight she gave me*. Quatro dos cinco autores traduziram-no com o mesmo

sentido, usando as palavras “imediatamente, sem hesitar e sem pestanejar” que consideramos ser a *manutenção* do sentido original. No entanto, Carlos Alberto Nunes usou, em sua tradução, a palavra “boamente”, considerada, nessa análise, um neologismo, que *intensificou* o sentido do termo. Essa palavra não foi encontrada no dicionário utilizado para este estudo, sua peculiaridade pode-se justificar pela liberdade linguística do tradutor.

Para finalizarmos a análise deste fragmento, é relevante ressaltar a tradução do termo *fairyland* na sentença *and her fairy sent to bear him to may bower in fairyland*. Carlos Alberto Nunes através deste termo fez uma *intensificação*, referindo-se ao “domínio das fadas”. F. C. Medeiros e Oscar Mendes o traduziram como “império mágico”, o que nos parece ter sido um meio de *intensificar* o sentido do termo original. Por sua vez, Beatriz Viégas-Faria numa perspectiva *explicativa*, usou “terra das fadas e dos duendes”. Já Barbara Heliodora *omitiu* o termo *fairyland* deixando-o subentendido em sua tradução: “...mandando-o pro meu reino co’uma fada”. Todavia, o autor Erick Ramalho foi preciso ao traduzir o termo como “terra das fadas”. Ocorreu, desse modo, uma *manutenção*.

### 3.4 Hérnia

Nossa atenção, agora, volta-se para a personagem Hérnia - uma mulher ousada e fiel ao seu amor. Hérnia é considerada uma mulher bonita, de olhos brilhantes e voz encantadora. Muito determinada no que quer, ela só tem olhos para Lisandro – seu grande amor. É muito fiel a ele, mesmo quando se vê diante da possibilidade de ser condenada à morte ou ao convento caso não se casasse com Demétrio, a quem seu pai, Egeu, lhe havia prometido. Hérnia é digna de atenção por ter tido a coragem de desafiar seu próprio pai, assim como as leis e costumes de Atenas, ao se recusar casar-se com Demétrio – o escolhido de seu pai. A mulher daquele tempo era, literalmente, considerada como patrimônio do pai, que era apto a entregá-la ao marido que o pai achasse adequado. Porém, as ações de Hérnia mostram que ela é uma mulher de muita coragem.

Podemos ver que Hérnia é uma mulher com desejos próprios, e não gostava de ser forçada a fazer coisas contra a sua vontade. Ela decide não se casar com o homem que seu pai a havia prometido em casamento, mesmo que isso significasse sua morte ou a vida no celibato.

### 3.4.1 Fragmento 3

No fragmento a seguir, podemos observar traços que trazem à luz o perfil de Hérnia, mulher que se punha, pela simples presença, fora dos padrões de sua época. Porém, é possível perceber também que Hérnia, mesmo decidindo ir contra a vontade de seu pai, procura manter-se fiel aos costumes impostos pela sociedade, no que diz respeito à postura da mulher – símbolo da pureza, da qual cuidava para, um dia, entregá-la ao seu grande amor.

### 3.4.2 Fragmento 3: textofonte

*Hermia: So will I grow, so live, so die, my lord,  
Ere I will yield **my virgin patent** up  
Unto his lordship, whose unwished yoke  
My soul consents not to give sovereignty.  
[I.1 - 80. p.10]*

### 3.4.3 Fragmento 3: tradução de Carlos Alberto Nunes

Hérnia: Assim crescer prefiro, meu bom lorde.  
viver e parecer, a ver os sacros  
**privilégios de minha mocidade**  
em poder de um senhor, cujo aborrido  
jugo minha alma do íntimo repele.  
[I.1. p.18]

### 3.4.4 Fragmento 3: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Hérnia: Assim quero crescer, viver e morrer, meu senhor, de preferência a conceder **meus favores virginais** a um homem, cujo jugo me seja repulsivo e a quem minha alma não quer conferir o título de soberano.  
[I.1. p. 395]

### 3.4.5 Fragmento 3: tradução de Beatriz Viégas-Faria

Hérnia: Assim crescerei, assim viverei, e assim morrerrei, milor de. Isso me é preferível a abrir mão da **prerrogativa de minha virgindade** em prol da autoridade desse cavalheiro, a cuja aliança indesejada minh'alma não consente em dar soberania.  
[I.1.p.11]

### 3.4.6 Fragmento 3: tradução de Barbara Heliodora

Hérnia: Senhor, que assim eu cresça, viva e morra,  
Antes que eu ceda **a minha virgindade**  
À opressão de um amo indesejado,  
Que minh'alma não quer por soberano.  
[I.1- 80. p.19]

## 3.4.7 Fragmento 3: tradução de Erick Ramalho

Hérnia: Assim hei de viver até a morte.  
**Prefiro, Vossa Graça, a virgindade**  
 A me curvar à vontade de alguém  
 Que pretende comandar meus desejos.  
 [1.1 - 75. p.9]

 **Quadro 3**

Tradutor	Original	Tradução	Estratégias
Carlos Alberto	<i>Hermia: My virginpatent</i>	Hérnia: os sacros privilégios da minha mocidade	Intensificação
F. C. Medeiros/Oscar Mendes	<i>Hermia: My virginpatent</i>	Hérnia: meus favores virginais	Intensificação
Beatriz Viégas	<i>Hermia: My virginpatent</i>	Hérnia: prerrogativa da minha virgindade	Intensificação
Barbara Heliodora	<i>Hermia: My virginpatent</i>	Hérnia: a minha virgindade	Manutenção
Erick Ramalho	<i>Hermia: My virginpatent</i>	Hérnia: prefiro, Vossa Graça, a virgindade	Manutenção

## 3.4.8 Análise do Fragmento 3

É relevante ressaltar as informações encontradas ao observar a escolha de cada tradutor ao verter o fragmento *my virgin patent* para o português. Carlos Alberto Nunes o traduziu como sendo: “os sacros privilégios da minha mocidade”. O termo usado pelo tradutor justifica o comportamento cultural da época em que sua tradução foi realizada no Brasil - 1955, nessa época a virgindade feminina era tratada como um privilégio único - uma riqueza da mulher. Os tradutores F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes referem-se ao fragmento analisado da seguinte forma: “meus favores virginais”. Este termo utilizado nos reflete a imagem da mulher que, ao ceder sua virgindade a um homem, estaria servindo-lhe com o seu bem maior. Na era elisabetana, a mulher era tida como uma propriedade do pai e, conseqüentemente, do marido, ao casar-se de acordo com os costumes sociais da época – virgem; pura.

Se olharmos para o contexto histórico-social em que cada tradução está inserida, percebemos que os tradutores sofreram certa influência. A tradução de F.

Cunha Medeiros e Oscar Mendes foi realizada em 1969, quando o país sofria, de certa forma, com os regimes e normas da ditadura militar. No entanto, Beatriz Viégas-Faria, usa uma linguagem mais atual e contemporânea: “prerrogativa da minha virgindade”. Pode-se dizer que Barbara Heliodora foi ainda mais atual e direta: “a minha virgindade”. Entendemos que a tradutora tratou com naturalidade e originalidade o termo em destaque. Erick Ramalho, apesar de ser um tradutor do contexto histórico atual, ao verter o termo *my virgin patent*, para “prefiro, Vossa Graça, a virgindade”, nos deixa evidente a proposta de preservar características linguísticas da época, e a questão da valorização da conquista do casamento pela mulher da cultura elisabetana. Nessa época, o casamento era tido como a última e mais importante conquista social feminina.

Nas traduções de Carlos Alberto Nunes, F. Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Beatriz Viégas-Faria, verifica-se a estratégia de *intensificação*. Os tradutores usaram termos que vieram intensificar e contextualizar o termo original *my virgin patent* aos seus próprios contextos sociais. Carlos Alberto Nunes o traduziu como “os sacros privilégios da minha mocidade”, para F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes o termo se refere a “meus favores virginais”. Desta forma, para a tradutora Beatriz Viégas, o termo se justifica no português como “a prerrogativa da minha virgindade”. No entanto, Barbara Heliodora e Erick Ramalho usaram como estratégia a *manutenção*. Barbara traduziu o termo da seguinte forma: “a minha virgindade”, e Erick Ramalho como “prefiro, Vossa Graça, a virgindade”. Acreditamos que ambos os tradutores mantiveram a proposta do texto fonte.

Para Erick Ramalho, tanto Hérnia quanto Helena representam, de forma desafiadora, o momento de uma transição necessária à época, “a de se tornar uma mulher casada”. Ambas as personagens buscam o “casamento requerido socialmente” (ver anexo). Barbara Heliodora, em resposta ao questionário, faz uma ressalva sobre o amor e o universo social e político das personagens.

Esse amor acontece, em todas as peças, dentro de um universo que tem uma estrutura social e política sem as quais os personagens não teriam substância. Não há final feliz onde não há um bom governo. Essa estrutura sócio-política me parece ser um reflexo daquela em que o próprio WS<sup>25</sup> vivia, principalmente depois da derrota da armada espanhola (e da morte da perturbadora Mary I of Scotland). É claro que podemos encontrar mil defeitos naquela época, mas sem dúvida havia uma afirmação da Inglaterra como nação, e um progresso econômico e social, que prevaleceram durante

---

<sup>25</sup>William Shakespeare.

a década de 1590. As artes foram estimuladas, o teatro viveu um período de glória nunca mais igualado, e WS estava perfeitamente integrado no seu mundo e no seu tempo.

A seguir, seguindo a mesma proposta usada anteriormente, faremos uma análise da personagem Helena, e das estratégias utilizadas no fragmento que será destacado para este estudo.

### 3.5 Helena

Analisando o que depreende da peça, Helena é uma vítima do amor não correspondido. Considerada mal amada e uma tola no amor, a personagem se torna, com o tempo, desagradável, solitária, insegura e cética.

Helena mergulha em um nível primitivo e desesperado de paixão. Ela implora, constantemente, pela atenção de Demétrio, comportando-se como uma adolescente. Seu comportamento de mulher está totalmente fora do comportamento imposto pela sociedade da época. Helena, muitas vezes, assumia atitudes masculinas, um exemplo disso está nos momentos quando ela cortejava seu amado. Esse seu comportamento era condenado e considerado inaceitável e fora dos padrões da sociedade patriarcal. Neste contexto, o homem era quem tomava iniciativas e cortejava a mulher desejada.

#### 3.5.1 Fragmento 4

No fragmento a seguir, podemos observar traços que marcam as características que foram apontadas na personagem Helena.

#### 3.5.2 Fragmento 4: texto fonte

*Helena: And even for that do I Love the more.  
**I am your spaniel; and, Demetrius,**  
 The more you beat me, I will fawn on you.  
 Use me but as your spaniel, spurn me, strike me.  
 Neglect me, lose me; only give me leave,  
 Unworthy as I am, to follow you.  
 What worse place can I beg in your love –  
 And yet a place of high respect with me –  
 Than to be used as your dog?  
 [II.1 - 205. p.40 ]*

### 3.5.3 Fragmento 4: tradução de Carlos Alberto Nunes

Helena: Por isso mesmo é que vos amo tanto  
**Vosso cãozinho sou.** Demétrio altivo,  
 quanto mais me baterdes, mais afável  
 hei de me revelar. Como cãozinho  
 me tratai; repeli-me, dai-me golpes,  
 não vos lembreis de mim, deixai-me à toa;  
 mas por mais que de tudo eu seja indigna,  
 permiti que vos siga. Mais modesto  
 lugar em vosso amor não me é possível.  
 Mas para mim será título honroso  
 Como vosso cãozinho ser tratada.  
 [II.1. p.36]

### 3.5.4 Fragmento 4: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Helena – É por isso mesmo, eu vos amo mais ainda. **Sou vosso lebréu** e  
 quanto mais me baterdes, Demétrio, mais vos acariciarei. Tratai-me como  
 vosso lebréu; desprezai-me, batei-me, esquecei-me, perdi-me; mas, por  
 indigna que seja, permiti-me, ao menos, que vos siga. Que lugar mais  
 humilde em vosso amor posso mendigar, quando peço que me trateis como  
 vosso cão? E, no entanto, é para mim um lugar altamente desejável.  
 [II.1. p.402]

### 3.5.5 Fragmento 4: tradução de Beatriz Viégas-Faria

Helena – E é exatamente por isso que mais o amo. **Sou o seu cachorrinho;** e, Demétrio, quanto mais você judiar de mim, mais abano o  
 rabinho pra você. Você pode me usar como se eu fosse o seu cachorro:  
 pode me chutar, pode me bater, esquecer de mim, pode até me perder. Mas  
 eu lhe peço licença, indigna que sou, de segui-lo. Que lugar mais pior posso  
 pedir? E, mesmo assim, a meu ver, um lugar respeitável: ser usada tal qual  
 você usa o seu cachorro.  
 [II.1. p.35]

### 3.5.6 Fragmento 4: tradução de Barbara Heliodora

Helena: E só por isso eu ainda o amo mais.  
 Demétrio, **eu sou igual a um cachorrinho**  
 Que faz festas quando é espancado.  
 Pois pode me tratar como um cachorro,  
 Me bater, me ignorar; mas só me deixe  
 Seguir você, mesmo que eu não mereça:  
 Não posso pedir menos a você  
 – Mas para mim só isso já é muito –  
 Quer ser tratada como seu cachorro.  
 [II.1 - 210. p.41]

### 3.5.7 Fragmento 4: tradução de Erick Ramalho

Helena: Sim, porém, mesmo assim, eu te amo mais.  
**Eu sou tua cadelinha**, De métrio,  
 Se mais me bates, mais faço festinha.  
 Faz-me tua cadelinha. Vem, chuta-me,  
 Me bate, descuida de mim, me perde.  
 Só peço permissão pra te seguir,  
 Mesmo se eu não te merecer. Existe  
 Pior condição que a de um cão? Porém,  
 Boa é pra mim, se eu for por ti amada.  
 [Il.1 - 215. p.43]

#### Quadro 4

Tradutor	Original	Tradução	Estratégias
<b>Carlos Alberto Nunes</b>	<i>Helena: I am your spaniel</i>	Helena: Vosso cãozinho sou	Omissão e deslocamento
<b>F. C. Medeiros/Oscar Mendes</b>	<i>Helena: I am your spaniel</i>	Helena: Sou vosso lebréu	Substituição
<b>Beatriz Viégas</b>	<i>Helena: I am your spaniel</i>	Helena: Sou o seu cachorrinho	Manutenção
<b>Barbara Heliodora</b>	<i>Helena: I am your spaniel</i>	Helena: Eu sou igual a um cachorrinho	Substituição
<b>Erick Ramalho</b>	<i>Helena: I am your spaniel</i>	Helena: Eu sou a tua cadelinha	Intensificação

### 3.5.8 Análise do fragmento 4

Helena é uma personagem que usa sua inteligência e perspicácia para maquinar planos e armadilhas para que as coisas aconteçam de modo a trazer resultados conforme seus desejos ou suas necessidades. Helena representa a mulher moderna (batalhadora e independente). “Helenas” sabem o que querem e tomam atitudes que acreditam levá-las a alcançarem os seus objetivos. Essas características das mulheres do *Sonho*, em voga, Helena, nos mostram a autenticidade das obras Shakespearianas.

No tocante à análise dessas traduções, partindo do pressuposto que *spaniel*, segundo o dicionário *oxford - Advanced Learner's Dictionary* (2005), refere-se a um cachorro com orelhas grandes, macias e caídas ou que se pendem,<sup>26</sup> pode-se verificar que Carlos Alberto Nunes ao traduzir o fragmento *I am your spaniel*,

<sup>26</sup> *Span-iel – a dog with large soft ears that hang down.*

como: “vosso cãozinho sou”, transmite o sentido do texto original, porém ao traduzi-lo, o autor *omite* o sujeito e *desloca* o verbo para a parte final do texto meta.

*Spaniel* e/ou “cãozinho” nos remetem a imagem de um cão dócil, obediente e submisso ao seu dono, assim como Helena procura se apresentar ao seu grande amor durante a peça. Os tradutores F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes usaram o termo “sou vosso lebréu”. Segundo o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa de Francisco da Silveira Bueno (1986), “lebréu” é um cão amestrado na caça das lebres. Desta forma, acredita-se que o tradutor tenha feito uma *substituição* o termo *spaniel* por “lebréu”, visto que ambos os animais apresentam características distintas. Beatriz Viégas traduz como: “sou o seu cachorrinho”, desse modo, considera-se que a tradução tenha *mantido* as características do texto fonte. Por sua vez, Barbara Heliodora traduz da seguinte forma: “eu sou igual a um cachorrinho”. Em sua tradução pode-se notar a *substituição* de itens gramaticais. A autora utilizou a estratégia de *substituição* ao substituir o pronome possessivo *your* pelo advérbio de modo “igual”. Todavia, Erick Ramalho foi um pouco mais ousado e autêntico, sua tradução “eu sou a sua cadelinha” nos remete a um termo um tanto quanto pejorativo com influências linguísticas contemporâneas. Considera-se que Erick tenha usado a estratégia de *intensificação*. O tradutor tende a usar uma metáfora: “cadelinha”, produzindo, assim, um sentido figurado na sua tradução.

Em relação à autonomia do tradutor, Erick Ramalho diz que a mesma se faz valer de fato, quando utilizada para recuperar e reconstruir o original para um novo público. Para o autor, as estratégias de tradução

são escolhidas de acordo com o texto a ser traduzido, visando uma equivalência ao original. Personagens como os trabalhadores que encenam a peça dentro da peça não devem ter falas formais e nem vocabulário em português que não condiga com seu registro linguístico em inglês.

Em referência às estratégias de tradução, Barbara Heliodora, por sua vez, diz: “Não sei o que mais você chama de estratégia; posso dizer que uma preocupação constante era de ser fiel, mas não esquecer nunca que teatro é pra ser falado e, que, portanto, é preciso pensar que um ator vai ter de dizer aquelas palavras. É preciso que seja fácil dizer o texto, ter fluência e sonoridade”.

### 3.6 Helena versus Demétrio

Na sequência, pretende-se fazer um breve relato, enfatizando a rejeição masculina às atitudes femininas de Helena, que eram consideradas para além dos costumes sociais da era elisabetana e do contexto social de produção da obra shakespeariana estudada.

Como já foi relatado, Helena, por amar Demétrio de forma desequilibrada, começa a lutar pelo seu amor de uma forma que desagradava os costumes impostos pela sua sociedade. Por um lado, essas atitudes de Helena nos revelam uma mulher com personalidade forte, decidida e disposta a lutar pelos seus objetivos. Esse perfil de mulher é marcante nas personagens femininas de Shakespeare. Por outro lado, as atitudes de Helena nos mostram a insatisfação do homem (Demétrio), ao si ver perseguido e assediado por uma mulher (Helena). Para os homens da época, a conquista era um papel exclusivamente masculino.

Segundo Bamber (1982), na sociedade elisabetana, as mulheres que fugiam aos padrões e costumes da época eram desrespeitadas pelos homens e eram tidas, apenas, como símbolo do desejo sexual.

#### 3.6.1 Fragmento 5

Pode-se verificar, no fragmento abaixo, um comportamento desprezível de Demétrio em relação às atitudes julgadas “errôneas” de Helena diante do regime patriarcal inglês. Demétrio ameaça fazer “maldades” a Helena, caso ela continuasse a persegui-lo.

#### 3.6.2 Fragmento5: texto fonte

*Demetrius: I will not stay thy questions; let me go,  
Or if thou follow me, do not believe  
**But I shall do thee mischief in the wood.**  
[II.1 – 235. p.42]*

#### 3.6.3 Fragmento 5: tradução de Carlos Alberto Nunes

Demétrio: Não quero discutir contigo; deixa-me  
Mas se me acompanhares, fica certa  
**De que no bosque te farei violência.**  
[II.1. p.37]

### 3.6.4 Fragmento 5: tradução de F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Demétrio: Não quero discussões contigo; deixa-me ir; ou, se me sequires, **fica certa de que te ultrajarei no bosque.**  
[II.1. p.403]

### 3.6.5 Fragmento 5: tradução de Beatriz Viégas-Faria

Demétrio: Não ficarei para ouvir teus argumentos. Deixa-me ir, e, se me sequires, podes acreditar que **vou fazer mal a ti, aqui neste bosque.**  
[II.1. p.36]

### 3.6.6 Fragmento 5: tradução de Barbara Heliodora

Demétrio: Chega de discussão, eu vou embora;  
Se você me seguir, pode estar certa  
**De que na floresta eu lhe farei mal.**  
[II.1 – 240. p.43]

### 3.6.7 Fragmento 5: tradução de Erick Ramalho

Demétrio: Chega desta discussão. Deixa-me ir.  
E, se não parares de me seguir,  
**Olha que te faço mal neste bosque.**  
[II.1 – 250. p.45]

#### Quadro 5

Tradutor	Original	Tradução	Estratégias
Carlos Alberto	<i>Demetrius: But I shall do thee mischief in the wood.</i>	Demétrio: de que no bosque te farei violência	Atenuação
F.C. Medeiros/Oscar Mendes	<i>Demetrius: But I shall do thee mischief in the wood.</i>	Demétrio: fica certa de que ti ultrajarei no bosque	Atenuação
Beatriz Viégas	<i>Demetrius: But I shall do thee mischief in the wood.</i>	Demétrio: podes acreditar que vou fazer mal a ti, aqui neste bosque	Atenuação
Barbara Heliodora	<i>Demetrius: But I shall do thee mischief in the wood.</i>	Demétrio: de que na floresta eu lhe farei mal	Atenuação
Erick Ramalho	<i>Demetrius: But I shall do thee mischief in the wood.</i>	Demétrio: olha que te faço mal neste bosque	Atenuação

### 3.6.8 Análise do fragmento 5

O comportamento de Helena é subjugado pelo sexo masculino por ser ela uma mulher que não adota para si os moldes traçados pela sociedade da época. No fragmento estudado, vemos que Demétrio, em sua condição masculina patriarcal, julga Helena pela sua decisão em segui-lo pelo bosque. A intenção e Helena era, nada mais que, através da sua luta sociocultural feminina, tentar seduzir e conquistar Demétrio, o homem com quem ela pretende se casar. No mundo ocidental, o “poder” feminino foi um tabu, quebrado na Inglaterra, pela rainha Elizabete I, que manteve sua soberania durante todo seu reinado.

Ao nos referirmos às estratégias de tradução utilizadas, destacamos o fragmento do texto fonte: *But I shall do thee mischief in the wood*. Segundo o Dicionário Oxford Escolar (1999), a palavra *mischief* significa: “travessura, diabrura”. Desta forma, pode-se verificar que Carlos Alberto Nunes ao traduzir a palavra usou em relação a *mischief* a metáfora “violência” - “De que no bosque te farei violência”, e F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes a metáfora “ultrajarei” - “fica certa de que te ultrajarei no bosque”. O verbo ultrajar, segundo o dicionário da Língua Portuguesa de Francisco da Silveira Bueno (1986), significa: “insultar; afrontar; ofender a dignidade de; difamar; injuriar”. No entanto, Beatriz Viégas traduz da seguinte forma: “podes acreditar que vou fazer mal a ti, aqui neste bosque”. Considera-se que a tradutora foi imparcial ao traduzir, assim como Barbara Heliodora, que também foi sucinta: “De que na floresta eu lhe farei mal”. Erick Ramalho, por sua vez, traduziu como “olha que te faço mal neste bosque”. Desta forma, os cinco tradutores usaram como estratégia de tradução a *atenuação*, ou seja, fizeram escolhas, buscando se adequarem ao termo original de sucinta e eficaz.

## 3.7 Categorização das estratégias utilizadas pelos tradutores e discussão dos dados encontrados

Em síntese, apresentamos, no quadro a seguir as estratégias utilizadas pelos tradutores, bem como a frequência com que ambas foram aplicadas por eles, nos fragmentos escolhidos e analisados neste estudo.

✚ Quadro 6

Tradutores	Carlos Alberto	F.C. Medeiros/Oscar Mendes	Beatriz Viégas-Faria	Barbara Heliadora	Erick Ramalho
Estratégias	Nº de ocorrência	Nº de ocorrência	Nº de ocorrência	Nº de ocorrência	Nº de ocorrência
Manutenção	1	2	3	3	2
Atenuação	2	2	1	1	2
Intensificação	2	3	2	1	2
Omissão	1	0	0	2	1
Substituição	1	1	0	2	1
Explicação	0	0	2	0	0
Deslocamento	1	0	0	0	1

Com base apenas nos cinco fragmentos selecionados para esta análise, pode-se classificar as estratégias tradutórias utilizadas pelos cinco tradutores das traduções brasileiras do *Sonho* analisadas para este estudo da seguinte forma:

(i) Carlos Alberto Nunes (1955) utilizou a *manutenção*, *atenuação*, *intensificação*, *substituição* e *deslocamento*, porém, não usou a *explicação*. As estratégias mais usadas pelo tradutor foram a *atenuação* e a *intensificação*.

(ii) F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) utilizou a *manutenção*, a *atenuação*, a *substituição* e a *intensificação* que, por sua vez, foi utilizada por três vezes nesta análise. Todavia, o autor não utilizou a *omissão*, a *explicação* e o *deslocamento*.

(iii) Beatriz Viégas-Faria (2001) utilizou as estratégias de *atenuação*, *intensificação*, *explicação* e, por três vezes, a *manutenção*. Entretanto, a tradutora não utilizou a *omissão*, a *substituição* e o *deslocamento*.

(iv) Barbara Heliadora (2004) utilizou por três vezes a *manutenção*, usou também a *atenuação*, a *omissão* e a *substituição*. Por sua vez, não utilizou as estratégias de *explicação* e *deslocamento*.

(v) Erick Ramalho (2006), por duas vezes fez uso das estratégias de *manutenção*, *atenuação* e *intensificação*. Usou também a *omissão*, a *substituição* e o *deslocamento*, porém, não utilizou a *explicação*.

Beatriz Viégas-Faria ressalta que traduzir humor é um processo demorado e, por outro lado, bem mais criativo que traduzir as tragédias e as peças históricas. Todavia, enfatiza a dificuldade que encontra ao traduzir os diálogos de amor entre as personagens da comédia *O Sonho*. A autora nos chama a atenção quando nos diz que ao traduzir, se preocupa em não cair no “brega” e nem escorregar no “ridículo” buscando, desse modo, uma linguagem mais refinada e estratégias tradutórias que proporcionem emoções à plateia.

traduzir humor é um processo bem mais demora e, por outro lado, bem mais criativo que traduzir as tragédias e as peças históricas. Traduzir diálogos de amor que se dão entre personagens apaixonadas sem cair no “brega”, sem escorregar no ridículo, é bem complicado – demanda atenção, refinamento de linguagem, procurar soluções tradutórias de resultados que emocionem a plateia, sem fazer o espectador ter vontade de rir. Ler o texto traduzido em voz alta é importantíssimo, pensar sempre no espaço teatral (palco e plateia) é essencial. Não descuidar da complexidade que é reescrever um texto escrito que é feito para ser falado e interpretado pelos atores – entra aqui a questão da performabilidade (ver anexo).

Todavia, a tradutora Barbara Heliodora nos afirma que sua tradução se preocupa com a fidelidade ao original, partindo do ponto de vista que “ser fiel” é poder transmitir ao leitor o encanto que a obra de William Shakespeare sempre proporcionou, *a priori*, a ela mesma, preocupando-se “que o teatro é pra ser falado e, que, portanto, é preciso pensar quem um ator vai ter que dizer aquelas palavras”.

Em nota, a editora geral da tradução da editora Tessitura de Erick Ramalho, Aimara da Cunha Resende<sup>27</sup> diz:

A convicção de que Shakespeare criou peças para serem vistas e apreciadas simultaneamente pela nobreza e pelo povo levou-nos a optar pela tradução cultural, único meio, a nosso ver, de se alcançar o grande público, aproximando-nos, assim, no Brasil do século XXI, do que o próprio Shakespeare fez na Inglaterra Renascentista (REZENDE, 2006, p.viii, in RAMALHO, 2006).

Desse modo, Erick Ramalho assegura que sua tradução, a princípio, foi realizada para ser encenada e, conseqüentemente, tornou-se um livro. Isso nos mostra que a sua preocupação maior foi (re)criar aspectos cênicos, valorizando a variação linguística do texto. O autor buscou, ainda, evitar barroquismos que a tradição da língua portuguesa julgou haver em Shakespeare. Em relação às suas estratégias tradutórias, o autor nos afirma que as mesmas foram escolhidas no intuito de manter uma equivalência entre o texto meta e o texto fonte.

<sup>27</sup> In: **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Erick Ramalho de Souza Lima. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006.

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta apresentada na introdução deste trabalho foi abordar através da análise da peça *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare os possíveis procedimentos tradutórios utilizados pelos cinco tradutores brasileiros da obra em questão, partindo do texto fonte *A Midsummer Night's Dream – The Arden Shakespeare*, (2007), e das traduções de Carlos Alberto Nunes (1955), F. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969), Beatriz Viégas-Faria (2001), Barbara Heliodora (2004), e Erick Ramalho (2006), bem como, observar como acontece e se desenvolve a construção do perfil da mulher ao longo dos anos através de aspectos discursivos que marcam as personagens Hipólita, Tintânia, Hérnia e Helena nos fragmentos selecionados do texto fonte, comparados aos fragmentos correspondentes nas diferentes traduções brasileiras do texto shakespeariano para o português do Brasil.

Não nos restringimos apenas a uma tradução, porque, partindo do pressuposto de Lambert e van Gorp (1985), é relevante que usemos mais de uma e, que também selecionemos fragmentos, para que ambos possam ser analisados com maior praticidade e detalhamento.

Esta pesquisa buscou também verificar as notas e demais paratextos do texto fonte e dos textos meta. Os paratextos são constituídos pela folha de rosto, as orelhas, a capa e quarta capa, bem como notas, prefácios e posfácios, geralmente de autoria dos próprios tradutores. Além desses elementos verbais, há outros não verbais, como as ilustrações que acompanham o livro. Embora não pertençam ao texto, tais elementos têm a função de preparar o leitor e chamar a sua atenção para aspectos que o autor, a editora ou o tradutor considerem relevantes.

A importância da análise dos paratextos se dá ao buscar compreender a obra traduzida em seu contexto de recepção, conforme preconizam os Estudos Descritivos da Tradução e a teoria dos polissistemas, já que esses textos periféricos concedem ao leitor uma imagem sobre a concepção de tradução que informa o trabalho, as normas tradutórias empregadas, o autor que está sendo traduzido, o tradutor e a própria obra em si.

Diante do levantamento das ocorrências encontradas no original inglês e suas classificações segundo as estratégias tradutórias adotadas, foram elaboradas

dois tipos de tabelas classificatórias. A primeira indicando, respectivamente: o (i) tradutor; o (ii) fragmento do texto original; a (iii) tradução; e as (iv) estratégias utilizadas por cada tradutor. Na segunda constam: (i) o tradutor; (ii) as estratégias adotadas por cada um deles; e (iii) a frequência com que utilizaram tais estratégias.

Sabemos que atribuir uma categoria específica a uma determinada ocorrência não é uma tarefa fácil. A classificação das estratégias é instrumental e, no entanto, nossa proposta pode ser controversa ou parcial.

Durante o estudo do *Sonho*, pode-se observar que as mulheres de Shakespeare são mulheres marcantes, porém, consideradas fora da realidade social e do seu tempo. A tradutora Barbara Heliodora em resposta à questão número um (1) do questionário aplicado argumenta:

Sempre acreditei que um dos grandes méritos de Shakespeare é justamente o de pensar no ser humano, seja ele feminino ou masculino, com a mesma curiosidade e o mesmo amor. No *Sonho* temos figuras femininas bem variadas: Hipólita era uma guerreira que encontra uma paz madura no amor, Titânia tem uma relação de instabilidade muito humana com Oberon, e o suco do amor perfeito é apenas uma metáfora para a loucura da "cegueira" do amor. As duas jovens são bem contrastadas; Hérnia tem coragem para escapar de um pai machista, Helena é aparentemente mais submissa, e recorre mais à traição e à intriga. A mim parece que WS está apenas interessado em mostrar vários aspectos do amor; pense um pouco no amor que faz com que Hérnia ame Lisandro e odeie Demetrio, quando WS cuidadosamente os faz iguais, embora bonitos, bem-nascidos, ricos, etc. Creio que, com o conjunto, WS faz uma imagem muito boa do sexo feminino (ver anexo).

Shakespeare coloca as personagens femininas do *Sonho* dentro dos rigores da sociedade da época, porém, nos faz vê-las como mulheres independentes, distintas e com personalidades definidas e variadas. No *Sonho*, as personagens femininas são consideradas mulheres fortes que de certa forma, são contidas pelas normas da sociedade. Entretanto, apesar das circunstâncias que restringiam essas mulheres determinadas aos seus desejos, elas continuaram lutando por aquilo que realmente almejavam.

Para Erick Ramalho a personagem Titânia representa “a figura da mulher casada com vontade própria e voz desafiadora”; Hipólita simboliza “a mulher que subscreve ao casamento com Teseu”, Hérnia e Helena, por sua vez, “representam (também de forma desafiadora) o momento de uma transição necessária à época, a de se tornar uma mulher casada”.

Todavia, a tradutora Beatriz Viégas-Faria em resposta à questão de número dois (2) do questionário, fala em relação às quatro personagens femininas do *Sonho* em estudo nesta pesquisa, ressaltando que ambas

lutam ou já lutaram pela conquista do seu amado. [...] As quatro mulheres citadas vão à luta por seus amados, por seus desejos carnis. Hérnia inclusive desafiando o pai (seu dono enquanto solteira) e o duque, seu rei suserano – para casar com seu amado, e não com o nome da escolha de seu pai (ver anexo).

Beatriz Viégas nos chama a atenção ainda para a questão da luta feminina pelo poder de escolha, chamada por ela de “luta sociopolítica” e, também da luta feminina em busca do poder de seduzir sexualmente o sexo oposto, que é denominada pela tradutora como uma “luta sociocultural”. Ainda nessa perspectiva, Beatriz Viégas-Faria assegura que

Historicamente, o poder feminino no mundo ocidental foi tabu até a segunda metade do século XX. Essa luta pelo poder *das* mulheres *pelas* mulheres na Inglaterra da época elisabetana parece-me que só foi bem sucedida na figura da própria Elizabeth I, coincidentemente ou não, patrocinadora e consumidora do teatro shakespeariano. (Contudo, não tenho suficiente conhecimento de História para opinar aqui. É mais um “desconfio que...”.) (ver anexo).

Segundo Erick Ramalho, em resposta a questão número cinco (5) do questionário aplicado, os aspectos ideológicos, históricos, culturais, políticos e sociais são fundamentais na leitura e tradução das peças shakespearianas,

desde que não se percam de vista o elemento estético e a própria dimensão histórica da formação dessa estética, que, em uma obra dramática ou literária, prepondera em relação aos demais. Importa, sobretudo, compreender como as escolhas de Shakespeare (quanto aos temas e formas de expressão) fazem parte de um contexto literário e teatral histórico, ou seja, daquele da sociedade do início da era moderna. Conhecer a obra de Shakespeare em seu contexto é a melhor forma de evitar anacronismos na tradução. Já os aspectos ideológicos, pode-se dizer que se encontram com maior frequência no olhar de um grupo de críticos a partir de meados do século XX do que propriamente na obra de Shakespeare. Naturalmente há valores dominantes e convenções sociais refletidos na Shakespeariana que vão das formas de governo, de traços colonialistas, da figura feminina, das religiões. Mas a atribuição de uma noção de ideologia a esses traços é problemática. Ademais, mesmo em termos mais complexos de ideias, Shakespeare difere-se de um poeta como Milton, por exemplo, cujo *Paraíso Perdido* serve de veículo ao seu pensamento complexo e específico na defesa de pontos de vista, ou de Spencer, que tem em *The FaerieQueene* a expressão de determinado conjunto de suas ideias. Da mesma forma que não se pode determinar a religião de Shakespeare ou seu posicionamento político por meio de suas peças, as manifestações ideológicas se veem de perspectivas distintas dentro de uma mesma peça, sem que Shakespeare subscreva a nenhuma delas. Mas em Shakespeare, assim como em Milton, Spencer e em seus

contemporâneos, a análise teórica necessita do entendimento da mediação de modelos literários antigos e contemporâneos e da forma com que esses modelos são apropriados no contexto histórico-cultural inglês. Sem esse conhecimento específico, é comum, por exemplo, que se leia muito mal uma peça como *A Megera Domada* justamente porque se quer ali um Shakespeare antagonista a alguma ideologia teórica posterior e, portanto, menos relevante para a interpretação da obra do próprio Shakespeare (ver anexo).

Baseado nas teorias e métodos dos Estudos Descritivos da Tradução, buscamos verificar e classificar as estratégias tradutórias utilizadas pelos tradutores em *Sonho de Uma Noite de Verão*, de acordo com cada fragmento selecionado no texto fonte. Desse modo, observamos que cada tradutor faz suas escolhas e decisões, seja consciente ou inconscientemente, de acordo com seu estilo peculiar, e com a sua ideologia, que podem ser também influenciados pelo momento sócio-histórico e cultural em que cada tradução foi realizada. É notável a preocupação que cada tradutor tem em manter a equivalência do texto fonte com o texto meta. Ambos buscam a “fidelidade” que é entendida de acordo com o propósito específico de cada um. Por se tratar de uma peça teatral, percebemos que os tradutores além de se preocuparem com a equivalência dos aspectos linguísticos, se preocupam também, com os aspectos cênicos do texto, visto que, primeiramente, a peça foi (re)criada e para ser encenada/falada.

Outro ponto que nos chamou a atenção foi a distinção na linguagem do tradutor de acordo com cada contexto de produção específico. Observamos que os termos equivalentes usados para cada tradução variam conforme o seu contexto de produção, ora mais formalizados e arcaicos, ora mais informais e contemporâneos. É relevante observarmos a distinção linguística entre termos como: “os sacros privilégios da minha mocidade”(1955); “meus favores virginais”(1969) ou, simplesmente, “minha virgindade” (2001, 2004, 2006), ao se referirem ao original *my virgen patent*. Outro momento que gostaríamos de enfatizar foi quando ao se referir a *spaniel* (palavra usada por Helena numa conversa com Demétrio) os tradutores, usaram a princípio, o termo equivalente “cãozinho” (1955), “lebréu” (1969), “cachorrinho” (2001, 2004) e por último, “cadelinha”(2006), termo que coincidentemente ou não, é usado atualmente, num sentido bastante pejorativo e informal por certos grupos específicos no Brasil.

É inegável a contribuição que a tradução nos traz para compreendermos melhor as relações que se estabelecem entre os diferentes contextos e culturas. Dessa forma, compreende-se que traduzir uma peça shakespeariana requer do

tradutor, um esforço prévio de contextualização da obra à realidade sociocultural do seu momento histórico específico, para que a tradução ultrapasse as fronteiras de uma cultura e abra caminhos para a sua recepção na cultura de chegada.

Todavia, podemos afirmar que os resultados alcançados com este estudo foram satisfatórios, porém, vale também ressaltar, que a tradução é um trabalho complexo(e de interpretação), e que os efeitos e valores dos resultados aqui encontrados poderão variar de acordo com a condição de cada leitor.

Esperamos, no entanto, que esta investigação não pare por aqui, e que esta discussão seja apenas um ponto de partida para futuras pesquisas e reflexões mais aprofundadas sobre a Tradução e seus estudos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mislainy P. **Tradução: análise de algumas (in)fidelidades em Sonho de Uma Noite de Verão de William Shakespeare.** In: Universidade, Pesquisa e Produção do Conhecimento. Goiânia. PUC – Goiás. 2012.

BAMBER, Linda. "**The Comic Heroine and the Avoidance of Choice,**" In: *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford University Press, 1982, pp. 109-34.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves e WYLER, Lia. **Brasílian Tradition.** In: BAKER, Mona. **Routledge encyclopedia of translation studies.** London. New York: Routledge, 1998.

BATALHA, Maria Cristina. PONTES, Geraldo Jr. **Tradução.** Rio de Janeiro. Vozes. 2007.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa.** Tradução brasileira de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2012.

BUENO, Francisco da Silveira, 1898. **Dicionário da língua portuguesa / Francisco da Silveira Bueno:** colaboração de Dinorah da Silveira Campos Pecoraro, Giglio Pecoraro, Geraldo Bressane. – 11.ed. 10.<sup>a</sup> tiragem, 1.263 p.; 24cm – Rio de Janeiro: FAE, 1986.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMATI, Anna Stegh, (2008). **Questões de Gênero e Identidade na Época e Obra de Shakespeare.** UNIANDRADE – Centro de Estudos Shakespearianos (CESh). Curitiba – PR. Disponível em: [http://www.utp.br/eletras/ea/eletras16/texto/artigo\\_16\\_2.pdf](http://www.utp.br/eletras/ea/eletras16/texto/artigo_16_2.pdf). Acesso: 18 de fevereiro de 2013.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor.** Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos da Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio. Disponível em <http://www.scribatraducoes.com.br>

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem.** *Poetics Today*, v. 1, n. 1. USA, 1997 [1990]. p. 1-6; 45-51. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>

FARIA, Johnwill Costa. **Of mice and men, de John Steinbeck: A oralidade na literatura como problema de tradução.** Dissertação (Mestrado em Letras)

Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília/UNB. Brasília – DF, 2009. Disponível em: [http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4437/1/2009\\_JohnwillCostaFaria\\_orig.pdf](http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4437/1/2009_JohnwillCostaFaria_orig.pdf) . Acesso em 27 de janeiro de 2013.

FEITOSA, Agnes Bessa Silva. **Reescrevendo Shakespeare no cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você**. Fortaleza – Ceará, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, USCE – Fortaleza. Disponível em <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/agnesbessasilva.pdf>. Acesso em 5 de dezembro de 2012.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas de tradução**/Edwin Gentzler; [tradução Marcos Malvezzi]. 2. Ed. Ver. – São Paulo: Madras, 2009.

HAMON, Philippe, "Para um estudo semiológico da personagem". in: **Literature**, nº 6, Livraria Larousse, Paris, 1972. Tradução de Maria Alzira Seixo, Editora Globo, Porto Alegre.

HOLMES, James. **Describing Literary Translations: Models and Methods**. In: HOLMES, J; LAMBERT, J.; VAN DEN BROECK, R. (Eds.) *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978. p. 69-82.

LAMBERT, Jose. & VAN GORP, Hendrik. **On describing translations**. In: HERMANS, Theo. (Org.). *The manipulation of literature*. London: Croom Helm, 1985, p. 42-53.

LEÃO, Liana de Camargo. **Apaixonados por Shakespeare: fato e ficção nas múltiplas faces do bardo**. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns (Org.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba. Ed. Solar do Rosário, 2009.

LEFEVERE, André. **Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble of Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm**. In: HERMANS, Theo (org). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.

LEFEVERE, André. **Translation: Its Genealogy in the West**. In: BASSNETT, S.; LEFEVERE, André. **Translation, History and Culture**. London/New York: Routledge, 1990.

MARTINS, Marcia A. P. **O papel da tradução como força modeladora dos sistemas literários**. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Mauricio Mendonça (Orgs.) **Centro, Centros – Literatura e Literatura Comparada em discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 111-126.

MARTINS, Marcia A. P. **Shakespeare no Brasil: traduções brasileiras do cânone shakespeariano**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong/2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARCIA\\_MARTINS.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong/2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARCIA_MARTINS.pdf)

\_\_\_\_\_. **Shakespeare e Traduções. Portal Escolha o seu Shakespeare.**<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/default.php>. Acesso em 13 de dezembro de 2012.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare no Brasil: fontes de referências e primeiras traduções.** (s/d). In: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12701/12701.PDFXXvmi=KnS94xgOX5lbCIAQdjRSDugnu9cVC8mnwqgBOOpNUMZwuAnITgBxL3Vgd8cQgAeOQLpGAPtvDt384rRZlItwuxsMMCZDTARlqE87fZCLC6PLbhEa18lvHbiuOi8IS1qkGzsVz6lbdxWoQCARLinsuHXj173U9tfP4JLDPuP43NsTp4MbmbFSSEdTLgOUK5KPPwtF2jJ68d0xiMKGXpzR4MMQ3CMOHxFw59d8tXeCcfau3Vb1ILTqxGiCi5r1D8zJh>. Acesso em 7 de abril de 2013, às 22:35h.

NASCIMENTO, Verônica do. **Os itens de especificidade cultural na tradução de *From Another World* de Ana Maria Machado.** Rio de Janeiro, 2010. Em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/1444-1470.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1444-1470.pdf)

NUNES, Marcia Paredes. **“A thingsuch as thou”:** a representação dos personagens negros nas traduções das obras de Willian Shakespeare para o português do Brasil. Dissertação de Mestrado, Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

OXFORD. **Advanced Learner’s Dictionary.** Oxford University Press, UK. 1948 – 2005.

OXFORD ESCOLAR. **Dicionário para estudantes brasileiros de inglês.** Português-inglês/inglês-português. Oxford University Press, UK. 2007 – 2012.

SANTOS, William Soares dos. **A identidade Feminina em Othelo.** In: Marcia A. P. Martins et al. **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare.** Rio de Janeiro, Editora Lucema, 2004.

SNELL-HORNBY, Mary. Preface; **The cultural turn of the 1980s** (Cap. 2). In: **The Turns of Translation Studies: New Paradigms or shifting viewpoints?** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006. p.ix-xi; p. 47-67.

SHAKESPEARE, William. ***A Midsummer Night’s Dream. The Arden Shakespeare.*** Edited by Harold F. Brooks. Methuen Drama, London, UK, 1899 - 2007.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1955.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Erick Ramalho de Souza Lima. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

VENUTI, L. **Escândalos da Tradução**. Trad. L. Pelgrin, L. Villela, M. Esquerda e V. Biondo. Baurú, SP> EDUSC, 2002.

## **ANEXOS**

**ANEXO I**  
**QUESTIONÁRIO**

**Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO**

**Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura e Crítica Literária.**

Mestranda: Prof<sup>a</sup> Mislainy Patricia de Andrade

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

Tema da Pesquisa:

**Procedimentos tradutórios e a figura feminina em *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare**

Partindo do texto fonte *A Midsummer Night's Dream - The Arden Shakespeare*, editado por Harold F. Brooks e publicado por Methuen & Co. Ltd em 1979 em Londres, junto às características referentes ao seu contexto de produção, esta pesquisa propôs analisar o *corpus* constituído pelas cinco traduções brasileiras publicadas de *Sonho de Uma Noite de Verão* realizadas no Brasil<sup>28</sup>, por: Carlos Alberto Nunes (1955) – Editora Ediouro; F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) – Editora José Aguilar; Beatriz Viégas-Faria (2001) – Editora L&PM POCKET; Bárbara Heliodora (2004) – Editora Lacerda; e Erick Ramalho de Souza Lima (2006) – Editora Tessitura, além dos paratextos que as acompanham.

Em síntese, buscamos percorrer pela historicidade da construção do perfil da mulher desde o regime patriarcal elisabetano à contemporaneidade, a fim de compreender melhor a representação da mulher no período renascentista, e situar a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão* em seu contexto de produção e, assim, configurar como esta subscreve, reflete ou subverte a ideologia da época. O intuito é estabelecer uma possível relação entre os textos e a ideologia patriarcal feminina, fortalecida pela cultura renascentista e, desse modo, compreender como é construído o perfil feminino nas obras (em especial nas comédias) de Shakespeare.

---

<sup>28</sup> Procuramos abranger em nosso *corpus* todas as versões publicadas no Brasil para a peça em estudo. Foi encontrada uma tradução do *Sonho* publicada pela Editora Martin Claret Ltda (São Paulo: Martin Claret, 2005. Coleção A obra prima de cada autor – Texto Integral), cujo o tradutor não foi mencionado. Por isso, optamos por não incluí-la ao *corpus*. E, devido a necessidade de delimitar o nosso estudo, não foram abordadas também, traduções e adaptações não publicadas e realizadas para encenações teatrais específicas e/ou por livre iniciativa de um tradutor. Tampouco foram analisadas metatextos (resenhas e comentários feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais).

Como se trata de um estudo de traduções, além de buscar compreender a construção do perfil da mulher, propõe-se também compreender como cada tradutor escolhe e utiliza as estratégias tradutórias necessárias para suas traduções.

No intuito de enriquecer meus dados para análise dos aspectos supracitados, gostaria de deixar aqui as seguintes perguntas:

1. Na sua opinião, qual o alcance da figura feminina como símbolo/arquétipo na obra shakespeariana e como Shakespeare constrói, pelo jogo com a linguagem, o perfil da mulher em suas obras?
2. Em que consistiria, fundamentalmente, o escopo temático aglutinador das questões de ordem social, histórico, político e cultural utilizado por William Shakespeare para nos revelar, por meio das personagens Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena na comédia *Sonho de uma Noite de Verão*?
3. Ao verter uma obra do seu original para o Português, o tradutor se depara com vários aspectos relevantes a serem considerados. Quais desses aspectos você gostaria de destacar na sua tradução de *Sonho de Uma Noite de Verão*?
4. As estratégias de tradução utilizadas/escolhidas no processo tradutório do *Sonho de uma Noite de Verão* é um de nossos pontos de estudo. Diante da autonomia que tem o tradutor, como se dá a escolha de tais estratégias em seu trabalho tradutório?
5. Qual o papel dos aspectos ideológicos, históricos, culturais, políticos e sociais diante da tradução da obra de uma figura representativa como a de Shakespeare?

## **ANEXO II**

Questionário respondido pela tradutora Beatriz Viégas-Faria.

Para Mislainy Patricia de Andrade – PUC/GO

De Beatriz Viégas-Faria - UFPel

Respostas às questões propostas

1. O alcance da figura feminina em Shakespeare – Parece-me que as personagens femininas (de um modo geral) são sempre mais inteligentes, mais perspicazes, mais afeitas a maquirar planos e armadilhas para que as coisas aconteçam de modo a trazer resultados em conformidade com seus desejos ou suas necessidades. Exemplos estão em *A comédia dos erros*, *Bem está o que bem acaba*, *Como gostais*, *O mercador de Veneza*, *Noite de Reis*.

Em *A comédia dos erros*, temos Luciana (III.2), de postura anti-casamento, em plena análise da condição feminina, aconselhando o cunhado: “Ai de nós, pobres mulheres! Vocês [homens] só precisam fazer-nos acreditar (criaturas crédulas que somos) que vocês nos amam. Enquanto outras têm o seu braço, queremos que vocês nos mostrem a manga. Nós nos movimentamos em sua órbita, e vocês podem nos mover. Assim, meu nobre irmão, volte lá para dentro, console minha irmã, anime-a, chame-a de esposa. É diversão saudável usar palavras em certa medida *vazias* quando o doce som de um elogio vence a discórdia” (ênfase minha).

Em *Bem está o que bem acaba*, temos o truque de colocar na cama, no escuro, mulher outra que não a desejada pelo homem – armadilha na qual cai o jovem e ingênuo Bertram. E temos uma filha de médico do interior que promete curar seu rei de moléstia que os mais renomados médicos da corte não conseguiram debelar, e diz a jovem Helena (II.1): “Estou me arriscando a ser acusada de ser impudente e de ter a coragem de uma rameira, estou me arriscando a ver enxovalhada a minha reputação de donzela. E, o pior dos piores, expandido por tortura vil, estou me arriscando a deixar que minha vida se acabe” – o que dá uma ideia da condição feminina da época e da hierarquia rei absoluto/súdito vassalo. E nem assim Helena teme o risco se é para ir ao encontro de seu desejo – o marido de seus sonhos.

Em *O mercador de Veneza*, temos truques com um par de luvas e um anel – este o anel que Pórcia (IV, 1) requer de Bassânio: “Não quero nada mais, e

não quero outra coisa, só o anel”, sabedora ela de que o anel é a única coisa de que Bassânio não pode se desfazer. Para chegar à posição de demandar um tal presente, Pórcia trocou de gênero e apresentou-se como advogado em tribunal.

Em *Como gostais*, o mesmo artifício – a troca de gênero – é usado por Rosalinda, que, transformada no jovem Ganimedes por circunstâncias outras, anteriores, conquista a amizade/o amor de Orlando quando propõe a este um jogo de fazer-de-conta: que ele, Ganimedes, faz de conta, é Rosalinda. Antes do jogo, Ganimedes/Rosalinda (III.2) diz a Orlando: “[...] sou grato a Deus por não ser mulher, capaz de ficar manchada com tantos pecados levianos com que ele [meu tio] em geral acusava todas do sexo frágil”. [...] “Não havia [nelas] males principais; eram todos parecidos, como as moedinhas de meio centavo, cada defeito aparentemente monstruosos, até que o defeito seguinte fosse enumerado, equiparando-se ao anterior em perversidade”.

Com esses poucos exemplos, temos mostra da inesgotável (e invencível) inventividade das mulheres shakespearianas. Em *Noite de Reis*, Viola transforma-se em Cesário para colocar-se próxima de seu amado, o duque Orsino.

E temos, por outro lado, sem truques e só com palavras, uma Lady Macbeth (I, 7) que assim – com palavras que gotejam como veneno que se vai instilando – conduz o marido a decidir pela execução de crime bárbaro: “[...] terias de ser muito mais homem. Nem o momento nem o local eram propícios e, no entanto, desejaste criá-los, os dois. Eles agora se apresentam, e sua conveniência é tal que te aniquila! Já amamenteei, e sei como é bom amar a criança que me suga o leite. E, no entanto, eu teria lhe arrancado das gengivas desdentadas o meu mamilo e, estando aquela criancinha ainda a sorrir para mim, teria lhe rachado a cabeça tivesse eu jurado fazê-lo, como tu juraste fazer o que queres fazer”.

As questões de gênero estão sempre presentes na obra dramatúrgica do Bardo, e podemos lembrar que *A megera domada* tem nisso o seu tema, enquanto diferentes leituras da peça permitem perguntar: afinal, quem domou e quem foi domado? Parece-me que os papéis sociais e as ambições (materiais ou afetivas) de cada um ditam – dentro das circunstâncias particulares de cada trama – quem é mais ardiloso a cada vez, homem ou mulher. Os ardis mais perversos e cruéis com certeza são engendrados dentro de Ricardo III e de Iago.

2. O escopo temático aglutinador de questões sociais, históricas, políticas, culturais em SNV – via Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena.

Eu arriscaria uma resposta: a luta pelo poder. Todas lutam ou já lutaram pela conquista do seu amado (um ou mais de um). Titânia casa com Oberon, separa-se de Oberon, reencontra Oberon, seduz Teseu e, por um truque mágico, apaixona-se por Bottom e trata de seduzi-lo também. É interessante observar que, nesta peça, é só por um truque mágico que se dá o afeto interclasses, de uma *rainha* (fantástica) por um *plebeu* (humano metamorfoseado em animal). Teseu e Hipólita são da realeza, Oberon e Titânia são da realeza. Lisandro e Demétrio, assim como Hérnia e Helena, são da nobreza, da corte de Teseu. Os afetos cruzados obedecem às classes sociais. As quatro mulheres citadas vão à luta por seus amados, por seus desejos carnis. Hérnia inclusive desafiando o pai (seu dono enquanto solteira) e o duque, seu rei suserano – para casar com seu amado, e não com o nome de escolha de seu pai. Temos aí a luta feminina (sociopolítica) pelo poder de escolha e a luta feminina (sociocultural) pelo poder de seduzir sexualmente o sexo oposto. Historicamente, o poder feminino no mundo ocidental foi tabu até a segunda metade do século XX. Essa luta pelo poder *das* mulheres *pelas* mulheres na Inglaterra da época elisabetana parece-me que só foi bem sucedida na figura da própria Elizabeth I, coincidentemente ou não, patrocinadora e consumidora do teatro shakespeariano. (Contudo, não tenho suficiente conhecimento de História para opinar aqui. É mais um “desconfio que...”.)

3. e 4. Aspectos relevantes de minha tradução de SNV e estratégias tradutórias – Traduzir humor é um processo bem mais demorado e, por outro lado, bem mais criativo que traduzir as tragédias e as peças históricas. Traduzir os diálogos de amor que se dão entre personagens apaixonadas sem cair no “brega”, sem escorregar no ridículo, é bem complicado – demanda atenção, refinamento de linguagem, procurar soluções tradutórias de resultados que emocionem a plateia, sem fazer o espectador ter vontade de rir. Ler o texto traduzido em voz alta é importantíssimo, pensar sempre no espaço teatral (palco e plateia) é essencial. Não descuidar da complexidade que é reescrever um texto escrito que é feito para ser falado e interpretado pelos atores – entra aqui a questão da performabilidade. Quando os diálogos amorosos acontecem entre “Píramo” e “Tisbe”, estes devem descambar para o ridículo e o exagerado, pois aí está uma das graças da peça dentro da peça.

Os xingamentos mútuos de Hérnia e Helena também foram um desafio. E, por fim, traduzo em prosa como resultado de um projeto de pesquisa acadêmica em Semântica e Pragmática, justamente para tentar dar conta dos muitos significados implícitos dos diálogos ficcionais.

**5.** Tento abstrair; procuro não pensar que estou traduzindo o símbolo máximo do teatro ocidental. As palavras são minha matéria prima: o léxico que ali está, organizado na sintaxe que ali está. E os aspectos ideológicos, históricos, etc, vão estar inseridos na tradução via trabalho de pesquisa. É pesquisa do léxico shakespeariano, da sintaxe, da história das diferentes edições, da história das diferentes encenações (as edições anotadas e comentadas são os textos básicos), aquilo que os pesquisadores sabem da gênese da peça, o que estudei e estudo sobre a época elisabetana, sobre o teatro elisabetano, e assim por diante. É preciso esclarecer questões socioculturais e político-históricas ao leitor brasileiro dentro dos paratextos (introdução, prefácio, etc – não foi o caso na época de publicação de SNV, pois a editora L&PM ainda não havia adotado esse tipo de cuidado com as traduções que publicava) ou mesmo em notas de rodapé. As questões ideológicas fazem parte intrínseca dos textos fonte, e não cabe ao tradutor alterá-las, até porque são curiosidades históricas (ex: mulher feia era “etíope”, mulher bonita era branca, pálida).

### **ANEXO III**

Questionário respondido pela tradutora Barbara Heliodora.

Date: Wed, 20 Feb 2013 16:24:31 -0300  
From: beaga@barbaraheliadora.com  
To: mislainypaf@hotmail.com  
Subject: Res: Considere esse Questionário

Prezada Mislainy,

Confesso que o tom de suas perguntas me parece bem mais pomposo do que o que me ocorre nas traduções; em todo caso, vá lá, Barbara.

1. Sempre acreditei que um dos grandes méritos de Shakespeare é justamente o de pensar no ser humano, seja ele feminino ou masculino, com a mesma curiosidade e o mesmo amor. No Sonho temos figuras femininas bem variadas: Hipólita era uma guerreira que encontra uma paz madura no amor, Titânia tem uma relação de instabilidade muito humana com Oberon, e o suco do amor perfeito é apenas uma metáfora para a loucura da "cegueira" do amor. As duas jovens são bem contrastadas; Hérnia tem coragem para escapar de um pai machista, Helena é aparentemente mais submissa, e recorre mais à traição e à intriga. A mim parece que WS está apenas interessado em mostrar vários aspectos do amor; pense um pouco no amor que faz Hérnia amar Lisandro e odiar Demétrio, quando WS cuidadosamente os faz iguais, embora bonitos, bem-nascidos, ricos, etc. Creio que, com o conjunto, WS faz uma imagem muito boa do sexo feminino.

2. Confesso que não sei o que você quer dizer com "escopo temático aglutinador". Como disse acima, o tema principal da peça me parece ser o amor. Esse amor acontece, em todas as peças, dentro de um universo que tem uma estrutura social e política sem as quais os personagens não teriam substância. Não há final feliz onde não há um bom governo. Essa estrutura sócio-política me parece ser um reflexo daquela em que o próprio WS vivia, principalmente depois da derrota da armada espanhola (e da morte da perturbadora Mary I of Scotland). É claro que podemos encontrar mil defeitos naquela época, mas sem dúvida havia uma afirmação da Inglaterra como nação, e um progresso econômico e social, que prevaleceram durante a década de 1590. As artes foram estimuladas, o teatro viveu um período de glória nunca mais igualado, e WS estava perfeitamente integrado no

seu mundo e no seu tempo.

3. Para mim só havia um aspecto a ser considerado: traduzir com a maior fidelidade possível, sempre tentando poder transmitir ao leitor o encanto que a obra de WS sempre teve para mim.

4. Não sei o que mais você chama de estratégia; posso dizer que uma preocupação constante era de ser fiel, mas não esquecer nunca que teatro é para ser falado, e que, portanto, é preciso pensar que um ator vai ter de dizer aquelas palavras. E preciso que seja fácil dizer o texto, ter fluência e sonoridade.

5. Creio que é preciso ter em mente a época em que WS viveu e escreveu, e não esquecer nunca de que as falas têm de ser razoavelmente idiossincráticas. A vastidão do vocabulário, por intermédio do qual WS cria mais de oitocentos personagens, permite que ele os individualize. Todo personagem, afinal, resulta apenas da capacidade que tem o autor de manipular palavras -- já que a soma das palavras que diz um personagem é o que nos faz ter a idéia de quem ele é; e ele pertence a um determinado universo, no qual ele tem um lugar específico. Hoje em dia todos nós pensamos muito em criatividade na contestação, mas na época em que WS escreveu o *Sonho*, o clima no país era bastante positivo, o que sem dúvida influenciava a dramaturgia desses anos.

-----*Mensagem original*-----

## **ANEXO IV**

Questionário respondido pelo tradutor Erick Ramalho.

**Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura e Crítica**  
**Literária.**

Mestranda: Prof<sup>a</sup> Mislainy Patricia de Andrade

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

Tema da Pesquisa:

**Procedimentos tradutórios e a figura feminina em *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare**

Partindo do texto fonte *A Midsummer Night's Dream - The Arden Shakespeare*, editado por Harold F. Brooks e publicado por Methuen & Co. Ltd em 1979 em Londres, junto às características referentes ao seu contexto de produção, esta pesquisa propôs analisar o *corpus* constituído pelas cinco traduções brasileiras publicadas de *Sonho de Uma Noite de Verão* realizadas no Brasil<sup>29</sup>, por: Carlos Alberto Nunes (1955) – Editora Ediouro; F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) – Editora José Aguilar; Beatriz Viégas-Faria (2001) – Editora L&PM POCKET; Bárbara Heliodora (2004) – Editora Lacerda; e Erick Ramalho de Souza Lima (2006) – Editora Tessitura, além dos paratextos que as acompanham.

Em síntese, buscamos percorrer pela historicidade da construção do perfil da mulher desde o regime patriarcal elisabetano à contemporaneidade, a fim de compreender melhor a representação da mulher no período renascentista, e situar a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão* em seu contexto de produção e, assim, configurar como esta subscreve, reflete ou subverte a ideologia da época. O intuito é estabelecer uma possível relação entre os textos e a ideologia patriarcal feminina, fortalecida pela cultura renascentista e, desse modo, compreender como é construído o perfil feminino nas obras (em especial nas comédias) de Shakespeare.

---

<sup>29</sup> Procuramos abranger em nosso *corpus* todas as versões publicadas no Brasil para a peça em estudo. Foi encontrada uma tradução do *Sonho* publicada pela Editora Martin Claret Ltda (São Paulo: Martin Claret, 2005. Coleção A obra prima de cada autor – Texto Integral), cujo o tradutor não foi mencionado. Por isso, optamos por não incluí-la ao *corpus*. E, devido a necessidade de delimitar o nosso estudo, não foram abordadas também, traduções e adaptações não publicadas e realizadas para encenações teatrais específicas e/ou por livre iniciativa de um tradutor. Tampouco foram analisadas metatextos (resenhas e comentários feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais).

Como se trata de um estudo de traduções, além de buscar compreender a construção do perfil da mulher, propõe-se também compreender como cada tradutor escolhe e utiliza as estratégias tradutórias necessárias para suas traduções.

No intuito de enriquecer meus dados para análise dos aspectos supracitados, gostaria de deixar aqui as seguintes perguntas:

1. Na sua opinião, qual o alcance da figura feminina como símbolo/arquétipo na obra shakespeariana e como Shakespeare constrói, pelo jogo com a linguagem, o perfil da mulher em suas obras?

Creio que a multiplicidade e a individualidade sobrepujam qualquer noção arquetípica nas mulheres em Shakespeare, assim como em grande parte de suas demais personagens. E isso se dá justamente pela construção linguística múltipla de cada uma delas, uma das características soberbas de Shakespeare. Predomina a pluralidade de perspectivas e a profundidade dos traços identitários. Rainhas, amantes, bruxas e personagens menores na Shakespeariana não são figuras estanques, mas apresentam traços próprios que as diferenciam umas das outras, inclusive com modos próprios de expressão, e que dependem do contexto de cada peça e das relações entre as personagens para se manifestar. A segunda característica, mais específica, é a voz que ganham as personagens femininas de Shakespeare em relação à da maioria das figuras femininas de seus contemporâneos. Não raro as mulheres de Shakespeare, por assim dizer, são mais corajosas, perspicazes, assim como heroínas mais bem definidas, que seus pares do sexo masculino dentro da própria Shakespeariana.

2. Em que consistiria, fundamentalmente, o escopo temático aglutinador das questões de ordem social, histórico, político e cultural utilizado por William Shakespeare para nos revelar, por meio das personagens Hipólita, Titânia, Hérnia e Helena na comédia *Sonho de uma Noite de Verão*?

Um tema aglutinador das personagens femininas em *Sonho de uma Noite de Verão* é o tema do casamento, central à peça. Titânia representa a figura da mulher casada com vontade própria e voz desafiadora e é por meio delas que a trama se desenvolve em partes cruciais. Distancia-se pois, de Hipólita, a mulher que

subscreve ao casamento com Teseu. Hérnia e Helena, por sua vez, representam (também de forma desafiadora) o momento de uma transição necessária à época, a de se tornar uma mulher casada. A trama no que diz respeito a ambas é a da busca do casamento requerido socialmente. Contudo, Shakespeare mais uma vez dá voz discordante à figura feminina. O outro ponto fulcral da trama é justamente o fato de Hérnia não aceitar a imposição do pai, que teria o direito de escolher o marido com que ela se casaria. A interpenetração dessas quatro figuras femininas acaba, como se sabe, influenciando o desenrolar da trama, de modo que Hérnia termina por se casar com quem deseja.

3. Ao verter uma obra do seu original para o Português, o tradutor se depara com vários aspectos relevantes a serem considerados. Quais desses aspectos você gostaria de destacar na sua tradução de *Sonho de Uma Noite de Verão*?

Minha tradução foi inicialmente feita para o palco e foi de fato encenada antes de se tornar livro. Assim, sua característica principal é a de recriar o aspecto cênico do texto, seus metros, a diferenças de registros nas falas das personagens e vários outros aspectos linguísticos voltados ao palco. Também se caracteriza por evitar barroquismos que a tradição em língua portuguesa julgou erroneamente haver em Shakespeare, por vezes construindo frases traduzidas com sintaxe e vocabulário que seriam mais apropriados, digamos, a outros poetas. Em seu aspecto crítico, minhas traduções não se dissociam do aspecto crítico-literário, nesse caso por meio das notas de rodapé.

4. As estratégias de tradução utilizadas/escolhidas no processo tradutório do *Sonho de uma Noite de Verão* é um de nossos pontos de estudo. Diante da autonomia que tem o tradutor, como se dá a escolha de tais estratégias em seu trabalho tradutório?

Sobretudo em relação ao que se espera da leitura do original. A autonomia do tradutor somente se faz valer de fato quando utilizada para recuperar e reconstruir o original para um novo público. Assim, as estratégias de tradução são escolhidas de acordo com o texto a ser traduzido, visando à sua equivalência ao original. Personagens como os trabalhadores que encenam a peça dentro da peça

não devem ter falas formais e nem vocabulário em português que não condiga com seu registro linguístico em inglês. Os reis de Shakespeare, por outro lado, tendem a falar sempre em versos (pentâmetros jâmbicos) e lhes convêm, portanto, decassílabos em língua portuguesa com índices de formalidade de vocabulário e sintaxe também equivalentes aos versos em inglês.

5. Qual o papel dos aspectos ideológicos, históricos, culturais, políticos e sociais diante da tradução da obra de uma figura representativa como a de Shakespeare?

Os aspectos históricos são fundamentais na leitura e tradução de Shakespeare em suas nuances culturais, políticas e sociais desde que não se percam de vista o elemento estético e a própria dimensão histórica da formação dessa estética, que, em uma obra dramática ou literária, prepondera em relação aos demais. Importa, sobretudo, compreender como as escolhas de Shakespeare (quanto aos temas e formas de expressão) fazem parte de um contexto literário e teatral histórico, ou seja, daquele da sociedade do início da era moderna. Conhecer a obra de Shakespeare em seu contexto é a melhor forma de evitar anacronismos na tradução. Já os aspectos ideológicos, pode-se dizer que se encontram com maior frequência no olhar de um grupo de críticos a partir de meados do século XX do que propriamente na obra de Shakespeare. Naturalmente há valores dominantes e convenções sociais refletidos na Shakespeariana que vão das formas de governo, de traços colonialistas, da figura feminina, das religiões. Mas a atribuição de uma noção de ideologia a esses traços é problemática. Ademais, mesmo em termos mais complexos de ideias, Shakespeare difere-se de um poeta como Milton, por exemplo, cujo *Paraíso Perdido* serve de veículo ao seu pensamento complexo e específico na defesa de pontos de vista, ou de Spencer, que tem em *The Faerie Queene* a expressão de determinado conjunto de suas ideias. Da mesma forma que não se pode determinar a religião de Shakespeare ou seu posicionamento político por meio de suas peças, as manifestações ideológicas se vêem de perspectivas distintas dentro de uma mesma peça, sem que Shakespeare subscreva a nenhuma delas. Mas em Shakespeare, assim como em Milton, Spencer e em seus contemporâneos, a análise teórica necessita do entendimento da mediação de modelos literários antigos e contemporâneos e da forma com que esses modelos são apropriados no contexto histórico-cultural inglês. Sem esse conhecimento específico, é comum, por

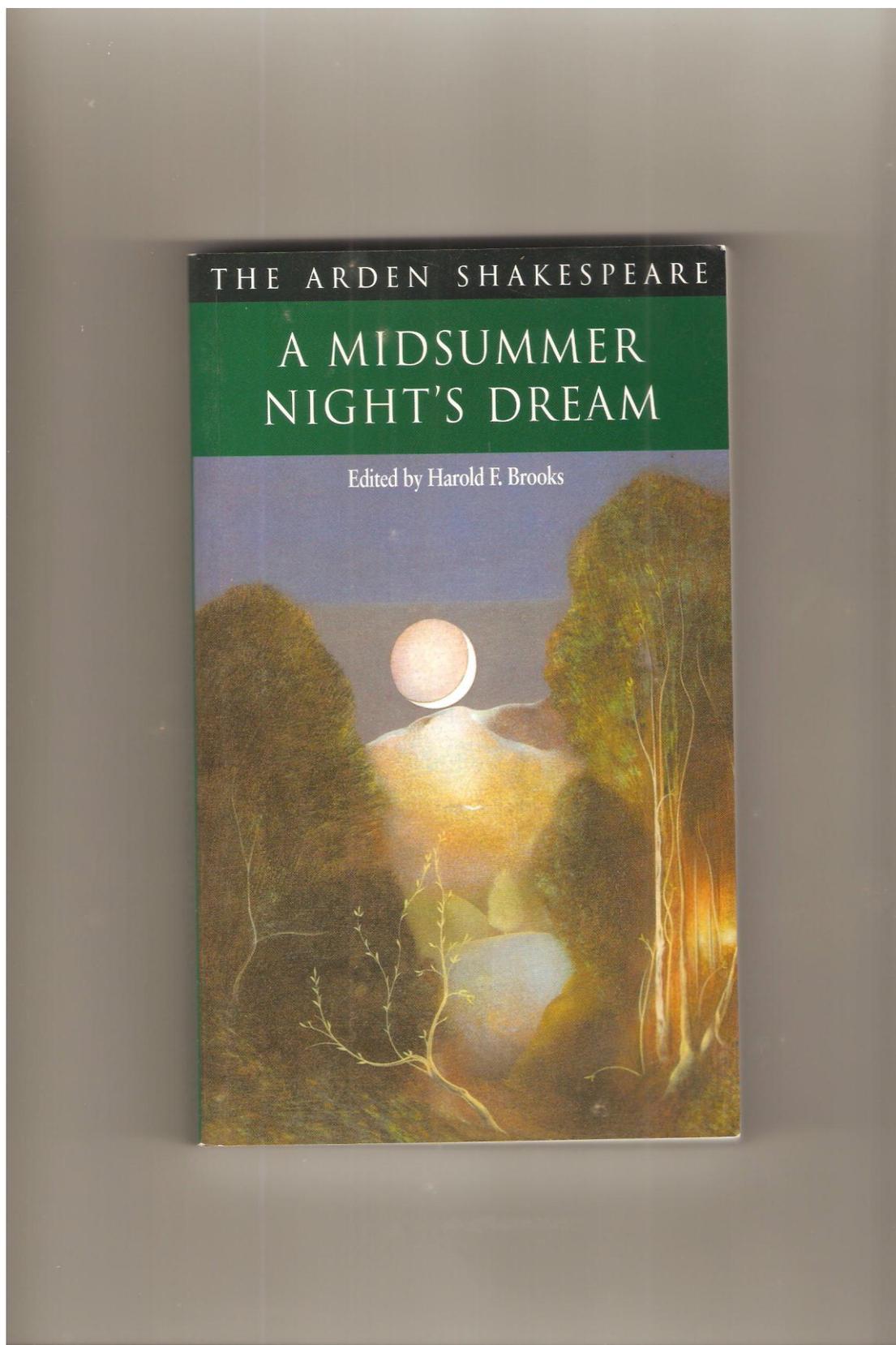
exemplo, que se leia muito mal uma peça como *A Megera Domada* justamente porque se quer ali um Shakespeare antagonista a alguma ideologia teórica posterior e, portanto, menos relevante para a interpretação da obra do próprio Shakespeare.

**ANEXO V**

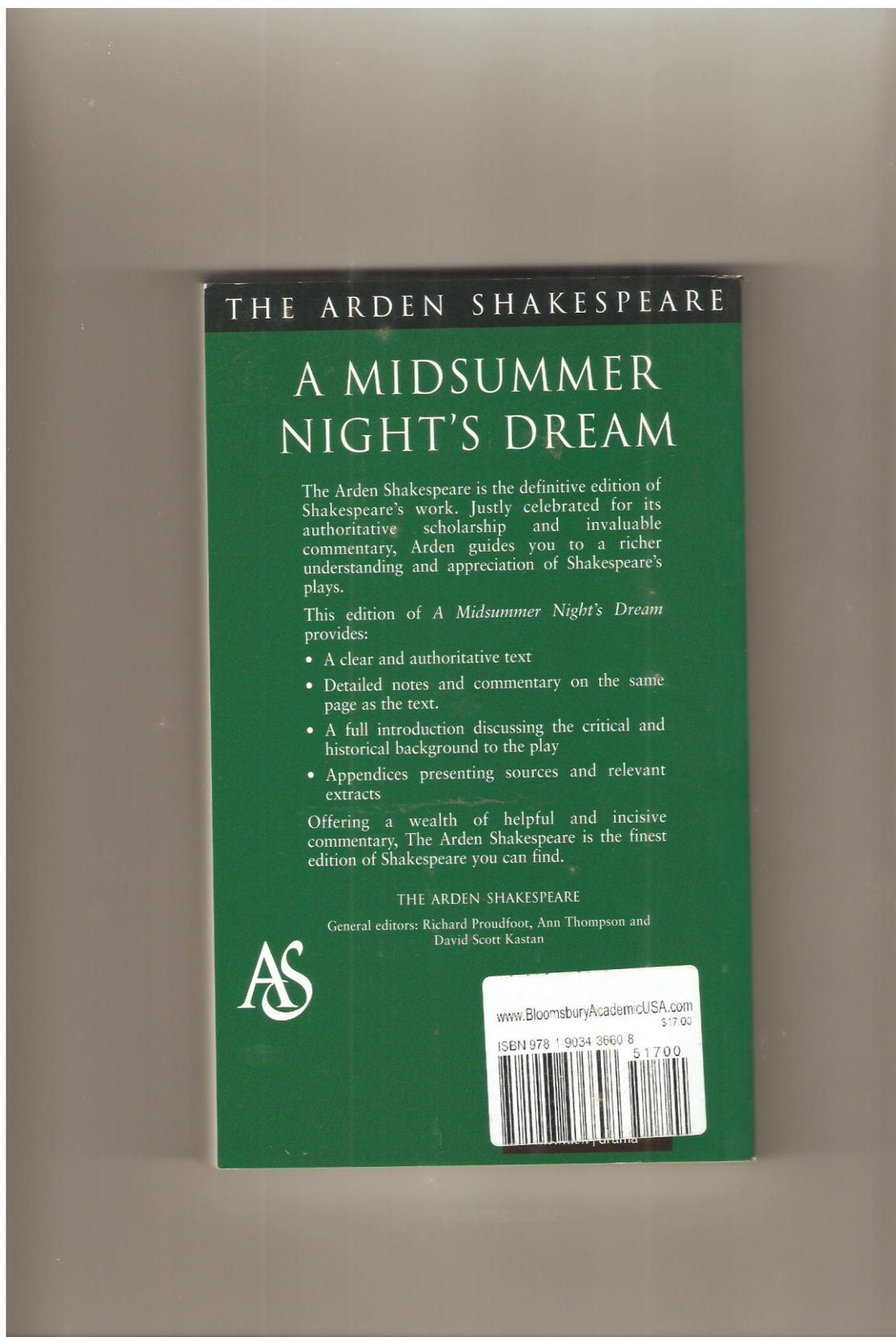
Edição de *A Midsummer Night's Dream* de Harold F. Brooks.

*A Midsummer Night's Dream* - The Arden Shakespeare. Londres, 2007.

✚ Figura 1 – Capa



✚ Figura 2 – Contracapa

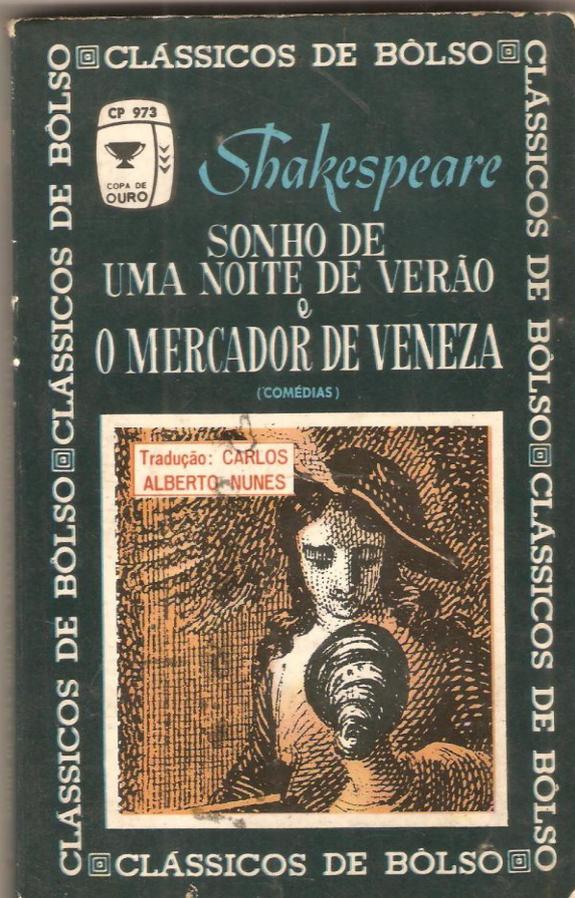


**ANEXO VI**

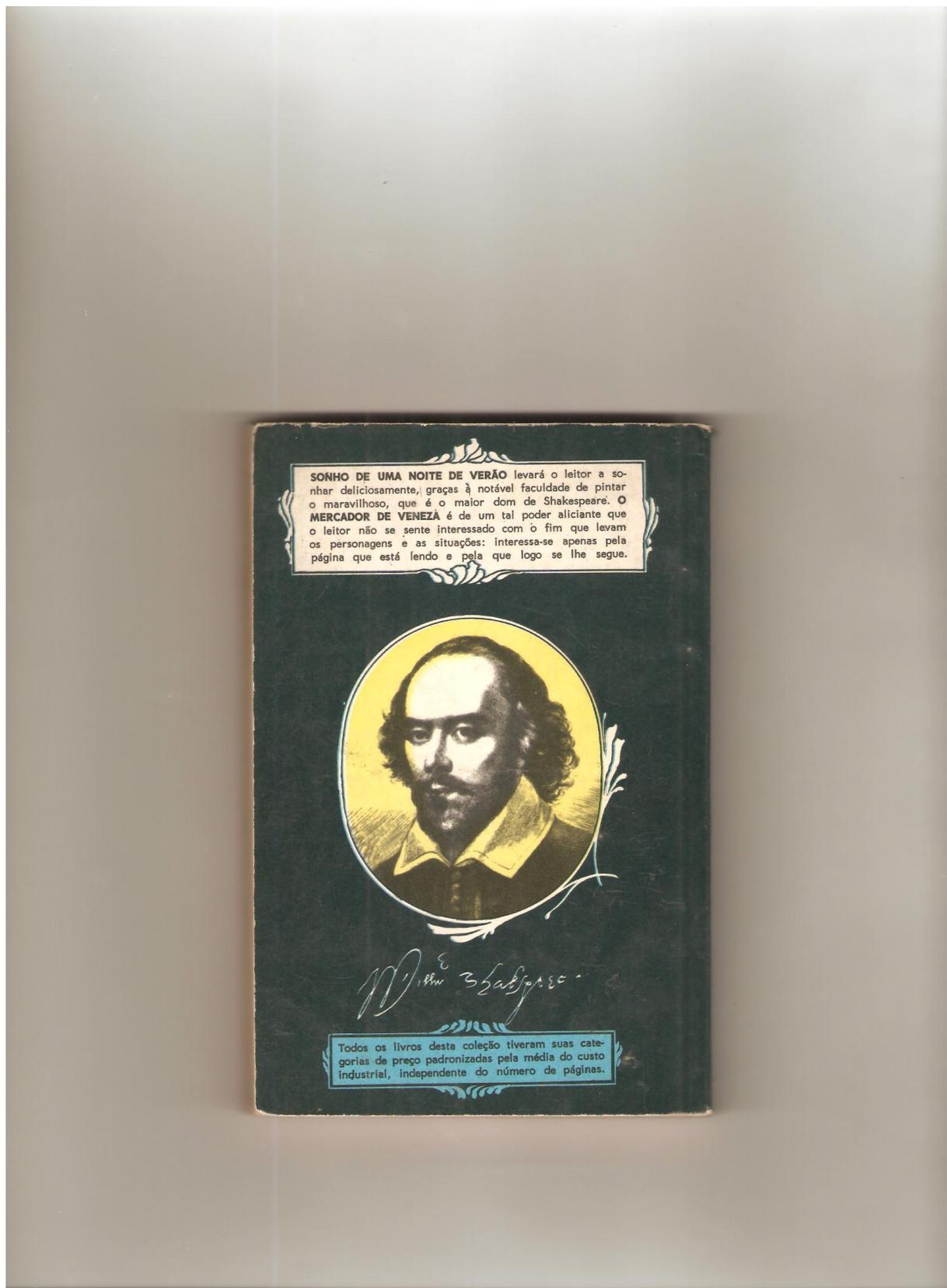
Tradução de Carlos Alberto Nunes

*Sonho de Uma Noite de Verão* – Clássicos de Bolso: Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1955.

✚ Figura 3 – Capa



✚ Figura 4 – Contracapa

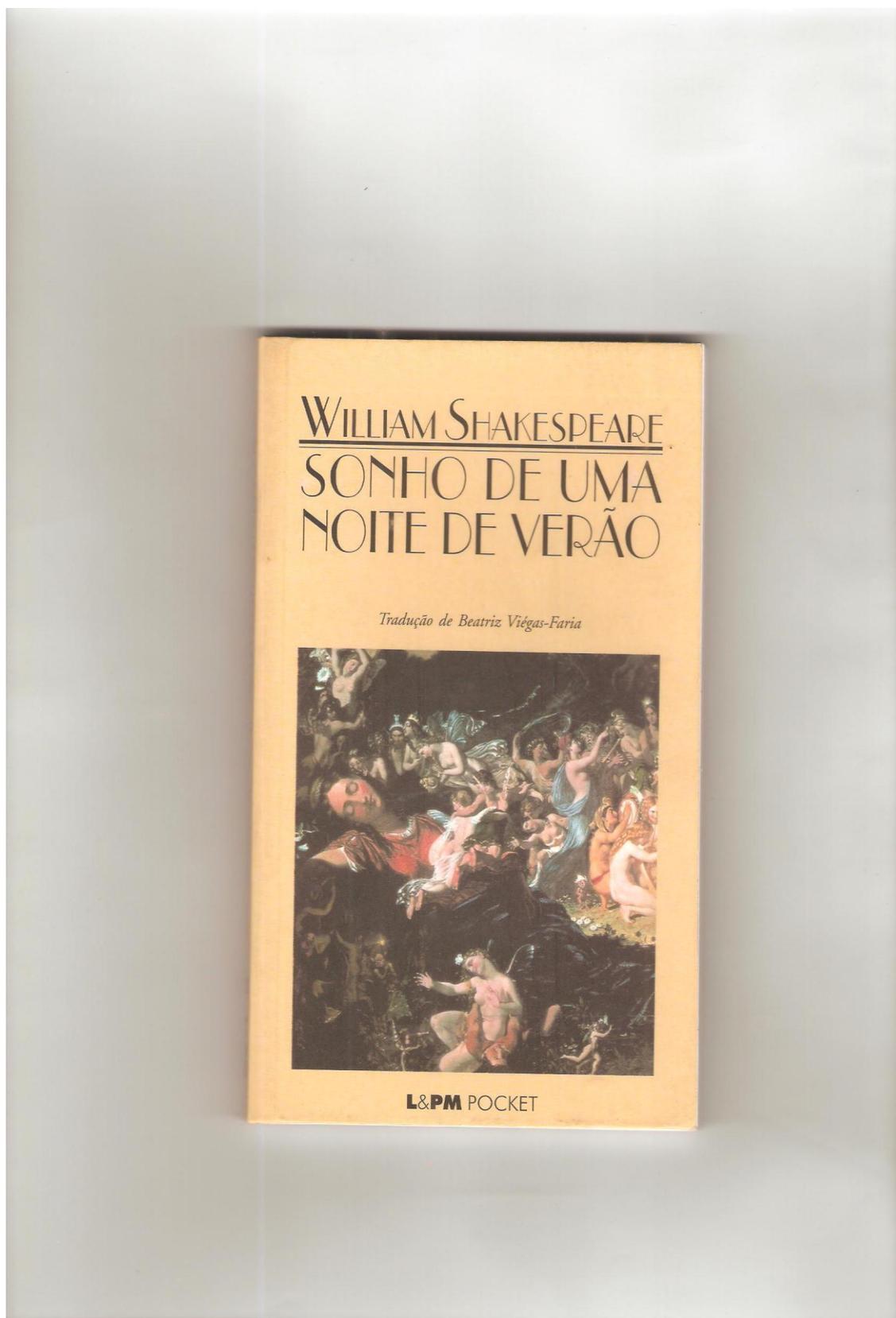


**ANEXO VIII**

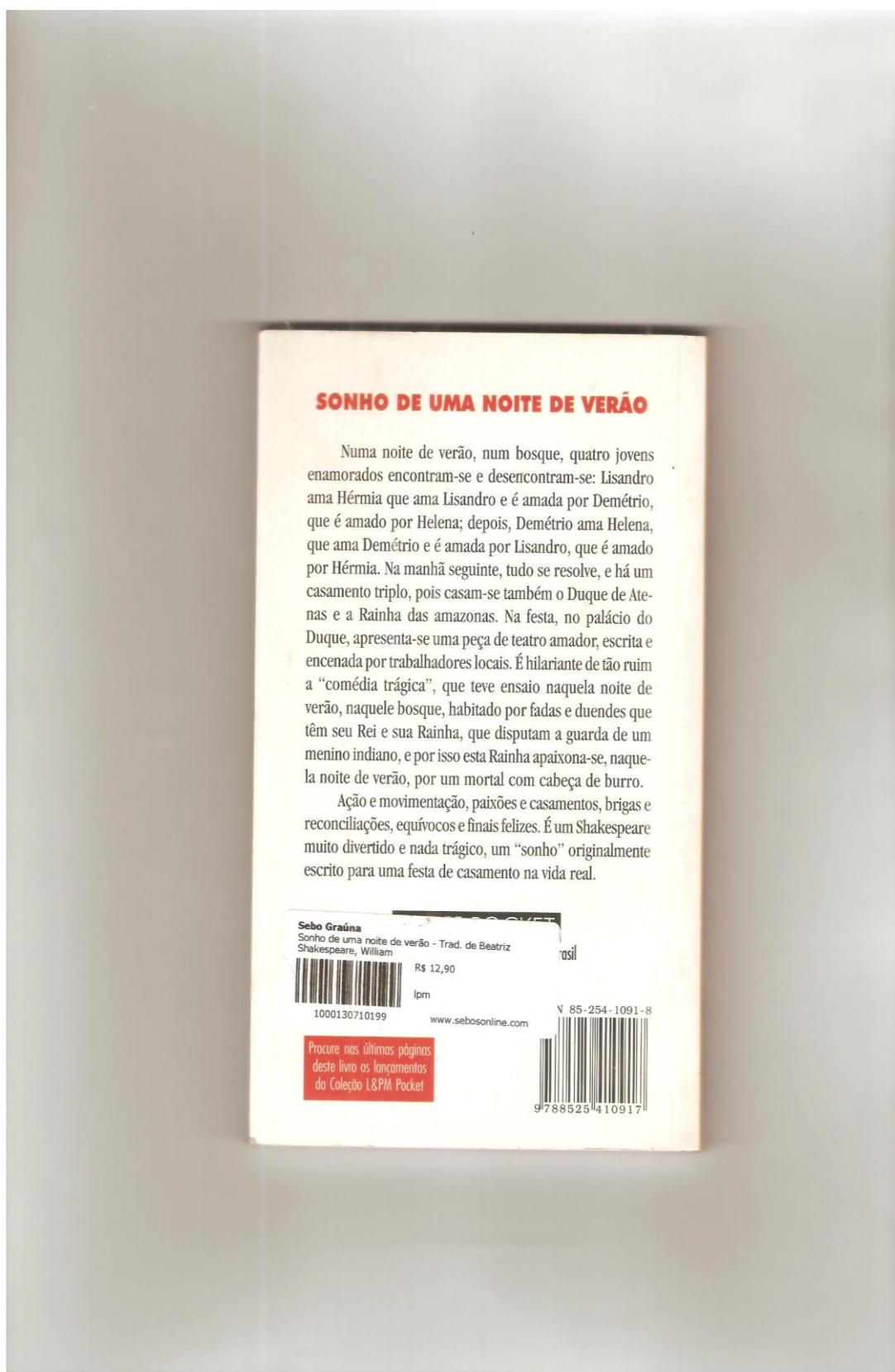
Edição da tradução de Beatriz Viégas-Faria

*Sonho de Uma Noite de Verão* – L & PM POCKET. Porto Alegre, 2001.

Figura 7 – Capa



✚ Figura 8 – Contracapa

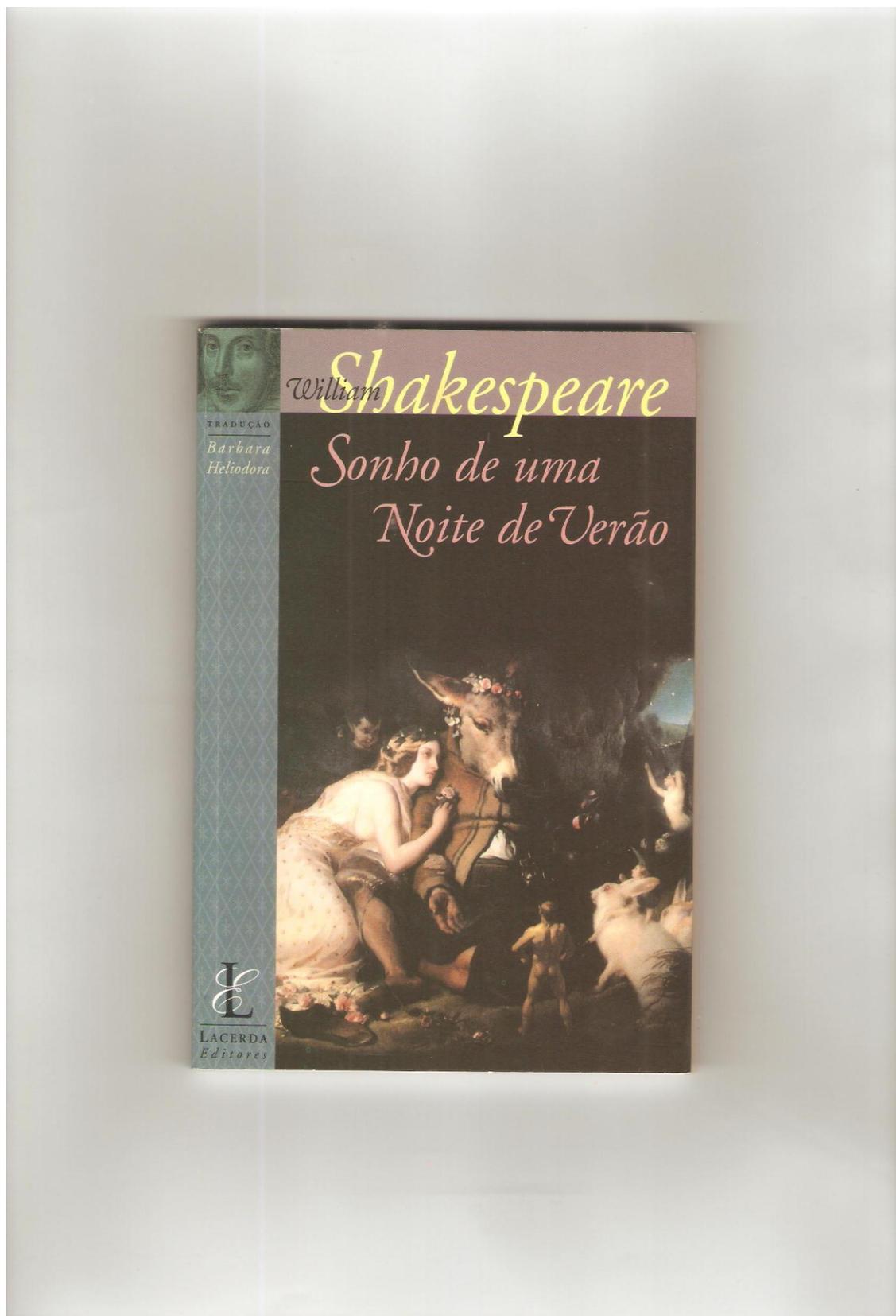


**ANEXO IX**

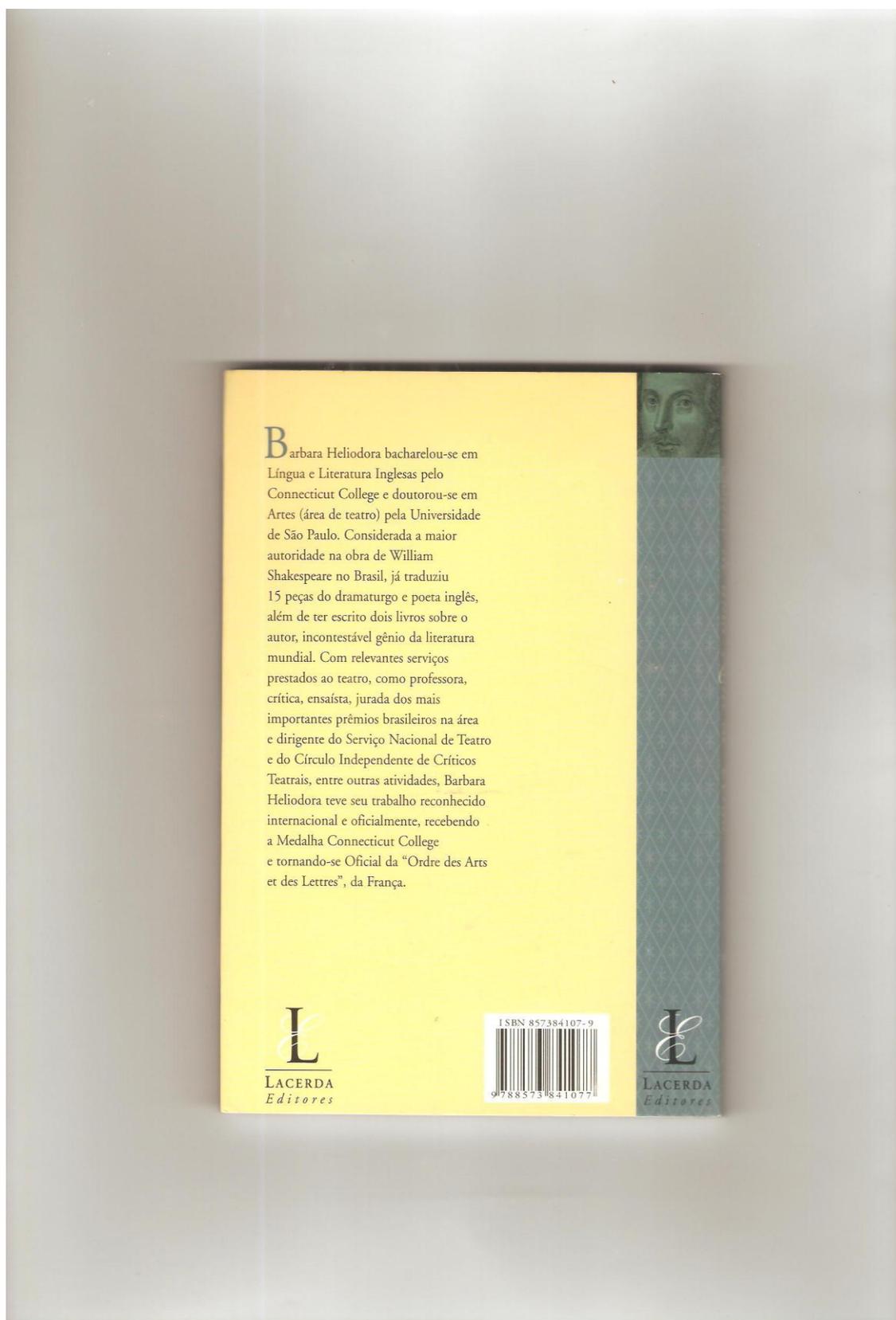
Edição da tradução de Barbara Heliodora

*Sonho de Uma Noite de Verão* – Lacerda Editores. Rio de Janeiro, 2004.

Figura 9 – Capa



✚ Figura 10 – Contracapa



**ANEXO X**

Edição da tradução de Erick Ramalho de Souza Lima

*Sonho de Uma Noite de Verão* - Editora Tessitura. Belo Horizonte, 2006.

Figura 11 – Capa



 Figura 12 – Contracapa