

GISELE DIONÍSIO DA SILVA

REDESCOBRINDO UMA CONTROVÉRSIA ELIZABETANA:
AS (RE)LEITURAS DO AMOR EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS
SONETOS DE SHAKESPEARE

GOIÂNIA
2004

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1 **1. Identificação do material bibliográfico:** **Dissertação** **Tese**

1 **2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):		Gisele Dionísio da Silva	
E-mail:		giseledionisio@gmail.com	
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor		Serviço público federal	
Agência de fomento: Capes		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	DF
CNPJ:	CGC: 00.889.834/0001-08		
Título: Redescobrimo uma controvérsia elizabetana: as (re)leituras do amor em traduções brasileiras dos Sonetos de Shakespeare			
Palavras-chave: Tradução, Desconstrução, William Shakespeare, Sonetos			
Título em outra língua: Rediscovering an Elizabethan controversy: (re)rendering of love in Brazilian translations of Shakespeare's Sonnets			
Palavras-chave em outra língua: Translation, Deconstruction, William Shakespeare, Sonnets			
Área de concentração:		Linguística Aplicada	
Data defesa: (dd/mm/aaaa)		18/06/2004	
Programa de Pós-Graduação:		Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística	
Orientador (a):		Ofir Bergemann de Aquino	
E-mail:		ofirbergemann.ufg@gmail.com	
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Gisele Dionísio da Silva
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 21 / 12 / 2015.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Silva, Gisele Dionísio da
Redescobrimo uma controvérsia elizabetana [manuscrito] : as
(re)leituras do amor em traduções brasileiras dos Sonetos de
Shakespeare / Gisele Dionísio da Silva. - 2004.
121 f.

Orientador: Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2004.
Bibliografia. Anexos.

1. Tradução. 2. Desconstrução. 3. William Shakespeare. 4. Sonetos. I.
Aguiar, Ofir Bergemann de, orient. II. Título.

GISELE DIONÍSIO DA SILVA

REDESCOBRINDO UMA CONTROVÉRSIA ELIZABETANA:
AS (RE)LEITURAS DO AMOR EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS
SONETOS DE SHAKESPEARE

GOIÂNIA
2004

GISELE DIONÍSIO DA SILVA

REDESCOBRINDO UMA CONTROVÉRSIA ELIZABETANA:
AS (RE)LEITURAS DO AMOR EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS
SONETOS DE SHAKESPEARE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ofir Bergemann de Aguiar

GOIÂNIA
2004

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - OS RASTROS DO SIGNO: DE ARISTÓTELES A DERRIDA	17
1.1 A relação <i>physei/nómoi</i> : em busca da essência	17
1.2 O estruturalismo saussuriano e o questionamento da <i>mimesis</i>	22
1.3 A desconstrução de Jacques Derrida	25
1.4 <i>Différance</i> e <i>différance</i> : uma extensão do pensamento saussuriano	29
CAPÍTULO 2 - A DESCONSTRUÇÃO E AS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO	35
2.1 Autor e leitor: da hierarquia ao diálogo	35
2.2 Stanley Fish e as comunidades interpretativas	39
2.3 A atividade tradutória sob o foco da desconstrução: a superação das barreiras	41
CAPÍTULO 3 - OS SONETOS DE SHAKESPEARE: RECEPÇÃO E CRÍTICA	51
3.1 A publicação dos <i>Sonetos</i> e a dedicatória enigmática	51
3.2 A estrutura dos <i>Sonetos</i>	54
3.3 As personagens-enigmas	56
3.4 Recepção e crítica: da era elizabetana à atualidade	59
3.5 Os <i>Sonetos</i> no Brasil	63
CAPÍTULO 4 - OS VERSOS SHAKESPERIANOS NO BRASIL: ANÁLISE DE QUATRO TRADUÇÕES DOS SONETOS	66
4.1 As concepções dos tradutores dos <i>Sonetos</i>	68
4.2 Soneto 55	70
4.2.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos	71
4.2.2 Tradução de Jerônimo de Aquino	72
4.2.3 Tradução de Oscar Mendes	74
4.2.4 Tradução de Jorge Wanderley	75
4.3 Soneto 99	75
4.3.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos	76
4.3.2 Tradução de Jerônimo de Aquino	77
4.3.3 Tradução de Oscar Mendes	77
4.3.4 Tradução de Jorge Wanderley	78
4.4 Soneto 107	78
4.4.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos	79
4.4.2 Tradução de Jerônimo de Aquino	80
4.4.3 Tradução de Oscar Mendes	81
4.4.4 Tradução de Jorge Wanderley	82
4.5 Soneto 130	83
4.5.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos	84
4.5.2 Tradução de Jerônimo de Aquino	85

4.5.3 Tradução de Oscar Mendes.....	85
4.5.4 Tradução de Jorge Wanderley	86
4.6 Soneto 144	87
4.6.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos	88
4.6.2 Tradução de Jerônimo de Aquino	88
4.6.3 Tradução de Oscar Mendes.....	89
4.6.4 Tradução de Jorge Wanderley	89
4.7 As traduções dos <i>Sonetos</i> e a crítica brasileira	90
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	106
Anexo A - <i>Sonnets</i> 55, 99, 107, 130 and 144, by William Shakespeare	107
Anexo B - Sonetos 55, 99, 107, 130 e 144: tradução de Péricles E. da Silva Ramos....	110
Anexo C - Sonetos 55, 99, 107, 130 e 144: tradução de Jerônimo de Aquino	113
Anexo D - Sonetos 55, 99, 107, 130 e 144: tradução de Oscar Mendes.....	116
Anexo E - Sonetos 55, 99, 107, 130 e 144: tradução de Jorge Wanderley.....	119

Dissertação defendida em 18 de junho de 2004 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, perante banca composta pelos seguintes examinadores:

Prof^ª Dra. Ofir Bergemann de Aguiar/UFG (presidente)

Prof. Dr. Kanavillil Rajagopalan/UNICAMP

Prof^ª Dra. Joana Plaza Pinto/UFG

A mamãe, papai, Michele e Daniele, arautos da música que continua a tocar, incessante e uníssona, em nossos corações.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por oferecer-nos a dádiva maravilhosa e insuperável da VIDA.

A meus pais, João Carlos e Carmem Lúcia, pela persistência e força com que continuam a me incitar, sempre, em frente; a minhas irmãs Michele e Daniele, por me acompanharem neste caminho com alegria.

A minha orientadora Ofir Bergemann de Aguiar que, com sua leitura tão criteriosa, sugestões pertinentes e atenção apurada para detalhes, contribuiu de modo fundamental para meu amadurecimento acadêmico.

Às professoras Dilys Karen Rees e Joana Plaza Pinto, pelas interessantes contribuições feitas a este trabalho em ocasião da banca de qualificação.

A Banda Marcial "Lúcia Rebêlo", do Colégio Estadual Prof. Pedro Gomes, a qual continua sendo, apesar das dificuldades e percalços, um sonho de infância e um símbolo de solidariedade e luta.

A vovó Ana, por sua força; a todos os parentes e amigos que me auxiliaram, de diversas maneiras, na conclusão deste percurso.

A Elizani, Gisandra e Aliny, pela amizade e bem-vindas risadas.

Aos professores e amigos Mônica Veloso Borges e Mário Luiz Frungillo, pela infinita gentileza com que me forneceram material valioso para esta pesquisa.

Às professoras Maria Luiza Laboissière de Carvalho, Ofir Bergemann de Aguiar, Maria Cristina Faria Dalacorte, Lucielena Mendonça de Lima e Dilys Karen Rees, pelos instigantes horizontes por mim vislumbrados em suas disciplinas do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras/UFG.

A professora Heloísa Brito de Mello, pela gentil acolhida durante meu estágio-docência em sua turma de Introdução à Tradução. Estendo este agradecimento aos alunos desse grupo, que participaram tão ativamente das aulas ministradas.

Expresso meus agradecimentos especiais a CAPES pelo fornecimento da bolsa de pesquisa durante o período de agosto de 2002 a abril de 2004, o que me permitiu o desenvolvimento extremamente satisfatório deste trabalho.

E, finalmente, a minhas amigas Saadia e Sara Zahidi; que possamos continuar sintonizadas, mesmo à distância, em nossos sonhos, objetivos e esperanças.

*"Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er read".*

William Shakespeare, Soneto 81

*A translation never succeeds in the pure and absolute sense
of the term. Rather, a translation succeeds in promising
success, in promising reconciliation.*

Jacques Derrida

RESUMO

O presente trabalho visa investigar como o pensamento pós-estruturalista sobre a linguagem questiona e redefine noções tradicionais referentes a signo, texto, leitura e tradução. Com base em especial nas reflexões trazidas à tona pela desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida, busca-se averiguar como a desmitificação da idéia de uma origem fixa e transcendental permite reconsiderar o *status* convencionalmente atribuído ao texto dito 'original' e à tradução, inserindo-os ambos em uma cadeia de intertextualidade infinita. Apoiada na diferença como traço fundamental e inevitável de todas as atividades e relações humanas, a desconstrução enxerga na tradução a condição de um texto em seu próprio direito, diferente do 'original', a ser realizado por um tradutor não mais mecânico e intelectualmente limitado, mas por um sujeito definido sociohistórica, cultural e ideologicamente pela comunidade que integra.

Com o intuito de detectar a responsabilidade autoral do tradutor em sua produção – norteada por interferências oriundas de sua subjetividade e das coerções impostas pelo contexto em que vive –, serão analisadas quatro traduções em língua portuguesa de cinco poemas dos *Sonetos* do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare. A obra lírica em questão é de extremo interesse devido às diversas controvérsias que a norteiam desde a época de sua publicação em 1609, controvérsias essas que têm sido invariavelmente silenciadas por muitos críticos, por remeterem à sexualidade de Shakespeare e à sua integridade como propriedade cultural nacional. Além disso, visto que os *Sonetos* desfrutam de pouca reflexão crítica dentro do panorama literário brasileiro, torna-se importante investigar se as implicações sexuais da obra em pauta desempenharam papel central na sua tímida recepção em nosso território.

As traduções selecionadas para análise são assinadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, Jerônimo de Aquino, Oscar Mendes e Jorge Wanderley. É relevante observar como os tradutores no Brasil têm se deparado com os aspectos polêmicos desta seqüência poética, construindo seus textos com base em determinadas escolhas que deixam entrever suas concepções em torno de linguagem, literariedade, poesia e tradução.

ABSTRACT

The present assignment aims to investigate how the post-structuralist concept of language calls into question and redefines traditional notions relating to sign, text, reading and translation. Based mainly on the discussions brought about by French philosopher Jacques Derrida's deconstruction, this work intends to verify how the demystification of the idea of a stable and transcendent origin allows for a reconsideration of the conventional status attributed to the supposed 'original' text and the translation, in which both are inserted in an endless chain of intertextuality. Supported by the notion of difference as a basic and inevitable part of all human activities and relations, deconstruction sees in translation the status of a text in its own right, different from the 'original', to be carried out by a translator who's no longer mechanical and intellectually limited, but by a person sociohistorically, culturally and ideologically defined by his/her community.

In order to detect the translator's authorship responsibility in his/her work – surrounded by interferences arising from his/her subjectivity and the coercions imposed by the context in which he/she lives –, four Portuguese translations of five poems from the *Sonnets*, written by the English poet and playwright William Shakespeare, will be examined. The lyrical work in question is of extreme interest due to the many controversies which have surrounded it since its publication in 1609, all of which have been invariably silenced by various critics because they refer to Shakespeare's sexuality and integrity as a national cultural property. Moreover, considering the fact that the *Sonnets* are the focus of very little critical reflexion in the Brazilian literary scenario, it becomes important to investigate whether the piece's sexual implications has played a major role in its timid reception in our territory.

The translations selected for analysis are signed by Péricles Eugênio da Silva Ramos, Jerônimo de Aquino, Oscar Mendes and Jorge Wanderley. It is relevant to observe how translators in Brazil have come to terms with the polemic aspects of this poetic sequence, by shaping their texts with certain choices that allow for a vision of their concepts on language, literariness, poetry and translation.

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios dos tempos, mesmo em sua origem lendária, a tradução encontra-se no centro de um conflito, seja ele de natureza lingüística, discursiva ou cultural. A possibilidade e necessidade do ato tradutório é miticamente representada pela história bíblica da Torre de Babel, em que os homens da tribo de Shem tentaram erigir uma construção que alcançasse o céu e, simbolicamente, impusesse a língua desse povo aos quatro cantos do mundo. Tal tentativa de instituir o imperialismo lingüístico universal provocou a cólera de Deus, manifesta através da destruição da torre e do alastramento de confusão e incompreensão perpetradas por seu nome, Babel, que em si mesmo carregava a conotação de 'confusão'. Ao determinar seu nome próprio, Deus dá início à disseminação e conseqüente multiplicidade das línguas, desconstruindo assim "a genealogia única e universal" (DERRIDA, 2002, p. 17) almejada pelos semitas.

Mediante a supremacia da língua do pai em relação à língua dos homens, surge a necessidade premente de traduzir o outro, necessidade esta movida pela vontade de compreender o múltiplo, o polissêmico, o diferente. Deus, em um processo ambivalente e conflituoso, "impõe e interdiz *ao mesmo tempo* a tradução" (DERRIDA, 2002, p. 18, grifos do autor), ou seja, força a sua existência entre os povos dispersos pela Terra, ao mesmo tempo em que a destina ao fracasso em face das barreiras de diferenças presentes entre as línguas. O mito em questão deixa entrever outras implicações a partir da confusão criada por Babel, o nome próprio (traduzível e intraduzível) de Deus. Ao construir a torre, os semitas ousaram espalhar a razão pelo mundo por meio da violência colonial – simbolizada pela universalização de sua língua – e da "transparência pacífica da comunidade humana" (DERRIDA, 2002, p. 25), a ser alcançada com o auxílio de uma linha genealógica única e homogênea. Todavia, Deus proclama seu nome e interrompe o processo de imperialismo lingüístico e étnico, alastrando a heterogeneidade como presente e castigo para a humanidade por meio da tradução (DERRIDA, 2002, p. 25):

Ele os destina à tradução, ele os sujeita à lei de uma tradução necessária e impossível; por conseguinte, do seu nome próprio traduzível-intraduzível, ele libera uma razão universal (esta não será mais submetida ao império de uma nação particular), mas ele limita por isso a universalidade mesma: transparência proibida, univocidade impossível.

Com isso, em razão das profundas diferenças léxico-gramaticais existentes entre as línguas mundiais e os universos culturais peculiares a cada uma, as dificuldades cresceram entre os praticantes da tradução, de maneira análoga à intensificação das críticas e da conseqüente

desvalorização de seu ofício. Exigia-se do tradutor um domínio abrangente e preciso das línguas envolvidas, mediante a cobrança tradicional de que deveria haver uma identidade exata entre o texto traduzido e o texto dito 'original' ou 'fonte', ou seja, uma equivalência formal e contedística que buscasse espelhar toda uma construção textual em outro idioma. Para atingir tal intento, as discrepâncias entre as línguas precisavam ser atenuadas pelo tradutor, o qual deveria buscar elementos na língua de chegada que reproduzissem fielmente o teor da mensagem na língua de partida, baseando-se na premissa de "que dois sistemas lingüísticos diferentes tenham neles instituídos elementos aos quais conferem os mesmos valores" (RODRIGUES, 2000, p. 201). Quanto maior o paralelismo existente entre línguas e textos, mais bem-realizada seria considerada a tradução; em contrapartida, quaisquer diferenças ou alterações captadas seriam concebidas como desvios ou mesmo má compreensão dos significados textuais por parte do tradutor.

A função do tradutor, no esteio dessa concepção tradicional, norteia-se por uma irrestrita e socialmente exigida neutralidade ante os textos que lê. Assim, o tradutor somente decodificaria os significados depositados pelo gênio autoral na língua estrangeira, os transportaria seguros e intactos – sem interferências pessoais – para outro idioma e, por fim, os enquadraria em significantes desta língua. Ao ser encarado como mero transportador das idéias autorais, o tradutor seria relegado a uma tarefa servil e anônima (seu nome não era mencionado nas obras traduzidas) em face da superioridade intelectual do autor, o verdadeiro responsável pela criação e divulgação de conhecimento. Acoplada à idéia de que a tradução seria um 'mal necessário', uma sombra inquietante porém indispensável do texto 'original', a relação de débito foi instaurada unilateralmente, da tradução incompleta e inexata rumo ao 'original' pleno e inquestionável. Como revela Jacques Derrida (2002, p. 25) em relação ao momento pós-babélico, "[a] tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar".

Séculos sucederam-se e a ingrata atividade tradutória propiciou a adesão de vários intelectuais renomados em diversas épocas, como Cícero, São Jerônimo, Humboldt, Goethe e Valéry (ARROJO, 1992), os quais, estando imersos em momentos sociohistóricos e culturais diferentes, veiculavam variações em suas reflexões teórico-práticas em torno da tradução¹. No entanto, a concepção formalista tradicional manteve-se eminentemente consolidada, mesmo que calcada em um foco novo a partir do advento dos ideais iluministas. Os dogmas religiosos, dominantes até então, foram substituídos pela primazia da razão, ou seja, pela superação e controle dos fenômenos naturais e sociais por parte da humanidade, já independente da

¹ Em "As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões", Rosemary Arrojo (1992, p. 71-79) apresenta brevemente a divisão da história da literatura sobre tradução, em quatro períodos, realizada por George Steiner. Desde o primeiro momento, concernente à tendência empírica de análises de traduções, até o quarto e contemporâneo estágio, em que a tradução é encarada como questão filosófica, Steiner acredita que as crenças e mitos em torno do ato tradutório têm permanecido praticamente os mesmos.

onipotência divina temida desde os primórdios (RODRIGUES, 2000, p. 176). Essa nova postura auxiliou na construção de influentes noções cartesianas de sujeito e linguagem; assim, o alicerce da filosofia ocidental denominado por Derrida de logocentrismo (DERRIDA, 2001), pautado na supremacia do *logos*, vocábulo de etimologia grega que significa "'discurso', 'lógica', 'razão', 'a palavra de Deus'" (ARROJO, 1992, p. 100), atribui ao ser humano a capacidade de atingir a Verdade una e absoluta do universo, reveladora de todos os enigmas em torno de sua origem e existência. Perante esse novo poder, já desvinculado das tentativas mitológicas de explicar os fenômenos do mundo, concebeu-se uma cisão definitiva entre sujeito e objeto, homem e realidade imutável, história (como conjunto de fatos suscetíveis a mudanças) e Verdade (anterior a qualquer referência espaço-temporal definida e exterior a toda intervenção humana), e a humanidade passou a ignorar sua finitude e mutabilidade próprias em detrimento de uma aparente segurança e controle sobre os acontecimentos do mundo.

Ao atentar-se para o campo da linguagem (em especial da semiologia) a partir destas premissas logocêntricas, constata-se a idéia de que a língua enquanto conjunto de signos possuiria um caráter secundário perante a realidade, pois haveria, por trás de todo signo, um referente externo representado, uma origem por trás da derivação. Então, o signo seria o mediador entre o sujeito e o objeto substituído, a presença de algo ausente do ato discursivo em questão. Essa visão pré-saussuriana de linguagem postula a existência de idéias e coisas anteriores às palavras (porém arraigadas nelas fixamente), precedentes à interferência humana. Assim, haveria significados estáveis e imutáveis atrelados aos signos lingüísticos, os quais seriam imunes às modificações infligidas pela ação do tempo, da história ou dos próprios usuários do sistema da língua. Posteriormente, veio à tona a tese do lingüista Ferdinand de Saussure (1972) relativa ao caráter de não-nomenclatura das línguas, fato que contribuiu para a desmitificação da própria idéia de 'referente', da 'coisa-em-si', e para o surgimento de conseqüentes reflexões pós-estruturalistas de linguagem, enfocadas mais adiante.

As concepções de autoria e leitura esboçadas pela filosofia tradicional decorrem justamente da idéia de estabilidade e secundariedade dos signos, pois o autor depositaria determinados significados inabaláveis em seu texto e o leitor, em uma manifestação passiva e desinteressada, se restringiria a uma decodificação e compreensão simples e imparciais, com o intuito de resgatar inalteradamente as intenções autorais 'originais'. Este leitor cartesiano, provido de uma dependência intelectual ante o autor e uma atitude estritamente receptiva, se limitaria a esboçar uma compreensão que "não deveria revelar as circunstâncias nem o contexto de sua realização ou de seu realizador" (ARROJO, 1992, p. 67-68), além de tentar alcançar a verdade e a origem supostamente imanentes do ato criador. Aliada a essa noção logocêntrica do ato de leitura encontra-se a dicotomia compreender/interpretar (ARROJO; RAJAGOPALAN, 1992, p. 89, grifos dos autores), em que o primeiro termo implica o estágio inicial de "apreensão

daquilo que o texto, ou seu autor, *realmente* diz, daquilo que 'comprovadamente' *está* no texto", ao passo que o segundo revela uma licença cedida ao leitor para relacionar o texto com seu contexto circundante. De maneira análoga, o tradutor-leitor deveria esboçar, nessa receptividade 'inocente', a fidelidade considerada obrigatória nas entrelinhas do contrato assinado com o autor pela metafísica logocêntrica: esta fidelidade prega a neutralidade discursivo-textual e revela a condenação de quaisquer traços de vivências e determinações sociohistóricas e ideológicas, influentes nas experiências do tradutor, no âmbito das traduções que efetua.

Todavia, as barreiras construídas durante séculos pelo projeto filosófico logocêntrico em todos os setores da intelectualidade humana têm sido gradualmente transpostas por novas reflexões abarcadas sob o título de pós-modernidade, norteadas pela ênfase e relevância da heterogeneidade e da multiplicidade (como fatores próprios à espécie humana, rica em sua pluralidade de povos, raças e línguas), em detrimento da homogeneidade e imutabilidade visadas pelos cartesianos racionalistas. Na contramão de princípios anteriormente vistos como universalmente aplicáveis, sob o domínio da Razão unificadora, a reflexão pós-moderna põe em xeque noções como 'essência', 'generalização' e 'verdade', além de procurar "dissolver todas as certezas da tradição filosófica tradicional" (RODRIGUES, 2000, p. 165). O conceito de diferença, outrora considerado sinônimo de desvio e erro, passa a ser exaltado como o princípio que rege a humanidade e, de acordo com o estruturalismo saussuriano, o sistema linguístico como um todo (SAUSSURE, 1972). Assim, estando reunidos sob o enfoque pós-moderno, estudos pós-estruturalistas de linguagem têm buscado redefinir e reavaliar as concepções tradicionais de língua, autoria, leitura e tradução expostas brevemente acima, sendo a desconstrução proposta pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida o projeto que mais se ocupa da tradução em particular.

Como será discutido de forma mais detalhada no decorrer deste trabalho, a desconstrução não intenta destruir ou aniquilar todo o arcabouço intelectual acumulado durante séculos, mas procura tão somente dismantelar oposições binárias e desvelar certezas antes indiscutíveis. O projeto desconstrutivista de Derrida visa questionar os postulados logocêntricos e parte do princípio de que inexistente uma Verdade absoluta e significados estáveis, exteriores ao jogo da linguagem e da ação de indivíduos inseridos na história. Como extensão dos preceitos estruturalistas, a desconstrução não consiste em um arcabouço teórico sistêmico e provido de métodos convencionais, e sim em uma nova maneira de encarar textos, um olhar inquisidor em busca daquele "*ponto cego*" que o autor nunca viu e nem quis ver, e que o texto procura, na medida do possível, acobertar para que ninguém o veja" (RAJAGOPALAN, 1992a, p. 26, grifos do autor). Portanto, a reflexão perpetrada pela desconstrução tenta construir novas hipóteses e desvendar certos pontos dos textos, longe de negar-lhes sua importância.

A aplicação dessas novas leituras à atividade de traduzir e à função exercida pelo tradutor apresenta concepções bem mais realistas. Se os significados não são a-temporais e estáveis, mas obedecem a coerções sociohistóricas e culturais, então não podem ser transportados seguramente de uma língua para outra por um sujeito relegado à neutralidade. A tradução constitui, assim, um outro texto, não uma cópia supostamente fiel de uma produção textual pertencente à outra época daquela vivenciada pelo tradutor. Rosemary Arrojo (1992, p. 68) revela que "[t]oda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador", ou seja, a neutralidade almejada pelo formalismo tradicional seria substituída pela inevitável incidência de concepções e pontos de vista próprios do tradutor em sua leitura, seu texto, a partir de uma abordagem que lhe atribuiria uma responsabilidade autoral em detrimento da antiga servilidade.

Com vistas a investigar como a perspectiva desconstrutivista contribui para uma nova reflexão em torno da prática tradutória, rumo a uma concepção menos idealizada, formalista e restrita do ofício do tradutor, pretendo enfatizar, neste trabalho, a relevância do conceito de diferença, ressaltada pelas pesquisas pós-estruturalistas e captada em traduções de sujeitos díspares. Aqui, o foco reside particularmente na tradução de natureza literária e, para tal, tornou-se necessário selecionar um gênero textual de relativamente curta extensão (com o intuito de delimitar satisfatoriamente o escopo desta pesquisa) e, nele inserido, uma obra de larga divulgação entre tradutores de língua portuguesa. Optei pelo gênero poético e, conseqüentemente, pelos *Sonetos* (SHAKESPEARE, 1997) do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564-1616), publicados em 1609, devido à intensa repercussão e controvérsia construídas em torno de seus temas polêmicos, como a idealização de um objeto amoroso masculino personificado pelo 'belo jovem' (o que tem levado diversos críticos a atribuírem homossexualidade a Shakespeare) e o relato explícito das relações carnavais perpetuadas pelo 'eu-lírico e a 'dama morena'. O mistério em torno da identidade das figuras centrais dos *Sonetos*, se retratos biográficos ou meras criações ficcionais, tem apenas acentuado a curiosidade e especulação por parte de leitores e especialistas.

Procuro, então, observar como as traduções dessa renomada obra do poeta inglês refletem as concepções dos tradutores em torno dessa célebre controvérsia elizabetana, fundamentando-me na hipótese de que a natureza polêmica proporcionada pela seqüência poética em questão tenha talvez inibido sua recepção pública no Brasil. As implicações sexuais dos *Sonetos* podem ter abalado a visão do bardo como um escritor elitizado e munido de linguagem rebuscada e de difícil entendimento, o que poderia explicar a ausência de traduções brasileiras dos *Sonetos* antes de 1952 e 1953, quando Samuel Mac-Dowell Filho e Péricles Eugênio da Silva Ramos traduziram respectivamente 84 e 33 sonetos (GUEIROS, 1975). De maneira análoga, os críticos brasileiros não têm se debruçado, com freqüência, sobre as

indagações amorosas trazidas pelos *Sonetos* nem sobre as traduções existentes em nossa língua, atendo-se com maior intensidade à análise de traduções das peças teatrais do bardo. O presente trabalho busca, portanto, focar um aspecto relativamente negligenciado da recepção e crítica da obra shakesperiana no Brasil.

Desta forma, foram escolhidas para análise quatro traduções referentes aos sonetos 55, 99, 107, 130 e 144; em relação ao número restrito de cinco poemas enfocados, tornou-se necessário delimitá-lo ante a extensa seqüência de 154 sonetos no todo e a inviabilidade de abrangê-los, ao passo que a motivação por trás da seleção desses sonetos em particular será apresentada posteriormente. As traduções em pauta são assinadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, Jerônimo de Aquino, Oscar Mendes e Jorge Wanderley – primeiramente publicadas em 1953, 1957, 1969 e 1991, respectivamente –, tendo sido escolhidas por incluírem os cinco poemas reunidos para análise, em face de outras traduções brasileiras que limitam-se a poucos sonetos não contemplados aqui, como a produção de Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2000). Estas quatro traduções, realizadas em momentos históricos diversos, foram comparadas com o intuito de captar as diferentes opções efetuadas pelos tradutores, tanto no âmbito de aspectos lingüísticos (como os níveis morfossintático e semântico) quanto em relação a elementos literários (metrificação e esquemas rítmicos, entre outros).

É preciso ressaltar a natureza basicamente bibliográfica deste estudo, mediante a ênfase na crítica e análise de textos escritos (além da revisão da literatura sobre o assunto em pauta); ademais, na contramão da tendência formalista de analisar apenas aspectos retórico-formais em comparações simplistas e diretas com o texto 'original' – em busca de 'furos' e erros –, sem contudo abarcar a razão por trás das decisões apresentadas pelos tradutores, visto abranger também o aspecto ideológico que norteia a produção de significados e direciona as opções selecionadas pelo tradutor quando da constituição da tradução como texto em seu próprio direito. Como será discutido mais adiante, a construção de significados não é completamente aleatória e idiossincrática, mas obedece a coerções sociais e ideológicas adotadas pela comunidade.

Após a definição do escopo da pesquisa, devo esclarecer brevemente a configuração estrutural aqui adotada. O primeiro capítulo, "Os rastros do signo: de Aristóteles a Derrida", trata das concepções em torno da unidade sógnica que surgiram no decorrer da história (em particular entre os pensadores da Grécia Antiga) e seus vários momentos filosóficos, com enfoque especial na tese do signo arbitrário perpetrada por Saussure (1972) – aparente desconstrutora da *mimesis* na linguagem – e a conseqüente releitura de seus pressupostos realizada por Jacques Derrida. Em seguida, o capítulo intitulado "A desconstrução e as implicações para a tradução" revela a análise e desmascaramento conduzidos pelo pensamento derridiano ante as oposições dicotômicas clássicas relativas ao ato tradutório e à função do tradutor. Há ainda a apresentação

do conceito de comunidade interpretativa formulado pelo crítico norte-americano Stanley Fish (1980a), cujas premissas nos levam ao capítulo três, "Os *Sonetos* de Shakespeare: recepção e crítica", em que se observará como a natureza polêmica, referida anteriormente, dessa seqüência poética, interferiu (ou não) nos julgamentos de valor propostos por ingleses e brasileiros em momentos diversos no tempo. Por fim, o quarto e último capítulo, "Os versos shakesperianos no Brasil: análise de quatro traduções dos *Sonetos*", abrange a análise contrastiva feita entre as traduções supramencionadas, rumo à verificação de como escolhas divergentes inseridas no repertório lingüístico-cultural disponível aos tradutores, em seus contextos sociohistóricos e ideológicos específicos, podem espelhar concepções (por vezes inconscientes) de linguagem, literariedade e tradução.

OS RASTROS DO SIGNO: DE ARISTÓTELES A DERRIDA

No período histórico conhecido como Antigüidade, floresceram sociedades que, hoje, são consideradas o berço da civilização humana, tal qual a conhecemos. Com o surgimento de novas descobertas que abrangem desde o melhoramento de aspectos da vida cotidiana até o aperfeiçoamento de práticas militares, o pensamento humano foi-se consolidando gradualmente, construindo hipóteses sobre os mistérios do universo. Assim, a filosofia, arte de refletir sobre o ser e a verdade que almeja conhecer, alastrou-se como nobre forma entre os eruditos, em especial na Grécia Antiga. Um dos focos centrais da atenção dos filósofos, precedente ao surgimento da gramática como disciplina normativa e científica, consistia em intensa atividade especulativa em torno da natureza e proveniência da linguagem, baseada em experiências vivas desprovidas de alicerces teóricos sólidos. Tal curiosidade acerca da força da linguagem como vivência é perceptível mesmo nas obras homéricas, em que há uma associação entre o falar e o agir (NEVES, 1987); essa relação serviu de alicerce para a crença na capacidade mimética da linguagem e dos signos, assunto abordado na seção seguinte.

1.1 A relação *physei/nómoi*: em busca da essência

Apesar das discrepâncias sensíveis entre as reflexões propostas pelos filósofos, especialmente em se tratando das várias escolas de pensamento então existentes (como os primeiros filósofos, os sofistas, os platônicos e os estóicos), havia uma dicotomia "subjacente às considerações que concernem aos componentes da linguagem" (NEVES, 1987, p. 30): a relação *physei/nómoi*, a qual pressupõe um elo unívoco e natural entre coisa e nome, natureza inspiradora e linguagem que a reflete simetricamente. Em decorrência dessa polaridade, surgiram duas correntes em debate: o naturalismo (em que a linguagem, vista a partir da *physis*, deveria reproduzir a realidade palpável do mundo), em oposição ao convencionalismo (o qual vislumbrava a existência dos nomes como traço arbitrário da subjetividade dos indivíduos). Tal relação foi intensamente alimentada pelos sofistas, os quais, mediante sua concepção retórica de linguagem como ação e instrumento de persuasão, não de busca pela verdade, atribuíram autonomia ao *logos*, à razão personificada pelo pensamento; com isso, veiculavam a noção de que a linguagem conduz somente a si mesma, pois o que importa é a concordância incitada no público propiciada pela arte de persuadir, e não a ânsia de obter certezas e definições.

Em contraposição aos sofistas, Platão retinha a crença do poder mimético da linguagem, a qual "conduz a alguma coisa que não ela mesma e, portanto, o discurso pode dizer

ou não dizer verdade" (NEVES, 1987, p. 45). A palavra possui a função de verdade, a qual pode ser verificada somente no âmbito do mundo exterior à linguagem. O pensamento platônico ressalta a importância da *mimesis* – a noção de representação e cópia de algo original, que está no mundo – rumo à consideração de que o nome tem por função imitar não apenas a coisa, mas a sua essência, pois o ato de denominar consiste em atingir o centro dos objetos da realidade a partir de letras e sílabas. Tal concepção leva Platão a separar nome e coisa, perante o caráter secundário e derivativo de um em face da naturalidade da outra, fato que vai no contrafluxo dos embates entre naturalistas e convencionalistas, os quais não dissociavam ambas as faces da relação em pauta e criam na simetria perfeita exercida pelos nomes.

Passa-se a tentar apontar a verdadeira função da linguagem, de natureza representativa, pois para Platão ela é posterior não apenas às coisas já existentes, mas ao próprio conhecimento dessas coisas, o qual pode se dar mesmo sem a presença de denominações que as definam. Maria Helena de Moura Neves (1987, p. 55) sintetiza essa visão: "A linguagem já supõe a existência das coisas, de uma essência inteligível e imutável, verdadeira, estável e sempre idêntica a si mesma". Imbuída nessa concepção encontra-se a idéia de um significado vinculado a um referente externo, anterior e sobressalente ao significante lingüístico que se limita a imitar, por meio de sons e letras, a realidade circundante. Isso propiciou a noção de signo pois, como afirma Derrida (1995, p. 233), "a significação 'signo' foi sempre compreendida e determinada, no seu sentido, como signo-de, significante remetendo para um significado, significante diferente do seu significado".

De maneira análoga, Aristóteles também busca superar a tendência de privilegiar *physis* ou *nómoi*, ao defender a separação entre símbolo e coisa. O intelectual grego concebia a linguagem como provida de duas faces, uma relativa à sua procedência biológica na espécie humana e outra referente ao fato de ser parte da capacidade política do homem. Assim, o ser humano "é caracterizado como capaz de, por meio da linguagem, exprimir o conveniente e o inconveniente, o justo e o injusto e, desse modo, organizar uma sociedade política" (NEVES, 1987, p. 63), sendo toda essa habilidade atribuída ao *logos*, o determinante da verdade e da falsidade, o motivador da ciência. Quanto à questão da significação, idéia referente ao estabelecimento de um acordo no uso dos nomes, Aristóteles enxerga correspondência, mas não congruência, entre conceito, palavra e objeto, pois as relações estabelecidas entre eles são de caráter simbólico, ou seja, não-naturais nem intrínsecas. É perceptível a supremacia atribuída à fala, ou *phoné*, pois "o que está nos sons emitidos pela voz é símbolo dos estados de alma" (NEVES, 1987, p. 65), sendo a escrita símbolo da fala, e não do pensamento, o que lhe adere uma posição de distanciamento e secundariedade perante o *logos*.

Como a relação paralelística existe apenas entre alma e coisa, não entre linguagem (e, conseqüentemente, símbolo convencionalizado) e coisa, surge a noção aristotélica de que é na composição e separação dos símbolos, enfim, na sua proposição, que se revela a coisa por meio da constatação da verdade. Neves (1987, p. 66) afirma que, em face das concepções de palavra, conteúdo mental e coisa, Aristóteles "prevê, pois, o signo, o conceito e o referente", de modo a estabelecer os alicerces para a semiologia clássica, que será transmitida em séculos de investigações lingüísticas até o advento dos postulados estruturalistas de Ferdinand de Saussure. Portanto, a notória teoria da significação grega, que remonta em especial às reflexões oferecidas por Platão e Aristóteles, apóia-se na noção de que a língua, como mediadora entre sujeito e objeto, seria uma expressão do pensamento lógico ante a realidade circundante, repleta de unidades significativas que buscam apreender a essência presente das coisas. Os signos, então, seriam compostos por duas faces separadas e arbitrárias: por um lado, o significante refere-se à unidade física do som, em vínculo com o significado, ou o conceito que se aproxima, de maneira lógica, do referente representado. Ambos perpetuam a oposição sensível/inteligível tão cara à tradição filosófica grega – tal qual coisa/nome, fala/pensamento, imagem/conceito –, a qual tem propiciado o surgimento de outras relações semelhantes, "dicotomias em que tudo o que se refere ao 'material' é exterior, secundário, em relação ao primordial, o interior, o conceptual" (RODRIGUES, 2000, p. 194).

A razão humana, ou *logos*, efetivaria um elo com as coisas do mundo e exigiria da fala a responsabilidade e o privilégio de reproduzi-la com exatidão e imediatismo, pois a fala estaria mais próxima da alma, do centro regulador do intelecto humano e, em decorrência, da Verdade una e absoluta do universo, imersa em uma relação identificatória que leva Derrida (2001, p. 28) a afirmar: "A voz é, desse ponto de vista, a consciência mesma". Em seguida, em uma derivação ainda mais distante do pensamento e dos conceitos emanados por ele encontra-se a escrita, encarada pela tradição ocidental como tentativa infrutífera de representação da fala, por não conseguir acompanhar seu caráter de instantaneidade. Os símbolos escritos seriam, dessa forma, substituição secundária e imperfeita da voz, alheios, por conseqüência, da essência verdadeira das coisas e da origem dos segredos do mundo.

Em *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida (1997) tece uma reflexão em torno das implicações mitológicas ante a escritura, ao retomar o *Fedro* de Platão. Segundo ele, a escritura consiste no *pharmakon*, cujas duas acepções opostas – remédio e veneno – revelam uma contradição interna que leva Thamou, deus da fala e da presença, a renegá-la em prol da fala viva. Derrida atenta-se, na obra platônica, para a concepção de que a escritura pressupõe a ausência maléfica, a exteriorização ante a memória, alma, e origem; enfim, para Platão a conotação de veneno sobrepõe-se à de remédio, pois a doença natural fluiria de dentro do organismo, mediante os movimentos interiores do corpo, ao passo que a escritura resumir-se-ia

no parasita que vem de fora, o estranho que ameaça a integridade da voz, da fala articulada. Providos dessa natureza ausente, os símbolos escritos relacionam-se à rememoração de um saber aparente que jamais foi possuído, apenas resgatado por quem se depara com eles. A tradição adere à escritura, assim, a posição de segundo termo na dicotomia com a fala, o que implica inferioridade perante a supremacia do primeiro elemento.

As concepções veiculadas por pensadores gregos serviram de fundamentação, deste modo, para a construção da disciplina gramatical, com sua ênfase no bem falar para melhor refletir a lógica do pensamento, além da consolidação da filosofia ocidental como um todo, cujos pressupostos básicos exerceram tal domínio no trabalho de intelectuais de épocas posteriores que se tornaram arraigadas e inquestionáveis, mesmo inconscientes, no discurso metafísico. Ao período estritamente especulativo no tratamento da linguagem sucedeu-se a era filológica, cujo enfoque residia na análise e reconstrução de documentos escritos por meio de extensa investigação de aspectos históricos, literários etc., com vistas ao deciframento de questões lingüísticas obscuras. Certamente, reflexões oriundas das pesquisas filológicas auxiliaram na formação da Lingüística histórico-comparatista em meados do século XVIII, o terceiro grande bloco de investigações lingüísticas cujo objetivo central relaciona-se à comparação de línguas em busca da constatação de parentescos que conduzissem a um idioma originário, a protolíngua (aqui, transparece ainda a velha ânsia do ser humano de alcançar o início de tudo). O que se propunha era averiguar as semelhanças entre os idiomas – a partir da compilação de *corpora* compostos por itens lexicais – a constituir famílias lingüísticas, sem, contudo, questionar o motivo por trás dessas análises comparativas nem vislumbrar as implicações acarretadas (SAUSSURE, 1972).

Em reação aos alicerces teóricos propostos pelos comparatistas – baseados, em especial, em ciências biológicas extremamente em voga durante o século XIX devido, em grande parte, à revolução perpetrada pelo evolucionismo do biólogo inglês Charles Darwin –, veio à tona a escola dos neogramáticos alemães de Leipzig. Esta buscou, por meio de reflexões em torno de regularidades fonéticas e analogias, desmitificar a tendência darwiniana, proposta pelo lingüista August Schleicher, de que a língua seria paralela ao desenvolvimento natural, provida das fases de nascimento, crescimento, reprodução e decadência. Os neogramáticos concebiam a língua, em contrapartida, como fruto da coletividade dos grupos humanos, pois "[s]eu mérito consistiu em colocar em perspectiva histórica todos os resultados da comparação e por ela encadear os fatos em sua ordem natural" (SAUSSURE, 1972, p. 11-12). Ao procurar atribuir uma sistematicidade científica aos estudos lingüísticos da época, repletos de formulações vagas sobre a hipótese da língua-mãe, os estudiosos de Leipzig tentaram dar os primeiros passos em busca da delimitação de um objeto de estudo e à constituição de um método de análise sério para a Lingüística, até então uma área de estudos norteadas por uma grande variedade de dados e

perspectivas teóricas, a exemplo dos filósofos antigos e dos filólogos da Idade Média. Portanto, alguns dos preceitos fundamentais do positivismo de August Comte, como o rigor metodológico e a relevância da observação empírica dos dados, começaram a se infiltrar na escola neogramática.

Foi nesse movimento que o lingüista genebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913) iniciou a formulação de suas pesquisas lingüísticas – em princípio de natureza histórica, relativas às línguas indo-européias e ao sânscrito –, e procurou rever certos pilares considerados inquestionáveis nos estudos sobre a linguagem, além de tentar transpor uma miscelânea de pesquisas desconexas, com objetivos variados, rumo à instituição de um corpo teórico em seu direito. Assim, as tentativas de conceber uma Lingüística moderna, liberta das amarras dos estudos comparatistas precedentes, podem ser observadas no *Cours de Linguistique Générale*, uma compilação das anotações feitas com base nas palestras proferidas pelo lingüista, durante o período de 1907-1911, na Universidade de Genebra; tais anotações foram organizadas postumamente por dois ex-discípulos de Saussure, Charles Bally e Albert Sechehaye, juntamente com a colaboração de Albert Riedlinger, outro antigo aluno. O *Cours* foi publicado em 1916 e tem sido considerado, desde então, o manual-chave que dá início concreto à escola estruturalista na Lingüística. Na seção a seguir, serão expostas as contribuições mais pertinentes do *Curso de Lingüística Geral* (1972), com enfoque particular à proposta relativa ao conceito de signo que, pelo menos superficialmente, vai no contrafluxo da tradição ocidental.

1.2 O estruturalismo saussuriano e o questionamento da *mimesis*

Na primeira das quatro dicotomias apresentadas por Saussure é definido o fio condutor de seus postulados, e a aparente negação da *mimesis* se inicia com a seguinte constatação (SAUSSURE, 1972, p. 15): "Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto". O *status* de anterioridade e autonomia do referente extralingüístico é colocado em questão, o que contraria o lema positivista de que o objeto fala por si mesmo, independente do olhar que o avalia. Saussure define a linguagem como faculdade multifacetada do homem, a qual pode ser manifesta por meio de um lado social e outro individual. Daí, a língua é ressaltada perante a fala, por constituir "um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos" (SAUSSURE, 1972, p. 17). À língua o lingüista suíço atribui o caráter de norma, de sistema de valores arbitrários que pressupõem homogeneidade e estabilidade no funcionamento do todo. A fala, em contrapartida, seria uma face passível de modificações e variações entre um indivíduo e outro, o lado acidental perante a essência da língua, o fator que reflete as escolhas do falante em oposição à passividade e receptividade que o sistema impõe na coletividade. Com isso,

Saussure acredita que a língua prescinde do indivíduo, pois por si só ele não é capaz de criá-la ou modificá-la, impedido pelo contrato estabelecido inconscientemente pela comunidade que a acolhe.

No âmbito da língua, de acordo com o lingüista, existem unidades compostas pela união de imagens acústicas e conceitos, denominadas – ratificando a tradição semiológica – de signos. Para Saussure, os signos abarcados pelo sistema lingüístico são construtos aceitos pela comunidade e cujas associações são tidas como convencionais. Ao subdividi-lo em significante (imagem acústica) e significado (conceito), Saussure procura desconsiderar a tradicional relação referente-palavra, pois afirma que a língua não é uma nomenclatura, enfim, não possui vínculo direto e lógico com o mundo externo nem encargo de representá-lo intrinsecamente, perante o argumento de que a língua é uma convenção social e não constitui, assim, um inventário de termos que espelhem a realidade. Ambas as faces do signo são de natureza psíquica e independem uma da outra ao mesmo tempo em que se complementam, fato que parece realmente dismantelar o elo entre conceito e pensamento, pois inclui a imagem no plano das abstrações. Todavia, mesmo que Saussure ressalte que a imagem acústica não consiste apenas em um som como entidade física, "mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos" (SAUSSURE, 1972, p. 80), a oposição sensível/inteligível parece ser reforçada, na própria apresentação dessa dicotomia.

Imbuídos na tese saussuriana de signo estão dois princípios, relativos à linearidade do significante e à arbitrariedade da unidade sígnica. Quanto ao primeiro, postula-se que o significante, perceptível aos ouvidos, desenvolve-se de maneira extensiva e linear no eixo temporal, pois há a impossibilidade de pronunciar ou mesmo escrever dois elementos simultaneamente; um necessita suceder o outro em uma cadeia seqüencial. No tocante ao segundo princípio, Saussure afirma que a totalidade do signo é arbitrária por sê-lo também a relação entre significado/significante, pois não há motivação inerente que una a imagem acústica 'mesa' ao conceito que possuímos acerca deste objeto – com isso, o significante é imotivado, ou seja, não obedece à ilusória lei mimética e estabelece um elo convencional e construído, não natural, com o significado. Daí decorre igualmente a variedade de significantes em línguas diversas, referentes a conceitos 'semelhantes' (exemplo marcante dessa arbitrariedade são as onomatopéias que diferem, às vezes sensivelmente, de uma língua para outra). Saussure estende a noção de arbitrariedade sígnica aos valores que regulam todas as relações sistêmicas, pois eles são igualmente relativos e apenas fazem sentido a partir de uma motivação interna da língua e de seus indivíduos falantes, não sendo, pois, de caráter generalizado e universal.

Assim, para o lingüista em pauta, o valor necessita ser negativo, ou seja, a propriedade de um elemento é vista somente pelo que não é; a identidade é formada pelo fator

diferencial, e não por uma carga positiva e assertiva. Segundo Saussure, as relações entre os signos são opositivas, por consolidarem as diferenças e nelas construírem a significação. O lingüista chega mesmo a estabelecer uma analogia entre a língua e o metal utilizado para cunhar moedas pois, segundo ele, "não é o metal da moeda que lhe fixa um valor" (SAUSSURE, 1972, p. 137), e sim as instituições político-econômicas que a fazem circular. Saussure exemplifica tal noção ao dizer que a significação não reside plena e completamente no som individual, mas nas diferenças fônicas entre este e outros, proporcionadas pelo valor negativo. Portanto, Saussure (1972, p. 139, grifos do autor) conclui sintomaticamente: "*na língua só existem diferenças*"; no entanto, aqui revela-se um dos grandes paradoxos da tese saussuriana, pois o lingüista concebe relações opositivas somente em se tratando de significantes díspares entre si, unidos a idéias ou significados igualmente opostos. Todavia, no âmbito da totalidade do signo, na completude da dicotomia em questão, haveria uma carga positiva que levaria ao fim da cadeia de diferenças e, conseqüentemente, ao término e saturação do processo de significação: de acordo com Saussure (1972, p. 139), "desde que consideremos o signo em sua totalidade, achamo-nos perante uma coisa positiva em sua ordem". Com essa reflexão, Saussure deixa entrever o caráter fixo e imutável dos signos, elementos constituintes de um sistema homogêneo e estável, provido de um centro regulador de todo o funcionamento da estrutura.

Enfim, tais concepções em torno de linguagem e signo foram de tal modo propagadas e estudadas a fundo que acabaram por fundamentar e oficializar o surgimento do estruturalismo, como reação (até certo ponto, como vimos) aos estudos de caráter essencialmente histórico e diacrônico realizados pelos comparatistas. No esteio das ponderações neogramáticas que visavam analisar as regularidades existentes na língua, Saussure atribuiu ênfase à natureza sistêmica da língua em seu momento sincrônico, o qual, segundo ele, "prevalece sobre o outro, pois, para a massa falante, ele constitui a verdadeira e única realidade" (SAUSSURE, 1972, p. 106). Com o intuito de corroborar a noção de que a língua é um fato social, o lingüista genebrino necessitou priorizar a faceta que mais reflete valores e convenções de um grupo em um dado estado no tempo, em detrimento do aspecto evolutivo que abarca mudanças e fases desconhecidas pelos falantes, ocorridas no decorrer de vários recortes do sistema. Essa preferência pela sincronia revela, além da reação já mencionada, uma tentativa de privilegiar o fator da presença, o que é confirmado pela ênfase nas relações sintagmáticas (que explicitam claramente a questão do valor negativo entre os elementos), em face das relações paradigmáticas mnemônicas e *in absentia* da cadeia lingüística.

Portanto, é considerável a contribuição legada por Saussure aos estudos da linguagem, em especial por seu esforço em atribuir um objeto de estudo pertinente e definido à Lingüística, aliado a uma metodologia voltada para o modelo sincrônico que visa a descrição de uma língua viva e atual, em oposição às inconclusivas especulações antecedentes. Tal tentativa

promoveu a consolidação de seu estatuto de ciência, então sob o domínio dos moldes positivistas, os quais, em uma abrangência maior, se encontravam vinculados aos preceitos cartesiano-racionalistas, cuja influência é perceptível na própria utilização de dicotomias por Saussure quando da apresentação e explicitação de suas idéias centrais. É quase inevitável a constatação de que Saussure prioriza, em demasia, todos os primeiros termos das relações binárias propostas – língua, significado, sincronia e sintagma –, atribuindo-lhes um caráter sistêmico e passível de observação científica, ante os segundos elementos – fala, significante, diacronia e paradigma –, representantes de variação e heretogeneidade que, de acordo com o arcabouço científico vigente, deviam ser radicalmente negadas e estigmatizadas.

O estruturalismo saussuriano promoveu, então, a idéia de uma estrutura norteada por regularidades e isenta da interferência subjetiva de falantes tomados em sua singularidade, não enquanto elementos da massa maior, personificada pelo grupo social. Mesmo em correntes de pesquisa subseqüentes, como o gerativismo chomskiano, é clara a ênfase em um corpo sistêmico provido de regras rigorosas de funcionamento, a serem utilizadas, do ponto de vista da aceitabilidade gramatical, pelos usuários idealizados das línguas. No entanto, tais noções passaram a ser questionadas de maneira considerável nas últimas décadas, a partir do advento de reflexões tecidas por filósofos, lingüistas, críticos e intelectuais com formações acadêmicas diversas, cujo objetivo consiste em rever concepções enraizadas no pensamento ocidental sobre a linguagem e que, não obstante o trabalho pioneiro de Saussure, não foram completamente desmascaradas. Essas pesquisas, abarcadas sob o título de pós-estruturalismo, abrangem várias áreas do conhecimento – como a filosofia, a literatura, a psicanálise e a própria Lingüística – e, longe de tentar incitar a anulação dos pressupostos estruturalistas existentes, procuram tão somente atentar para as implicações, obscuras e ignoradas, porém reais, dessas concepções. Entre esses discursos se insere a desconstrução de Jacques Derrida, a qual será o tópico da próxima seção.

1.3 A desconstrução de Jacques Derrida

Torna-se oportuno observar, em um primeiro momento, as considerações tecidas pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida relativas à palavra 'desconstrução' e aos questionamentos que, desde meados da década de 1970, seriam associados por muitos ao viés pós-estruturalista de linguagem. Em "Carta a um amigo japonês", Derrida (1998a) expõe uma reflexão em torno da escolha do vocábulo 'desconstrução' e dos desdobramentos receosos que provocou devido à suspeita emanada pelo prefixo des-. O filósofo visava voltar-se para as estruturas contidas no arcabouço epistemológico de Saussure e de seus sucessores e, por meio de operações críticas em textos diversos, captou na palavra em pauta a possibilidade de

"desfazer, descompor, densedimentar as estruturas" (DERRIDA, 1998a, p. 21) de natureza logocêntrica e fonocêntrica, enveredando por um caminho que se propunha ser, paradoxalmente, afirmação e negação dos postulados estruturalistas vigentes.

Todavia, Derrida descarta o aspecto negativo do movimento desconstrutivista, por não se definir como uma destruição plena e implacável do texto e das idéias em foco; enfim, "[m]ais que destruir, era preciso também compreender como um 'conjunto' tinha se construído e, para isso, reconstruí-lo" (DERRIDA, 1998a, p. 21). Ao revelar que a desconstrução não consiste em um método de análise, não propõe sistemas teóricos e não se vincula a quaisquer origens ou motivações genealógicas (Derrida repudia até sua atribuída paternidade perante o projeto que propõe), o filósofo relaciona os questionamentos filosóficos dela decorrentes a uma "teologia negativa" (1998a, p. 22), a qual evita asserções e certezas no meio de um processo de redefinição e desmantelamento de concepções clássicas, arraigadas – talvez irreversivelmente, como Derrida esclarece – em todas as áreas do conhecimento humano. O filósofo concebe, na própria palavra que denomina sua atividade interpretativa de textos e do mundo como o conhecemos, uma reação contra o privilégio sempre legado a proposições ontológicas (DERRIDA, 1998a, p. 23-24, grifos do autor):

Para ser bem esquemático, diria que a dificuldade de *definir* e, portanto, também de *traduzir* a palavra "desconstrução" deve-se ao fato de que todos os predicados, todos os conceitos definidores, todas as significações lexicais, e mesmo as articulações sintáticas que parecem um momento se prestar a essa definição e a essa tradução são também desconstruídas ou desconstruíveis [...]. Toda frase do tipo "a desconstrução é X" ou "a desconstrução não é X", carece, *a priori*, de pertinência, digamos que ela é, pelo menos, falsa.

Assim, Jacques Derrida ilustra, segundo a perspectiva que prioriza e retira do esquecimento a ambigüidade e a diferença, a viabilidade de se questionar a Verdade da metafísica ocidental, alvo das aspirações humanas há vários séculos, juntamente com as oposições binárias que dela emanam, as dicotomias tão caras ao projeto denominado, por Derrida, de logocentrismo. Essa tradição filosófica, centrada na supremacia do *logos*, era movida pela crença em um conhecimento objetivo e racional que conduzisse a humanidade à Verdade universal, situada para além de modificações provocadas por fatores espaço-temporais e da ação influenciadora de indivíduos. O sujeito, por esse prisma, passa a ser encarado como consciente e autônomo ante a realidade, o que ao mesmo tempo o cega para a natureza finita e instável de suas ações e pensamentos.

Tal separabilidade entre sujeito e objeto, talvez a dicotomia mais marcante da filosofia logocêntrica, sempre foi considerada o critério propulsor da atividade científica, a qual deveria ser conduzida por um cientista imparcial, objetivo e neutro – em outras palavras, por um

indivíduo responsável pelo uso racional de procedimentos metodológicos e aplicação correta, livre de idiosincrasias, de postulados teóricos. Para Maria José Coracini (1992, p. 21), "é como se o objeto se apresentasse e se desse a conhecer ao sujeito, mero observador a quem são atribuídos poder e competência tais, capazes de lhe conceder confiabilidade total na interpretação dos dados", o que significa dizer que, para ser cientista no sentido clássico e cartesiano do termo, necessitar-se-ia despojar-se daquilo que faz de um indivíduo um sujeito: suas ideologias, vivências, visões de mundo, enfim, sua singularidade.

Essa crença na existência de conhecimento puro e acessível apenas a um grupo limitado de indivíduos (como cientistas e intelectuais) – alheio a diferenças e variações que marcam as relações entre os sujeitos – desencadeia o essencialismo, ou a busca pela estabilidade de idéias, pela verdadeira natureza das coisas, o qual implica igualmente, segundo Cristina Rodrigues (2000, p. 164), o "controle e o domínio das diferenças em favor de uma suposta essência [...]". É possível afirmar também que essa negação e repressão da pluralidade reduz-se a uma estratégia de cunho eminentemente político, cujo fim consiste em defender os interesses de grupos minoritários detentores do poder, sob o disfarce conveniente e plausível da existência de concepções universais e igualmente válidas para todos. A razão, assim, seria apenas uma máscara a expor noções referentes a objetividade e neutralidade, omitindo as motivações e interesses subjacentes, como revela Rosemary Arrojo (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 177):

[...] a defesa da possibilidade da razão e do conhecimento objetivos e universais, independentes da história e dos interesses de seus proponentes ou defensores, é também, e inescapavelmente, a defesa do eurocentrismo, ou do domínio da razão e dos interesses do homem ocidental, do Norte, sobre as outras razões e interesses, minoritários e sem o poder e o prestígio necessários para se impor como 'únicos' e 'legítimos' .

De acordo com Rodrigues (2000), a estratégia mais eficaz no processo de dominação e distribuição de poder consiste na formulação de dicotomias, de relações binárias que procuram, por meio de dois termos aparentemente opostos, saturar o escopo da associação proposta. Essa dualidade encontra-se enraizada no pensamento ocidental, diferentemente de filosofias orientais como o confucionismo, as quais tendem a delegar sabedoria a questões relativas à ambigüidade, à coexistência consensual e harmoniosa entre mais de um ponto de vista, em contraposição à hierarquização constatada na dicotomização logocêntrica, como revela Koskinen (1994, p. 447)²:

Nosso modo de pensar é largamente baseado em oposições binárias como bom/mal, homem/mulher, cultura/natureza. Essas oposições não são inocentes

² Todas as citações extraídas de textos em língua inglesa são traduções minhas.

mas implicam que o segundo termo é uma versão negativa, perigosa e indesejável do primeiro. A Desconstrução é um instrumento útil para a resolução dessas oposições violentas.

Com isso, Derrida propõe dismantelar essas oposições simplificadas e excludentes, típicas de nossa percepção tradicional, pelo desmascaramento da estabilidade implícita nessas polaridades e pela conseqüente revelação da pluralidade que, ao perpassá-las, norteia todas as atividades humanas. O filósofo procura não apenas refletir mais atentamente sobre o segundo termo, desconstruindo a hierarquia que o renega à inferioridade, mas igualmente questionar a pura separabilidade entre os elementos em oposição. Inserida no projeto desconstrutor encontra-se uma sintonia para com a tentativa pós-moderna de colocar em xeque a supremacia etnocêntrica do "homem branco, adulto e ocidental" (LIMA; SISCAR, 2000, p. 101) em prol de minorias étnicas, sexuais e ideológicas, cujas vozes têm sido, há muito, fortemente silenciadas. É necessário afirmar novamente que esse traço do projeto desconstrutivista não consiste em uma "lógica da inversão, da subversão, no sentido de negação da ordem" (LIMA; SISCAR, 2000, p. 101), mas caracteriza-se por indagações dirigidas a concepções e pressupostos rodeadas por séculos de consolidação.

Ao propor a reorganização de dicotomias e, imprescindivelmente, a desmitificação da homogeneidade e estabilidade aliadas a uma Verdade que deve ser apenas alcançada, nunca construída, o filósofo franco-argelino apóia-se nas reflexões de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e capta, com base em sua revisão instigante da noção cartesiana de Verdade, um *status* de precursor das concepções pós-modernas, as quais vêem o mundo como palco de pluralidades e a linguagem como portadora das diferenças entre ideologias, culturas e épocas. Para o filósofo alemão, o homem recobre a si próprio de ilusões aspirantes à condição de Verdade, cria regularidades inexistentes na natureza e forma classificações arbitrárias; assim, o intelecto visa a representação através de um acordo estabelecido coletivamente por meio do engano, do disfarce, da mentira. A Verdade, portanto, consistiria em um "batalhão móvel de metáforas" (NIETZSCHE, 1978, p. 48), desmembrada em diversas verdades individuais e sociais – peculiares a fatores sociohistóricos e culturais – que nada mais são do que "ilusões, das quais se esqueceu que o são [...], moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas".

É necessário lembrar, neste momento, analogia semelhante em Saussure referente à importância do valor instituído, fato que desestabiliza a característica supostamente intrínseca e natural de objetos e, em termos semióticos, a independência do significado ante o sujeito interpretante que lhe adere valor. Tal concepção questiona, como revela Arrojo (1992, p. 17), a noção de literalidade, como será analisado posteriormente neste trabalho. Enfim, o ser humano aspira à segurança dessa Verdade transcendental ao esquecer que foram suas próprias finitude e

mutabilidade, inerentes à espécie, as responsáveis pela invenção e consolidação dessa idéia por meio de convenções.

Esse caráter ilusório da Verdade é igualmente encontrado no âmbito da linguagem, um conjunto de designações e classificações arbitrárias e convencionais que negam a relação unilateral e mimética com o mundo. Segundo Nietzsche (1978, p. 47), as divisões das coisas por gêneros e a atribuição de nomes para os objetos são "delimitações arbitrárias", ao passo que uma palavra, fruto de um estímulo nervoso manifesto por sons, não pode estar relacionada a um fator imanente à realidade. Ao conceber determinados limites ao intelecto humano, Nietzsche reflete acerca da impossibilidade de se chegar à 'coisa em si' das palavras, ao referente extralinguístico, pois o que existe é somente a representação verbal, fruto do processo metafórico iniciado pelo estímulo nervoso, pela imagem e, enfim, pelo som. Com isso, a linguagem seria a mediadora entre sujeito/objeto ou homem/natureza, e deixaria de buscar, incessantemente, a verdade na essência:

Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. [...] Em todo caso, portanto, não é logicamente que ocorre a gênese da linguagem, e o material inteiro, no qual e com o qual mais tarde o homem da verdade, o pesquisador, o filósofo, trabalha e constrói, provém, se não de Cucolândia das Nuvens, em todo caso não da essência das coisas (NIETZSCHE, 1978, p. 47-48).

Assim, parece ter sido Nietzsche um dos primeiros desconstrutores da noção de sujeito centrado em si e provido de certezas, cujas implicações contra o essencialismo exerceram influência mesmo sobre a igualmente revolucionária Psicanálise de Sigmund Freud e sua redefinição dos meandros da consciência humana (ARROJO, 1992). Duas décadas mais tarde, o próprio Ferdinand de Saussure estaria imerso em um processo semelhante de questionamento ante as teorias de significação convencionais, apresentando teses em busca da superação de velhas e controversas questões. Como já foi supramencionado, Derrida engendrou uma reflexão crítica na obra saussuriana e lá deparou-se com pontos obscuros e quase imperceptíveis, cujos estágios serão esboçados a seguir.

1.4 *Différence e différance*: uma extensão do pensamento saussuriano

Um aspecto curioso, porém decisivo, para que a desconstrução derridiana seja bem-sucedida – no que propõe ser uma leitura mais crítica e atenta de concepções e verdades já mescladas ao senso comum –, consiste na própria inviabilidade, ou mesmo impossibilidade, de relegar ao descaso o peso de termos metafísicos como origem, signo e realidade. Derrida (1995,

p. 233) descreve a relação "entre a história da metafísica e a destruição da história da metafísica" como provida de forma circular, em cujo espaço ocorre a repetição (porém com alteridade em cada ciclo) de idéias e noções logocêntricas e pós-modernas, perante a inexistência de um escopo inteiramente novo e puro, que possibilite a criação original de visões inovadoras sem remeter ao conhecimento acumulado no passado. Concomitantemente à constatação de que a desconstrução não almeja a aniquilação, e sim um redimensionamento de estruturas e perspectivas, o filósofo franco-argelino considera impossível o tratamento de questões logocêntricas sem ao menos inseri-las no discurso desconstrutor, estando igualmente arraigadas na própria linguagem em uso. Dessa forma, segundo Derrida (1995, p. 233, grifos do autor),

[...] *não tem nenhum sentido* abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar.

Com isso, o filósofo utiliza-se do conceito metafísico de signo, tal qual foi apresentado – mediante poucas variações históricas – no decorrer destas páginas, rumo à reflexão em torno de suas implicações, concluindo que é a própria concepção sígnica que encerra a oportunidade e o meio de expor, desvendar e revelar faces antes ignoradas; assim, Derrida planeja demonstrar uma contradição existente na tese semiológica de Saussure. Por um lado, o lingüista teria feito jus ao epíteto de 'divisor de águas' que lhe foi atribuído no âmbito da ciência lingüística, ao propor a inseparabilidade entre significado/significante, o que se resume em uma discrepância da tradição clássica pré-platônica, a qual concebia uma equivalência, mesmo uma identidade, entre a coisa primária e o nome que efetua a mimese. Saussure revela que essas duas faces a compor uma mesma unidade são interdependentes e apenas nessa íntima relação conseguem produzir a significação. Além disso, o lingüista foi na contramão da tradição metafísica no tocante à ênfase relativa ao aspecto diferencial e formal para a construção da significação; ao ressaltar que o significante não é de natureza fônica, e sim psíquica, desmantelando, por ora, a oposição material/intelectual, ou sensível/inteligível; em decorrência disso, ao afirmar que a substância de expressão é abstrata e, por fim, por inserir a Lingüística no âmbito maior da Semiologia, em cujo seio a língua é um sistema particular, doravante o principal, dentre outros.

Todavia, Derrida capta momentos na obra saussuriana que reforçam preceitos arraigados na tradição semiológica. Ao propor e justificar a oposição significado/significante (em detrimento de coisa/palavra), o lingüista revela (SAUSSURE, 1972, p. 81, grifo do autor): "Quanto a *signo*, se nos contentamos com ele, é porque não sabemos por que substituí-lo, visto

não nos sugerir a língua usual nenhum outro". Nesse ponto, Derrida lamenta o uso convencional – porém inevitável, perante a circularidade, que afeta até a terminologia usada – do termo 'signo', e admite que a sua inclusão é quase que exigida pela dicotomia significado/significante, enxergando na "língua usual" de que fala Saussure um legado da metafísica ocidental e que, por estar impregnada por noções logocêntricas, não seria capaz de oferecer escolhas que as contradissem.

Munido destas considerações, Jacques Derrida atenta para dois pontos que confirmam a aporia em questão: ao manter a distinção entre significante e significado e ao estabelecer um paralelo entre este último e conceito, Saussure (1972, p. 81) pretende utilizar termos "que se relacionem entre si, ao mesmo tempo que se opõem" de modo independente, persistindo, mesmo com a troca de vocábulos, na dicotomia clássica sensível/inteligível. Perante a crença na existência de um significado como uma das faces puras e autônomas do signo, Derrida (2001, p. 25, grifos do autor) vislumbra "a possibilidade de pensar um *conceito significado em si mesmo*, em sua presença simples ao pensamento, em sua independência relativamente à língua [...]". Dessa maneira, Saussure estaria ainda sob as amarras do 'significado transcendental', concebido pelos moldes tradicionais como entidade desvinculada de qualquer elo com significantes e que remeteria apenas para sua própria essência *in praesentia*, o centro que se isenta de qualquer influência propiciada por contextos e indivíduos.

A idéia de um conceito exterior ao sistema da língua, imerso no pensamento e alheio às transformações empreendidas pelo tempo e pelos falantes, conduz à crença na "fixidez dos sentidos e dos valores, não na multiplicidade de relações diferenciais que se estabelecem entre os signos" (RODRIGUES, 2000, p. 191). Conseqüentemente, tal estaticidade se direciona para a possibilidade de identidade de valores em línguas diferentes, concebidos além de suas divergências léxico-gramaticais. Em seguida, Derrida constata o privilégio atribuído por Saussure à fala, ou a *phoné*, não obstante as diversas afirmações em torno da não-materialidade do significante. O som, oriundo da voz, estaria mais próximo e estabeleceria relação mais íntima com o pensamento do que a escrita (ou, nos termos derridianos, escritura), a representação derivada e imperfeita.

Assim, Saussure (1972, p. 131) expressa que a língua consiste em "intermediário entre o pensamento e o som", estando a matéria fônica encarregada de ordenar a massa amorfa e caótica do pensamento; a fim de ilustrar isso, o lingüista utiliza-se da metáfora da folha de papel, cujos lados são compostos pelo pensamento e pelo som e "não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som". Saussure deixa clara, em decorrência, sua discordância ante o prestígio acumulado pela escrita no decorrer dos séculos, ao afirmar que "[a]cabamos por

esquecer que aprendemos a falar antes de aprender a escrever" (SAUSSURE, 1972, p. 35), o que provoca a inversão da "relação natural" existente entre *logos* e *phoné*. Há, então, um retorno ao legado metafísico, o qual adere uma secundariedade à escritura perante a fala – significante presente e vinculado ao significado – e, conseqüentemente, o caráter de inferioridade na dicotomia clássica. Por supostamente derivar da representação primeira, a escrita se distanciaria ainda mais da origem e, conseqüentemente, da veracidade de idéias contidas no pensamento humano.

Dessa forma, Derrida questiona a existência de um significado que se mantenha para além da cadeia de significantes e da influência dos falantes, ao reconhecer que "todo significado está também na posição de significante" (DERRIDA, 2001, p. 26), imerso em uma série de remissões que jamais conduzem a uma verdade conclusiva ou à ilusória coisa-em-si, mas que o conduzem a outros significantes, em um processo infinito de construção da significação. Em extensão ao pensamento de Saussure, o qual vê no princípio da *différence* a concretização do valor negativo – em que a significação dos elementos depende daquilo que eles não são –, Derrida propõe a *différance*³, um neologismo da língua francesa que, pela simples troca do 'e' pelo 'a', implica simultaneamente alteridade e adiamento. Como constata Derrida (2001, p. 32, grifo do autor), "[o] jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo e remeta apenas a si mesmo", sendo nesse constante ir e vir, com vistas ao outro em busca de ilusória completude, que se processa a significação, jamais fixa ou inteiramente presente na cadeia enunciativa por não conhecer o fim e a saturação, como o propôs Saussure na carga positiva e plena do signo.

Ambas as conotações expressas pelo vocábulo derridiano veiculam dois processos em recíproca complementação, a saber, a *différance* como temporização e espacialização. A primeira acepção apresenta um 'diferir' relativo a uma demora, a um retardamento que continuamente adia a presença e, conseqüentemente, o encontro com a origem; a segunda conotação de 'diferir' é mais corrente e relaciona-se ao espaçamento que desdobra de si, a distância, o discernimento e a diferença como não-identidade. Ao estabelecer tais relações, Derrida interroga a semiológica clássica no que tange à posição atribuída ao signo perante essencialidade da coisa-em-si. Assim, o signo representa a coisa, ou seja, serve de recurso quando não temos acesso ao objeto presente, constituindo assim uma "presença diferida" (DERRIDA, 1991a, p. 40), que retarda aquilo que buscamos, enfim, resgatar, "apossarmo-nos dela

³ O vocábulo *différance* tem sido alvo de diversas traduções em língua portuguesa: tanto em Portugal quanto no Brasil, os tradutores têm continuamente proposto variações, como 'diferência', 'diferança' e 'diferensa' (RODRIGUES, 2000, p. 197), mediante a tentativa de captar, em nossa língua, jogo semelhante que não se revela pela audição, mas pela escrita. Outros ainda optaram por manter o termo em língua francesa, estratégia que adoto aqui.

[da coisa], consumi-la ou despendê-la, tocá-la, vê-la, ter dela uma intuição presente". Com isso, o filósofo concebe a natureza tradicionalmente provisória e secundária no signo-substituto, a saber, uma noção pautada temporal e espacialmente: provisória até o surgimento da presença ausente, e secundária devido ao distanciamento existente entre o signo e o referente. O que importa, para Derrida, é o questionamento dessas noções a partir da *différance*, do jogo dinâmico repleto de movimentos que constroem e modificam as diferenças, cujos rastros ressaltam a relevância dos intervalos, espaços (logocentricamente desprovidos de presença) "sem os quais os termos 'plenos' não significariam, não funcionariam" (DERRIDA, 2001, p. 33).

A troca das vogais 'e' e 'a' é apenas captada graficamente, no âmbito da língua francesa, pois a inaudibilidade em sua variedade oral, a sua não-exposição clara e direta ao entendimento, explica-se pela necessidade de Derrida de negar a metafísica da presença, da essência fixa e rigorosa, como se percebe no seguinte trecho (DERRIDA, 1991a, p. 36-37, grifos do autor):

Que vou eu fazer para falar do *a* da diferença? É evidente que esta não poderia ser *exposta*. Não se pode nunca expor senão aquilo que em certo momento pode tornar-se *presente*, manifesto, o que pode mostrar-se, apresentar-se como um presente, um ente presente na sua verdade, verdade de um presente ou presença do presente. Ora, se a diferença [...] é aquilo que torna possível a apresentação do ente-presente, ela nunca se apresenta como tal. [...] A ninguém.

Aqui reside a impossibilidade de se atingir a origem, o centro, a verdade. Se os significantes se relacionam uns com os outros em processo circular, repetido porém diferente a cada vez, não remetendo a uma presença munida de carga significativa, então não há como chegar ao ponto de partida, sem o risco de conceber uma Verdade controladora de todas as demais verdades contingentes. De maneira análoga, o conceito de estrutura, de corpo sistêmico, é igualmente desnudado pois, para se constituir, exige um centro regulador das regras e funcionamento do todo, uma presença estável que propicie organização e manejo lógico das partes em movimento. O centro estaria no exterior do jogo estrutural, um espaço pleno e neutro que se abstém da "substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos" (DERRIDA, 1995, p. 230), e cuja origem e fim mantêm-se delineados. O filósofo franco-argelino capta, na história do Ocidente, diversas formas de denominação do centro, mediante os vários momentos religiosos e ideológicos, como Deus, homem, consciência etc., e desmantela a certeza de um centro, "de uma presença central que nunca foi ela própria, que sempre já foi deportada para fora de si no seu substituto" (DERRIDA, 1995, p. 232).

Enfim, a partir da construção do conceito de *différance*, Jacques Derrida almeja mostrar que a dicotomia sensível/inteligível possui fluidez, não se caracterizando por dois pólos

estanques, e que o fonocentrismo (a supremacia atribuída à oralidade) vinculado à oposição fala/escritura necessita ser desmitificado, rumo à problematização da "questão sobre a escrita" (DERRIDA, 1991a, p. 34). Para Derrida, não é possível encarar somente a escritura como representação secundária e deformadora da realidade pois, para tal, a fala deveria ser natural; no entanto, se todo signo é já reflexo de outro signo, então a fala acaba sendo tão convencional quanto a escritura, ambas inseridas em cadeias de substituição infinitas.

O encadeamento de signos em intensa relação e transformação refere-se ao texto, cuja influência que continuamente recebe e exerce sobre outros textos constitui a intertextualidade própria da linguagem. Assim, se os significados não se vinculam a nenhum referente fora do jogo da linguagem, então da mesma maneira não podem se encontrar de modo fixo e intocável no âmbito de textos construídos pelo autor, sendo manejados por quem lê (e traduz) em busca de interpretação. Tal reflexão põe em xeque as concepções logocêntricas de leitura e autoria, as quais, analogamente ao pensamento sobre a tradução, são vistas pela ótica das limitações, por meio da metáfora do transporte, do resgate e da recepção passiva, como veremos mais detalhadamente a seguir.

A DESCONSTRUÇÃO E AS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO

A revisão das concepções logocêntricas relativas à estabilidade de idéias e imutabilidade do significado transcendental proporcionou, por extensão, reflexões indagadoras da condição de noções tradicionalmente associadas à autoria e leitura. A seguir, visa-se observar como o pós-estruturalismo tem procurado desmitificar a idéia limitadora de um autor-produtor e de um leitor-receptor, com base no conceito de intertextualidade que impede a atribuição de originalidade e univocidade a uma produção textual e que, em decorrência, possibilita um redimensionamento da importância legada à tradução e seu realizador.

2.1 Autor e leitor: da hierarquia ao diálogo

A visão do autor como detentor de conhecimento e responsável pelo depósito de significados intocáveis em seu texto apresenta-se como um traço da modernidade como momento histórico, o qual, desde o término do século XVIII, caracteriza-se pela ênfase na individualidade e capacidade racional do homem inserido no centro do universo, não mais sob os desígnios de uma onipotência divina que havia, desde tempos remotos, norteado suas crenças e narrativas míticas em torno dos fenômenos da natureza. Anteriormente a esse período histórico, não se atribuía importância à autoria como afirmação de uma voz única e portadora do saber, mas à sabedoria e autoridade expressa pela palavra do Outro – daí a razão de haver várias obras em anonimato e a constante presença de reproduções de trechos alheios, fato que invalida a moderna concepção de 'plágio'. Nas sociedades clássicas da Antigüidade, os poetas 'recebiam' suas motivações criativas da inspiração sobre-humana das Musas; já o conceito moderno de autor expressa a posse de uma genialidade e "a função de regulador do fictício, uma função bem característica de nossa era de sociedade industrial e burguesa, de individualismo e propriedade privada" (FOUCAULT, 1980, p. 159).

Assim, a figura autoral seria inteiramente responsável pela criação e apresentação de idéias e intenções em seu texto, e tais sentidos não deveriam jamais sofrer alterações no âmbito da atividade de leitura; dessa maneira, os significados autorais – imunes a transformações e influências propiciadas pelo contexto – seriam irreversivelmente inseridos em uma estrutura significante, a qual funcionaria "como o envólucro duradouro e resistente capaz de aprisionar através dos tempos e em qualquer circunstância o significado autoral conscientemente pretendido" (ARROJO, 1992, p. 36). Em contraposição à função do autor, a *persona* sacramentada e legitimada pela tradição literária moderna, o leitor convencional deve obrigatoriamente

expressar uma aura de receptividade e passividade absolutas: diante do caráter fixo e inquestionável do sentido proposto pelo autor, o leitor limita-se apenas a resgatá-lo, sem deixar que aspectos ligados à sua subjetividade interfiram e deturpem os significados originais, ou seja, aquilo que o autor quis dizer, de modo consciente, em seu momento criativo sem precedentes.

Tal ato de subserviência consiste na compreensão de um texto, o primeiro estágio rumo ao conhecimento que se almeja adquirir. À compreensão sucederia a interpretação, ou seja, a fase em que, uma vez captadas e entendidas as nuances textuais, o sujeito possui a licença de atribuir ao texto "novos matizes de significação" (RAJAGOPALAN, 1992c, p. 64). Todavia, essa aparente liberdade para acrescer o texto pleno e intocável é ilusória no sentido de manter o leitor no caminho que conduz à verdadeira intenção do autor, como revela Rajagopalan (1992c, p. 64):

[...] a idéia de acréscimo não invalida necessariamente a tese anterior de que o significado seja imanente ao texto pois acredita-se que seja o próprio texto que dita o que pode ou não ser acrescido. Ou, como diriam alguns simpatizantes dessa abordagem, só seriam admitidos acréscimos que estivessem consistentes ou congruentes com a intenção do autor ao escrever o texto, intenção esta que, segundo os mesmos estudiosos, o texto nem sempre revela, a menos que seja submetido a um processo rigoroso de interpretação ou hermenêutica.

De qualquer modo, a noção convencional pressupõe a leitura como produto, não como processo, pois não admite a construção de significados por parte do leitor, mas uma mera recuperação de algo onipresente e a-temporal, desvinculado do contexto sociohistórico em que é observado. A leitura seria, portanto, somente um acessório que realça, e procura sempre alcançar, a intelectualidade de uma voz, uma pessoa, pois, como observa Roland Barthes (1984, p. 50, grifos do autor), "a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se [...] fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua 'confidência'".

Em se tratando da função exercida pelos críticos, tradicionalmente considerados os leitores *par excellence*, ao postular-se o texto como sustentáculo de conhecimento, ocorrem divergências. Assim, para Barthes (1984, p. 52), se a escrita textual é fechada, se o necessário consiste apenas em decifrar a intenção proposta pelo autor, então a crítica atribui-se a si mesma a capacidade de fazê-lo, pois "encontrado o Autor, o texto é 'explicado', o crítico venceu"; por outro lado, Compagnon (1999, p. 49) acredita que, ao se buscar explicar a obra com base na intenção, torna-se inútil conceber a existência da crítica literária, pois "se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos". Mesmo com a observação de tais discrepâncias, é possível afirmar que a tendência logocêntrica costuma priorizar e fundamentar juízos de valor referentes à leitura em um critério único: a concordância com os significados autorais.

Com o surgimento das correntes pós-estruturalistas de linguagem, pautadas no viés pós-moderno que ressalta a multiplicidade de vozes coexistentes, vários estudiosos, orientados por suas específicas correntes e conceitos, se debruçaram sobre as questões de autoria e leitura e a conseqüente relação autor-texto-leitor, dentre os quais destacam-se Roland Barthes, Michel Foucault, Stanley Fish e, com especial atenção à constituição do que se convencionou chamar de escrita e texto, Jacques Derrida. Então, o crítico francês Barthes propõe a passagem da obra para o texto, restringindo o primeiro termo a algo concreto, como um livro, que possui elo filial direto com o autor (os direitos autorais sobre a obra bem o refletem) e centra-se no significado proposto, além de constituir um objeto de consumo por parte de leitores passivos. Em contrapartida, o texto "é experimentado apenas em uma atividade, uma produção" (BARTHES, 1980, p. 75), revela o adiamento eterno de significados que provoca uma disseminação de sentidos, além de incitar o leitor a uma "colaboração ativa" (p. 80) através do trabalho, não da recepção estrita. Barthes concebe, à maneira da *différance* e dos rastros diferenciais do signo vislumbrados por Derrida, a existência da intertextualidade, a relação obrigatoriamente estabelecida entre os textos e necessária para a sua perpetuação e sobrevivência; o processo intertextual, que se caracteriza por uma cadeia associativa, impossibilita a definição do conceito de filiação pois, se os textos são constituídos por "citações sem aspas" (p. 77), as quais já perderam sua identidade no elo ininterrupto entre os signos, torna-se impossível atribuir autoria a alguém e, conseqüentemente, a condição de origem.

Portanto, se se considera a capacidade do leitor de produzir significados, a noção de 'obra' perde sua relevância pois, conforme conclui Koskinen (1994, p. 448, grifo da autora), ao retomar Barthes, "[t]odas as *obras* são na verdade textos cujos sentidos adicionais são suprimidos". A tese do crítico francês relativa ao emaranhado de textos providos de vozes diversas e anônimas implica, radicalmente, a desmitificação e conseqüente destruição da figura autoral. O autor não pode continuar a ser encarado como gênio criador de idéias originais, pois ele apenas mescla escritas passadas de modo a não sistematizar a ordenação dos signos e, em decorrência disso, não exigir um deciframento que busque a saturação da significação. Pelo contrário, segundo Barthes (1984, p. 53), a condição que adere ao texto desconstrói a supremacia autoral:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita.

Dessa maneira, Barthes (1984, p. 53) busca enfatizar o outro lado, o segundo termo da dicotomia clássica, ao afirmar que "o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor"; em outras palavras, pelas leituras e interpretações construídas, não resgatadas, por cada leitor é que se consolida a produção de significados. Analogamente, o filósofo francês Michel Foucault também interroga a relevância comumente atribuída ao nome do autor; para ele, este não poderia mais ser equiparado à pessoa real e viva que escreve, em direção à constituição do autor como função caracterizadora de certos discursos (FOUCAULT, 1980, p. 147): "O nome do autor manifesta o surgimento de um quadro discursivo determinado e indica o *status* desse discurso dentro de uma sociedade e de uma cultura". Com isso, Foucault capta, na figura autoral, a necessidade de reduzir e limitar um alastramento desenfreado de significados no mundo, passando a ser um conceito idealizado pelas coerções discursivo-ideológicas de uma sociedade, em detrimento da antiga equivalência estabelecida em relação a um sujeito que constrói e assina um texto:

[...] o autor não é uma fonte indefinida de significados que preenche uma obra; o autor não precede as obras, ele é um certo princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, exclui, e seleciona; em suma, por meio do qual se impede a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, e recomposição da ficção (FOUCAULT, 1980, p. 159).

Tais restrições, controladas pela função autoral, são fruto de convenções, responsáveis pela determinação do que é ideologicamente possível e aceitável dentro de um dado corpo de normas, sendo essas convenções intimamente associadas às visões de mundo e perspectivas adotadas, sociohistórica e culturalmente, pelos grupos sociais. São essas mesmas restrições que, ao moldar o horizonte de um sujeito, impedem a produção inteiramente livre e desordenada de significados em qualquer processo de leitura da realidade, como corrobora a reflexão tecida pelo crítico literário norte-americano Stanley Fish, a ser enfocada na próxima parte.

2.2 Stanley Fish e as comunidades interpretativas

Segundo Fish (1980a), há uma ocorrência simultânea entre identificação contextual e construção de sentidos, pois todo falante encontra-se inserido em uma comunidade que, por meio de instituições de diversas espécies, estabelece concepções e normas responsáveis pela identidade do grupo. Desse modo, Fish concebe, além da comunidade lingüística já vislumbrada pelas pesquisas estruturalistas, a existência de comunidades interpretativas, ou sistemas de inteligibilidade, que propiciam situações de comunicação por meio de uma "estrutura de suposições, de práticas compreendidas como relevantes em relação aos objetivos e metas que já

se encontram em posição" (FISH, 1980a, p. 318). No âmbito dessas comunidades, que moldam e enquadram a consciência coletiva de seus indivíduos dentro de regras e valores autorizados e convencionais, não há espaço para relativismos ou solipsismos: de acordo com Fish, o indivíduo é impossibilitado de aceitar a autoridade imposta por crenças de outros tanto quanto as suas, mediante a coerção exigida por seu próprio contexto, ao mesmo tempo em que, no outro extremo, suas concepções são produto de acordo estabelecido socialmente, e não reflexos idiossincráticos.

No esteio desta concepção, Fish (1980a, p. 317) procura evitar as críticas acirradas feitas à sua tese, as quais conduziriam à conclusão de que, perante a ausência de significados, interpretações e leituras legitimadas como 'corretas', "a interpretação se torna uma questão de construtos individuais e particulares, nenhum dos quais sujeito a desafio e correção". A fim de contrapor esse radicalismo, em que a pluralidade é vista como sinônimo de caos e assistemática, Fish (1980a, p. 317) acredita que "uma base comum de acordo, ao mesmo tempo a guiar a interpretação e a providenciar um mecanismo para decidir entre interpretações" é que direciona e determina quais possibilidades são aceitas pela comunidade e quais são estigmatizadas. Enfim, não haveria "um momento antes que a interpretação inicie" (FISH, 1980a, p. 318), um vazio em que a presença de sujeitos seria vetada pelo risco de interferências nocivas ao conhecimento puro, pois a significação é construída na própria manifestação de situações comunicativas e, em consequência, pela interação propiciada pelos indivíduos. Observa-se assim a concepção de linguagem adotada pelo crítico em questão: a língua consiste em um sistema convencional que permite ao falante escolhas não totalmente livres e idiossincráticas, mas guiadas pelas opções oferecidas pelo repertório lingüístico e sociohistórico e pelo contexto circundante. Em decorrência disso, os leitores passam a exercer função ativa na produção de significados, mesmo sob a tutela arbitrária das instituições sociais.

O caráter inteiramente convencional revelado pela indeterminação prévia e natural de sentidos expressa igual força sobre a questão da literariedade. Ao refletir acerca de uma aula de literatura por ele ministrada – em que os alunos, mediante o tema do curso referente à poesia religiosa inglesa, compuseram um poema a partir de nomes aleatoriamente escritos no quadro – , Fish (1980b, p. 325) constata que os estudantes "começaram a discernir padrões estruturais maiores" e produziram suas interpretações em razão do incentivo direcionado pelo professor, e não porque havia quaisquer traços, na lista de nomes acima referida, que conduzissem à inerência de uma construção poética. Aqui reside o ponto crucial geralmente atribuído à literariedade, determinante dos aspectos diferenciais entre os tipos textuais que, em sua suposta universalidade, propiciam o reconhecimento do leitor. Todavia, Fish (1980b, p. 326) não concebe a anterioridade desses traços pois, segundo ele,

[...] atos de reconhecimento, ao invés de serem desencadeados por características formais, são sua fonte. Não é que a presença de qualidades poéticas exige um certo tipo de atenção, mas a atribuição de um certo tipo de atenção resulta na emergência de qualidades poéticas.

Assim, as características textuais, responsáveis pela discriminação convencional em gêneros tidos como estanques, não são inerentes aos textos pois, segundo Fish, tanto o modo de encarar quanto de construir um texto são consolidados socialmente e, perante a base de arbitrariedade que discerne um poema de uma narração, por exemplo, não há como considerar uma estrutura superficial, objetiva e neutra – o fator crucial resume-se nas diversas estratégias interpretativas "que finalmente não são nossas, mas possuem sua origem em um sistema publicamente disponível de inteligibilidade" (FISH, 1980b, p. 332). Nesse ponto, Fish desmantela a oposição objetividade/subjetividade, ao não vislumbrar uma separabilidade pura e plena entre os dois termos. A interpretação sofre tanto coerções subjetivas, por consistir em fruto de uma perspectiva e de um olhar, obedecendo igualmente a fatores objetivos, por esse mesmo ponto de vista se inserir em um escopo mais abrangente de possibilidades interpretativas, surgidas no âmbito social. Fish (1980b, p. 336) ainda condena a dicotomia sujeito/objeto por propiciar o surgimento de um dilema relativo à noção de poder e controle: se "textos serão permitidos a restringir sua própria interpretação ou se interpretantes irresponsáveis terão licença para obscurecer e sobrepor textos". Tal preocupação é, para Fish (1980b, p. 336), desnecessária, visto que sujeito e texto são "produtos das mesmas possibilidades cognitivas", o que conduz à conclusão de que, ao mesmo tempo e intensidade em que o leitor produz significados, estes também o constroem, perante as categorias impostas pela cultura.

Juntamente com a noção de literariedade, a crença na determinação de significados provoca um desdobramento adicional, a saber, a questão dos julgamentos de valor adotados, em especial, pela crítica (neste caso, de natureza literária). Com base na idéia referente à existência de verdades propostas pelo autor, cada crítico busca persuadir os demais de que "sua interpretação conforma-se mais perfeitamente aos fatos" (FISH, 1980c, p. 339), além de condenar e excluir as leituras desviantes do que o texto, um invólucro fechado das intenções autorais, se limita a apresentar. Quando se depara com interpretações divergentes, dentre as quais uma se sobressai em dado momento, Fish (1980c, p. 349) o atribui à tendência provisória de ressaltar tais operações interpretativas em detrimento de outras, não por obedecer ao ilusório critério do certo/errado, mas por representar os "cânones de aceitabilidade" vigentes em dado período sociohistórico.

Com isso, nenhuma leitura pode ser simplesmente rotulada de impossível e incongruente diante das fronteiras impostas pelo texto, mas em decorrência do fato de a instituição literária não lhe ter configurado as condições necessárias para a aceitação da

comunidade. Os critérios para essa aceitação são, de acordo com Fish, sujeitos a modificações trazidas pelo tempo e pela sociedade, o que impede um poema de ser considerado como tal, ou mesmo valorizado uniformemente, em diversas conjunturas culturais. Os parâmetros estabelecidos de julgamentos de valor são, assim como as especificidades conferidas aos textos, igualmente instáveis e próprios ao contexto e à comunidade a que se vinculam.

Enfim, a revisão de concepções tradicionalmente associadas aos textos, concernentes à autoria e à leitura, proporcionou aos pós-estruturalistas uma aplicação de reflexões que já pregavam o desmascaramento de noções clássicas referentes à razão, ao sujeito e à sua linguagem. No âmbito dessas reflexões, voltadas para a linguagem como veículo que simultaneamente liberta e restringe os indivíduos em suas escolhas, a tradução surge como pólo frutífero de debate, em cujo seio se fazem reverberar, até hoje, as limitações e os estigmas legados pelo modelo logocêntrico. Essas restrições, as quais relegaram a atividade tradutória a uma posição periférica perante a centralidade emanada do texto dito 'original' e provocaram a proliferação de inúmeras dicotomias – nas quais os aspectos ligados à tradução são invariavelmente fadados ao pólo inferior –, têm sido alvo constante dos estudos desconstrutivistas, como será observado na próxima seção.

2.3 A atividade tradutória sob o foco da desconstrução: a superação das barreiras

A concepção tradicional que expõe a existência independente de significados estáveis e a-históricos esteve, desde os tempos antigos, intimamente vinculada ao ato de traduzir. Se a noção logocêntrica de leitura reclama uma recuperação isenta e desinteressada desses elementos imersos na estrutura textual (lá presentes pelo depósito consciente e sábio feito pelo autor), a tradução considerada 'correta' igualmente deveria propagar um resgate neutro e objetivo desses significados na língua estrangeira, transportá-los intactos para a língua receptora e adequá-los, em um encaixe perfeito, em sua estrutura peculiar de significantes. Rosemary Arrojo (1992, p. 101) afirma que a maioria das teorias de tradução existentes até a atualidade, "independentemente das disciplinas de que se originam, tendem a descrever o processo tradutório em termos de uma substituição ou transferência de significados estáveis de um texto para outro", pois o critério central para a valorização de uma tradução consistiria no grau de paralelismo e de equivalência existente entre texto 'original' e tradução, fato que exigiria, além da identidade precisa entre os significados, uma equiparação dos próprios valores e conceitos engendrados pelas línguas envolvidas.

A metáfora do transporte aplicada à natureza do ato tradutório atinge, talvez, sua determinação mais renomada na proposta do lingüista norte-americano Eugene Nida (ARROJO, 1992), em que ele assemelha a tradução a um transporte de vagões de um trem de carga, ou

palavras de uma sentença, cujo objetivo consiste em conduzir a carga intacta até seu destino, não obstante a ordem em que os vagões-palavras (embutidas de conceitos) se encontram. É com o auxílio dessa comparação que verdadeiramente se atenta para a função estritamente mecânica atribuída ao tradutor-condutor, o qual deveria realizar seu ofício com o mínimo de interferências possível, a fim de não comprometer a passagem entre texto 'original' e tradução. Essa idéia de transporte, ao mesmo tempo em que aparenta veicular uma homogeneidade entre ambos os lados, revela em especial uma relação hierárquica entre língua-fonte/língua-alvo, 'original' e tradução (os próprios termos a denunciam), pois, ao conceber um fluxo de significados – enfim, de conhecimento – apenas unilateral, reforçado pela sacralização da figura autoral, a tradução reduz-se a uma cópia, "algo menor que o original, e até o direito de acrescentar algo, de criar algo *mais*, é severamente negado" (KOSKINEN, 1994, p. 450, grifo da autora)⁴.

Assim, a tradução e seu realizador nunca foram vistos como pólos de contribuição ao conhecimento, estando toda a autoridade e detenção do saber aliadas ao gênio criativo do autor. Mediante a exigência tradicional de que a tradução é apenas reprodução de um conteúdo previamente existente, é perceptível a equiparação do texto 'original' com a coisa-em-si, o referente extralingüístico que independe da influência humana, ao passo que a tradução posiciona-se no lugar do signo, da representação derivada e imperfeita da presença que almeja, sem sucesso, atingir a origem e essência daquilo que espelha. A tradução, portanto, não poderia existir sem o 'original', pois, segundo o contrato estabelecido pela tradição, cabe ao texto-fonte instigar seu surgimento, em virtude da necessidade de perpetuar, independentemente de mudanças trazidas pelo tempo e pela história, as idéias autorais. Instaurou-se, desse modo, uma relação de débito unilateral, o qual deveria ser quitado – em vão, de acordo com a inferiorização conferida à tradução – com o auxílio do critério de fidelidade inocente expressa pelo tradutor.

O tradutor, unido à visão de seu ofício como algo incompleto por apresentar-se tardiamente à forma e ao conteúdo do 'original', tornou-se o alvo maior das inúmeras críticas perpetradas pelos defensores e instigadores da ilusória sistematização do ato tradutório, decorrente da idéia de que duas línguas precisam ser equiparadas simetricamente para que a transposição de conhecimento seja completa. Com isso, o tradutor sempre foi relegado (e relegou a si mesmo) à sombra do autor, ao anonimato contundente que, ao mesmo tempo em que reflete a condição inferior e mecânica em face da genialidade autoral, procura anular sua

⁴ Segundo grande parte das teorias convencionais de tradução, o tradutor poderia apenas realizar alterações relativas a informações imprecisas e não condizentes com a verdade (ou mesmo a Verdade) dos fatos presentes no texto 'original'. Segundo Peter Newmark (1988), uma tradução comunicativa requer diversos procedimentos técnicos, dentre eles o de correção – denominado por Heloísa Barbosa de "melhoria" (1990, p. 53) –, referente em especial aos textos ditos 'informativos'. Para Newmark (1988, p. 204), a "primeira lealdade" do tradutor é voltada "à verdade ou os fatos da questão" que transcendem o texto, fidelidade esta que deixaria "o autor do original muito grato" com as mudanças estritamente necessárias.

responsabilidade perante a tradução que apresenta. O tradutor estaria, enfim, fadado a reproduzir os significados autorais e manter-se alheio às inevitáveis contribuições que instala em seu texto, sob a forma (nem sempre discreta) de interferências oriundas de sua formação discursivo-ideológica, de suas concepções de mundo e das repercussões provocadas pelas circunstâncias contextuais mais imediatas. Enfim, de acordo com Rosemary Arrojo (1992, p. 102), "o que se proíbe tanto ao leitor e ao ouvinte, como ao tradutor, é a interpretação", em outras palavras, a construção de significados a partir de aspectos ligados à sua subjetividade e inserção, como cidadão, no meio social. Segundo a filosofia logocêntrica, não cabe ao tradutor ofuscar o autor, verdadeiro centro das atenções da tradição literária, e sim realizar seu ofício – considerado um mal necessário – rodeado de invisibilidade e isenção absolutas.

Assim a história da tradução evidencia a função pejorativa do tradutor; no entanto, com o surgimento do pensamento pós-estruturalista, a tradução passou a merecer atenção especial, atribuída principalmente pelo olhar da desconstrução, cujos estudiosos deram início à tendência própria do movimento: redefinir as várias dicotomias que, vinculadas ao modelo logocêntrico de simplificação do conhecimento em polaridades, decorrem justamente da oposição 'original'/tradução⁵. De imediato, Jacques Derrida intenta dismantlar a própria noção de fonte, associada, há muito, à concepção de origem. Ambas se ligariam à existência da água como líquido primeiro, oriundo do interior da Terra e provido de uma transparência reveladora de sua essência. Para Derrida (1991b, p. 321), a fonte como "origem de um curso de água" não possui um sentido próprio e único que a faça retornar a si, a sua transparência, pois "[a]parece em segundo em relação aquilo a que parece dar origem, para aí medir um desvio e uma partida".

Então, a fonte encontra-se "sempre dividida, conduzida para fora de si própria" (DERRIDA, 1991b, p. 326), imersa que está em um jogo de movimentos eternamente diferidos que não conduzem ao início nem ao fim, porém asseguram que a fonte não seja "nada antes da procura" (DERRIDA, 1991b, p. 328), ou anterior à construção de sentidos no mundo. O filósofo capta, nessa intensa movimentação entre os signos – os quais, em sua circularidade, não levam à saturação do processo de significação –, uma redefinição da noção de texto 'original': se a origem escapa à delimitação mediante as relações incessantes entre signos, se a idéia de ponto de partida é, mesmo na natureza, um conceito ilusório, então nenhum texto pode obter elo direto

⁵ No decorrer do panorama histórico da atividade tradutória, diversas relações binárias foram propostas, como tradução literal (palavra por palavra) x tradução livre (com vistas ao sentido), tradução fiel x tradução criativa, equivalência formal x equivalência dinâmica e paráfrase x imitação. Todas estas dicotomias relacionam-se à oposição 'original'/tradução – a qual, segundo Arrojo (1993, p. 73), é utilizada pela tradição logocêntrica para realçar "os preconceitos, as noções de inadequação e inferioridade, de traição e de deformação e, sobretudo, a impossível tarefa que se impõe a todo tradutor". Além disso, denotam duas tendências referentes a tradução que perpassam a todas, mesmo com denominações superficialmente discrepantes; Friedrich Schleiermacher (2001) assim as sintetiza: tradução que conduz o leitor ao autor (estratégia estrangeirizadora, que expõe o fator de estranhamento) e tradução que, em contrapartida, leva o autor até o leitor (estratégia domesticadora, que torna o autor familiar).

com a fonte, com o conhecimento puro e sem precedentes. Visto que a fonte jamais é igual a si mesma, torna-se iminente desmitificar a hierarquização do texto 'original' em relação à tradução, devido à impossibilidade de conceber um significado exterior ao jogo da linguagem, não havendo, dessa forma, argumento que suficientemente valide a tradução como substituição da coisa plena.

Derrida revela que é por meio da crença em um significado transcendental – o qual sobreviveria intacto às modificações históricas e sociais e estaria imerso em uma substância estática e inatingível por qualquer significante – que surge a possibilidade "de uma traduzibilidade absolutamente pura, transparente e unívoca" (DERRIDA, 2001, p. 26), pois estariam implícitas a uniformidade de conceitos entre diversas línguas e a capacidade de transportá-los em invólucros significantes díspares, munidos de uma carga semântica inalterada e permanente. Derrida não tenta aniquilar a diferença entre ambos os componentes do signo, pois é justamente nessa disparidade que a tradução torna-se possível; assim, ao constatar-se que essa diferença não é pura, a noção de tradução pede a substituição pela idéia de transformação, "regulada de uma língua por outra, de um texto por outro" (DERRIDA, 2001, p. 26).

A visão tradicional referente ao ato tradutório esbarra, desse modo, no efeito retardatário da *différance*, pois não haveria o transporte semântico, mas uma nova reorganização de significados, uma reconfiguração convencionalmente contextualizada, em dimensões de tempo e espaço minadas por diferenças. Por esse prisma, as divergências lingüísticas e culturais entre idiomas não admitem a equivalência (a saturação da heterogeneidade) e impedem que o autor seja visto como "agente, autor e senhor da *différance*, um sujeito ao qual ela sobreviria, eventualmente e empiricamente" (DERRIDA, 2001, p. 34-35). Se os textos em questão inserem-se e relacionam-se dentro do processo de intertextualidade (o qual impossibilita a existência de qualquer coisa original, isenta das influências exercidas pelos elementos adjacentes), ambos constituem leituras em seu próprio direito, vinculadas a coerções lingüísticas e sociais peculiares e, assim, não propensas ao privilégio de uma em detrimento da outra. A tradução passa a ser vista como outro texto, "exatamente porque as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos" (RODRIGUES, 2000, p. 205).

Entretanto, deve-se ressaltar que Derrida (1998a, p. 19, grifo do autor) não trata da tradução estritamente em termos lingüísticos, mas a considera subjacente a toda produção do saber humano, pois "a questão da desconstrução é também do começo ao fim a questão da tradução e da língua dos conceitos". Segundo Marcos Siscar (2000, p. 61), a tradução é provida do estatuto de lei articuladora do conhecimento perante a idéia de que "todo conceito é fruto de uma passagem ou tradução da experiência não-filosófica para a filosofia"; a dificuldade

associada à tradução não reside em obstáculo, por ser ela própria "que inaugura o conhecimento, a verdade do conhecimento da tradução como tradução" (SISCAR, 2000, p. 61). Uma vez colocada a existência dessa "tradução filosófica" (DERRIDA, 1998b, p. 149), Jacques Derrida confirma a relevância da tradução ao inserir, em seus vários textos, diversas estratégias adotadas por tradutores, como a manutenção de um termo estrangeiro ou a sua tradução para a língua materna (feita pelo próprio Derrida ou já consagrada por outro tradutor), a citação de uma ou mais traduções e até o comentário em torno delas (LIMA, 2003). Segundo Érica Lima (2003, p. 19), o pensamento desconstrutor derridiano encontra-se intimamente ligado à tradução e tais estratégias, denominadas operações de tradução, aproximam-se da lógica de produção textual e permitem que Derrida questione "a hierarquia entre as línguas materna e estrangeira, entre os textos de partida e chegada, mesclando-os e possibilitando a convivência entre o mesmo e o outro de forma nem sempre pacífica".

De acordo com menção prévia, as reflexões derridianas em torno da tradução relacionam-se intimamente às novas concepções de autoria e leitura. Como os significados não são imanentes aos textos e, portanto, não podem ser simplesmente resgatados em sua suposta essência fixa, o leitor apodera-se de uma importante função durante o que constitui agora o processo de leitura, ao invés da assimilação do texto-produto, fechado em sua completude. O leitor, imbuído de vivências que preenchem seu contexto sociocultural, deixa de ser um mero receptor e preservador das idéias e intenções consideradas originais do autor, passando a ocupar-se ativamente da construção de significados e "a se conscientizar de sua interferência autoral nos textos que lê" (ARROJO, 1992, p. 38). O leitor, enfim, apropria-se do texto do Outro, da figura tradicionalmente associada ao intelecto e à notoriedade.

Tal redefinição da posição logocêntrica conduz, obviamente, à avaliação mais realista da função exercida pelo tradutor. Este também é um leitor, por possuir uma tarefa ativa de produção de significados e interpretações de acordo com as visões de mundo e as perspectivas típicas de sua realidade social. Não há como desnudá-lo de sua subjetividade, das concepções adquiridas em meio ao grupo e arraigadas em seu pensamento e atitudes, rumo à realização de uma cópia neutra e meramente decifradora dos significados – igualmente convencionais – de outro. O contrato milenar que sempre visou a fidelidade perante o autor, fidelidade esta que implica em passividade, servilidade e repressão de diferenças e alterações, é enfim desmascarado, e o tradutor, em contrapartida à tradicional anonimidade e falta de compromisso para com seu ofício, necessita agora assumir sua responsabilidade autoral ante as leituras que produz. Segundo Arrojo (1992, p. 104), o tradutor "terá que estar sintonizado com o ideário de seu tempo e lugar e, conseqüentemente, com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta", para daí proceder a uma leitura que venha a ser considerada

aceitável de acordo com as concepções vigentes, em dada dimensão espaço-temporal, na comunidade interpretativa de que é parte integrante.

Portanto, a relação entre 'original' e tradução é reconfigurada, e a noção de débito redistribuída. Se, nos moldes logocêntricos, à tradução caberia todo o quinhão da dívida – perante a existência e importância legadas ao texto-fonte –, agora, ao ser considerada uma leitura sociohistoricamente definida, a tradução recebe uma dívida proporcionada pelo próprio texto de partida pois, segundo Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor", o contrato entre ambos passa a torná-los interdependentes e não-hierarquizados: cabe à tradução a perpetuação do original por gerações futuras, ou seja, a assegurar a sua sobrevivência, pois é nela que "a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento" (BENJAMIN, 2001, p. 195). Ao refletir acerca das relações vitais manifestas pelos seres em constante surgimento e desenvolvimento, Benjamin constata que a tradução não deriva da vida do 'original', mas de sua sobrevivência, não sendo possível exigir-se dela o caráter de cópia e representação fiel "[p]ois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica" (BENJAMIN, 2001, p. 197). Assim sendo, o texto 'original' seria "o primeiro devedor" (DERRIDA, 2002, p. 40), pois demanda a existência da tradução do mesmo modo que Deus, ao impor a confusão de Babel aos construtores da torre, também incitou a necessidade da tradução, "para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo" (DERRIDA, 2002, p. 40).

Com isso, Jacques Derrida, ao apresentar uma reflexão em torno do célebre ensaio de Walter Benjamin, sustenta que a tradução não pode constituir um complemento do texto 'original', pois o ato de complementar indica crescer e preencher um vazio, uma falta, com vistas à consolidação de completude ou, segundo Benjamin (2001, p. 199), ao aparecimento da pura língua que abrange todas as demais, fruto "das intenções reciprocamente complementares" dos idiomas. Todavia, Derrida acredita que o 'original' transforma-se constantemente e, ao exigir um complemento, "é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si" (DERRIDA, 2002, p. 47). Com base nessa idéia, a tradução não completa algo já pleno e acabado, mas age em suplementação pois, segundo Cristina Rodrigues (2000, p. 208), um suplemento possui a dupla capacidade de acrescentar e de substituir, de ampliar e modificar gradualmente. Desse modo, a tradução "aumenta e modifica o original, o qual, enquanto sobrevive, nunca cessa de se transformar e crescer" (DERRIDA, 1988, p. 122), ao certificar-se do crescimento daquilo que se propunha intocável e alheio às contingências finitas da realidade e do homem.

Nesse processo, a tradução – ou, segundo Derrida (2002, p. 67-68), a "suplementaridade lingüística pela qual uma língua dá a outra o que lhe falta" – altera igualmente

a si mesma e até as línguas envolvidas, por estar não mais provida do objetivo de transportar e substituir a origem, mas tão somente possuir a chance de propiciar um elo familiar entre as línguas, a promessa de reconciliação após a disseminação provocada pela fúria de Babel. Enfim, o contrato entre 'original' e tradução passa a ser comparado com uma aliança sagrada, semelhante ao contrato matrimonial, de acordo com Derrida (1988, p. 125, grifo do autor), embasado nas reflexões benjaminianas:

Um acordo ou obrigação de qualquer tipo – uma promessa, um casamento, uma aliança sagrada – pode apenas ocorrer, eu diria, na tradução, isto é, apenas se for pronunciado *simultaneamente* tanto na minha língua quanto na do outro [...]. Então, o acordo, o contrato em geral, tem que implicar na diferença de línguas ao invés da traduzibilidade transparente [...]. Se alguém pode traduzir pura e simplesmente, não há acordo. E se alguém não consegue traduzir de jeito nenhum, também não há acordo. Para que haja um acordo, precisa existir uma situação babélica [...].

Aqui reside o paradoxo relativo à tradução, expresso desde a destruição da torre mítica e suas implicações para o futuro das línguas: ela é ao mesmo tempo necessária e impossível, necessária em virtude das dificuldades de comunicação impostas pela disseminação babélica – intensificadas pelas fronteiras erigidas pelas culturas –, e impossível ao revelar como o vislumbramento do Outro supõe visões e pontos de vista alheios e desconhecidos à língua e cultura do Eu. Tal é o movimento interno ao funcionamento e motivação da atividade tradutória, o *double bind* (LIMA; SISCAR, 2000) que faz da diferença o princípio regente das relações humanas, tornando possível o enriquecimento na pluralidade, não a estagnação no mesmo, como mostra a reflexão de Marcos Siscar (2000, p. 67):

[...] se a língua do outro é sempre, inevitavelmente, de uma forma ou de outra, traduzida, é sua estranheza que solicita a tradução, a leitura, a produção de significados e de saberes. O intraduzível da língua alheia, ao se manifestar, ou seja, ao ser colocado em situação de tradução, é aquilo que provoca o conhecimento, instaurando sua tensão. É a diferença, não a identidade, que torna a tradução necessária.

Aí encontra-se, enfim, a tarefa realista do tradutor, não mais um super-humano (porém estigmatizado) encarregado da impossível missão de postar-se no contexto sociohistórico do autor e, daí, resgatar as intenções originárias de sua criação, mas munido da função de "responder ao chamado do texto original" (SISCAR, 2000, p. 67), ou seja, de propiciar sua sobrevivência por meio de seus próprios pontos de vista e perspectivas. Aqui coloca-se em xeque também – perante a afirmação da tradução como leitura contextualizada e assinada –, a noção corrente de escrita como representação de algo a destinatários ausentes, espalhados pelas

dimensões futuras. À escrita é comumente associada a função de transmitir e comunicar sentidos contidos em uma mensagem, um meio de comunicação que consiste em um "elemento homogêneo através do qual a unidade, a integridade do sentido não seria essencialmente afetada" (DERRIDA, 1991c, p. 352). A ausência do emissor/autor não comprometeria a carga semântica a ser deslocada pela escrita, por constituir, no âmbito da tradição semiológica, a gradual "modificação da presença" (DERRIDA, 1991c, p. 354), jamais sua anulação ou negação.

Contudo, ao qualificar essa ausência como uma presença diferida e adiada, Derrida acredita que uma escrita bem-sucedida deve permanecer legível mesmo com o desaparecimento físico do destinatário empírico, pois seu funcionamento baseia-se no que o filósofo denomina iterabilidade. Ao captar a significação de *iter* ('de novo') e associá-la ao vocábulo *itara*, ou 'outro' em sânscrito, Derrida reconhece o caráter simultaneamente provido de repetição e alteridade da escrita. É exatamente essa dupla natureza típica da estrutura da escrita que torna possível ao signo gráfico romper com o contexto de sua inscrição – em que se incluem fatores como ambiente do escritor e seu querer-dizer naquele instante – e partir em busca do outro, do diferente, por meio do processo de leitura. Assim, é a partir da ausência de referentes ou significados determinados que fazem da escrita uma estrutura iterativa, a qual veicula assinaturas que, longe de serem puras, precisam e podem apenas funcionar se também desvincularem-se da intenção autoral que motivou sua produção:

Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever [...]. Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a 'agir' e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito 'em seu nome' (DERRIDA, 1991c, p. 357).

Portanto, para Derrida (1991c, p. 362) – assim como para Barthes –, todo e qualquer signo, lingüístico ou não, de ordem oral e gráfica, é passível de ser citado, "colocado entre aspas", pois ao romper com o contexto de sua produção, esse caráter de citacionalidade provoca o surgimento infinito de novos contextos que irão estender e reescrever as possibilidades de sentido da escrita. Essa questão corrobora o fato de que a tradução não pode mais ser encarada como tentativa de imitação do 'original' ou de protetora de seus significados supostamente estáveis, pois este possui uma estrutura iterativa que, apenas com o auxílio, repetível e diferente, de outras leituras inseridas em vários contextos, poderá dar-se a conhecer. A tradução seria, então, uma dessas (re)leituras, construída por um sujeito que deixa suas marcas e sua assinatura, conscientemente ou não, em sua produção.

Em extensão à tese proposta por Stanley Fish (1980a), percebe-se que a tradução espelha tanto as coerções normativas que lhe são impostas socialmente quanto a subjetividade do tradutor ou, em termos pragmáticos, o uso que este faz, valendo-se do repertório lingüístico disponível e do leque de opções oferecidas e condizentes com as normas da comunidade interpretativa, de efeitos de sentido não-convencionais e criativos. As concepções do tradutor relativas à linguagem, tradução e aos gêneros textuais mais correntes em sua época são absorvidas – e freqüentemente transparecidas – na própria maneira em que ele se utiliza dos recursos lingüísticos a fim de construir sua tradução-leitura. De maneira análoga, os julgamentos de valor que são atribuídos à tradução espelham a formação e as concepções por detrás do olhar que a avalia, pois não há como postular um julgamento objetivo e neutro que, ao postar-se acima da realidade, seja isento de influências sociohistóricas, nem como conceber um crítico (ou qualquer ser humano) que se prive de um elo com ideologias e perspectivas próprias. Segundo Cristina Rodrigues (2000, p. 184), se "[d]iferentes pressuposições, condições e objetivos irão, necessariamente, gerar diferentes avaliações", torna-se inviável rotular uma tradução como boa ou ruim, correta ou errada, de maneira categórica e irrevogável, perante a idéia de que diferentes contextos, instituições e normas promoverão a aceitação e o privilégio de certos aspectos e que, portanto, os parâmetros não são universais nem unanimemente adotados.

Em suma, contrariamente à fidelidade semântico-formal e conseqüente invisibilidade e subserviência impostos pelos manuais tradicionais, o tradutor precisa reconhecer a importância autoral que possui no ato máximo de interação de significados e, imprescindivelmente, sua visível função de ativador das infinitas possibilidades do texto que lê. Para Arrojo (1993, p. 85), tal redefinição do tradutor repercute até no campo socio-econômico referente à sua remuneração, ao afirmar que, quanto maior a visibilidade do tradutor, "menores serão as chances de que seja ignorado, marginalizado e indignamente remunerado"; a importância dessa auto-afirmação é tamanha porque "quem se percebe 'visível', pode reconhecer-se no que faz e reivindicar o reconhecimento daqueles que utilizam e avaliam seu trabalho".

No esteio dessa tomada de consciência por parte do tradutor, a perspectiva pós-moderna, longe de incitar a livre e desordenada seleção de elementos a serem inseridos na produção tradutora, apenas realça as escolhas sociohistóricas do tradutor ao atribuir um valor inusitado à pluralidade e multiplicidade próprias da espécie humana, qualidades que se manifestam em todos os aspectos da vida e que, em especial no campo das idéias, têm sido fortemente silenciadas pelo racionalismo logocêntrico. Agora, é com base no princípio da diferença e da relevância do Outro que a identidade do Eu é construída, e a tradução, imersa num eterno jogo de remissões, passa a ser o Outro do texto 'original', porém em um elo de suplementação e reciprocidade, não mais de hierarquização e pejoração. Apoiada nessa

concepção encontra-se a análise dos *Sonetos* de Shakespeare apresentada neste trabalho, voltada para a constatação de como as traduções relacionam-se, como leituras contextualizadas, ao texto inglês, ele mesmo provido de um elo com outras produções e tradições literárias de sua época.

Segundo Roland Barthes (1984, p. 52), "o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura", citações essas oriundas de diversas escritas e que, em sua intensa movimentação e imersão umas nas outras, não deixam espaço para a origem plena. O texto de Shakespeare se enquadra sintomaticamente nessa constante dialogicidade, estabelecendo um verdadeiro mosaico que se estende desde seus próprios escritos até os trabalhos de outros poetas e dramaturgos de seu tempo. Essa intertextualidade – que, para diversos críticos, põe em xeque a própria autoria de Shakespeare em diversos momentos –, é particularmente observável no caso dos *Sonetos*, como será tratado no próximo capítulo.

OS SONETOS DE SHAKESPEARE: RECEPÇÃO E CRÍTICA

Estabelecer com precisão os dados biográficos do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 -1616) e atribuir-lhe autoria a todas as obras vinculadas ao seu nome têm sido indagações – por vezes infrutíferas – de historiadores e críticos literários. Não obstante as oscilações que há muito norteiam a crítica em se tratando de concepções de estética e julgamentos de valor – os quais variam em virtude de momentos históricos e panoramas culturais discrepantes –, a Shakespeare é freqüentemente associada uma aura de erudição e nobreza, cujas obras mais marcantes (representativas de sua larga produção teatral, como *Macbeth*, *Hamlet*, *Rei Lear* e *Othello*) remeteriam às turbulências e sentimentos da elite aristocrática dos tempos elizabetanos. Tal figuração de Shakespeare deve-se, talvez, à relação estabelecida com a imagem da própria Inglaterra do século XVI, então uma potência em intensa expansão marítima. Todavia, com a publicação dos *Sonetos* em 1609, providos de seu contundente aspecto homoerótico, foi apresentada uma nova faceta do bardo que pôs em xeque sua integridade e legitimidade perante público e crítica, como será observado a seguir.

3.1 A publicação dos *Sonetos* e a dedicatória enigmática

O nome de William Shakespeare sempre esteve mais ligado à dramaturgia, sendo suas peças – em especial as tragédias, protagonizadas por personagens conflituosas e passionais – intensamente aclamadas até a atualidade por suas conotações político-culturais e pelas reflexões tecidas em torno de sentimentos e emoções tão humanos. Contudo, a extrema habilidade lingüística de Shakespeare e a variedade de seus recursos estéticos o conduziram, a partir de 1590, ao exercício de um outro gênero literário então em voga entre os poetas elizabetanos: *sonneteering*, ou a escrita de sonetos (HELIODORA, 1997, p. 9). Fontes documentadas sugerem que Shakespeare, proibido de atuar em razão dos surtos de peste que obrigaram o fechamento dos teatros londrinos, voltou-se para a composição e revisão de seus sonetos, "com vistas a uma recompensa de um mecenas da corte" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 8), cuja publicação era continuamente adiada devido à reabertura dos teatros. Seus sonetos, já referidos em 1598 por Francis Meres (citado em DUNCAN-JONES, 1997, p. 1) como "açucarados", finalmente vieram a público, em número de 154, no ano de 1609, graças ao trabalho do editor Thomas Thorpe.

Segundo a pesquisadora Katherine Duncan-Jones (1997), a crítica conservadora do século XX atesta que Shakespeare não autorizou a publicação de seus manuscritos e que estes

constituíram um alvo de pirataria editorial. Esta crença toma como evidência o fato de ter sido provavelmente Thorpe, e não Shakespeare, o autor da dedicatória da obra⁶ e, de maneira mais contundente, apóia-se na condenação do aspecto homoerótico entre o eu-lírico e o 'belo jovem'. Ante a instituição da emenda Labouchère em 1885 – "a qual criminalizava atos homossexuais entre homens adultos com consentimento" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 32) – e a condenação do escritor Oscar Wilde dez anos mais tarde por suas ligações com jovens rapazes (além de sua admiração notória pelos *Sonetos*, como revela o título de seu conto "O retrato de master W.H."), os críticos passaram a questionar a veracidade autoral do *in quarto*⁷, pois o fato de "[q]ue o maior poeta da Inglaterra – da Europa? – teria escrito e publicado poemas altamente pessoais que exploravam uma relação passional com um 'belo jovem' [...] deve ter sido visto como totalmente inaceitável" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 32). Em reação a essa posição, Duncan-Jones acredita que a publicação de 1609 parece ter sido realmente autorizada pelo bardo inglês, com base na insistência com que Shakespeare aborda o tema da imortalidade do 'belo jovem' e de seus atributos por meio do verso, imortalidade essa a ser apenas alcançada por meio da divulgação impressa em massa.

A primeira das inúmeras controvérsias acerca da obra em questão consiste justamente na breve e enigmática dedicatória que precede os 154 sonetos (além do poema *Lover's Complaint*), transcrita abaixo (SHAKESPEARE, 1997, p. 109):

TO. THE. ONLY. BEGETTER. OF.
THESE. ENSUING. SONNETS.
Mr. W.H. ALL. HAPPINESS.
AND. THAT. ETERNITY.
PROMISED.
BY.
OUR. EVER-LIVING. POET.
WISHETH.
THE. WELL-WISHING.
ADVENTURER. IN.
SETTING.
FORTH.

T. T.⁸

⁶ Parece mais provável que Thorpe tenha assinado a dedicatória devido a uma saída apressada de Shakespeare da cidade de Londres, então assolada pela peste.

⁷ Segundo o *Collins Cobuild English Language Dictionary* (1987, p. 1176), *quarto* "é um tamanho de papel de aproximadamente 20 centímetros por 26 centímetros"; a expressão *in quarto* refere-se, então, às medidas das páginas do volume impresso em 1609.

⁸ "Ao único inspirador/destes sonetos seguintes/Mr. W.H. toda felicidade/e aquela eternidade/prometida/ por/nosso eterno poeta/deseja/o bem intencionado/aventureiro em empreender". Segundo Duncan-Jones (1997, p. 108), o caráter eternizante dos desejos (e também dos sonetos) é ressaltado através do uso de palavras em caixa-alta e dos pontos entre elas, "sugerindo que esta é uma inscrição quase romana, escrita como se fosse na pedra".

Apresentada em uma organização sintática invertida e complexa, a dedicatória⁹ é assinada pelas iniciais T. T., as quais, como já foi afirmado anteriormente, obviamente remontam ao editor Thomas Thorpe. Todavia, o foco de infundáveis especulações e hipóteses concerne ao misterioso Mr. W. H. e à real significação da palavra *begetter* atribuída a ele. De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos ([1970], p. 18), as duas acepções do verbo *beget* mais correntes durante a época de Shakespeare possuem o sentido de 'obter' ou 'conseguir', fato que apontaria Mr. W. H. como a pessoa que obteve acesso aos manuscritos originais e os forneceu a Thorpe para publicação; em seguida, *beget* poderia significar ainda 'inspirar', em cujo caso a dedicatória seria destinada ao 'belo jovem', o inspirador de maior parte dos sonetos. Além disso, haveria ainda mais uma conotação associada ao século XVI que diz respeito a *beget* como ato de "procriar, por um pai ou senhor" (MCKECHNIE, 1983, p. 167); tal idéia de *begetter* enquanto progenitor remeteria, portanto, a alguém que houvesse realmente gerado os poemas da seqüência em questão, ou auxiliado em sua produção.

Quanto à identidade de Mr. W. H., os críticos literários têm se debruçado freqüentemente sobre documentos e registros antigos em busca de indivíduos que se enquadrem nas pistas escassas deixadas por Thorpe e Shakespeare, e tal procura tem produzido uma crescente lista de "conjecturas e teorias fantásticas" (GUEIROS, 1975, p. 34) ou, nas palavras de Anthony Burgess (1991, p. 5), "fez gastarem tinta gerações inteiras de estudiosos". Dentre as várias possibilidades aventadas, pesquisadores têm cogitado W. H. como sendo William Hughes, um ator da companhia de Shakespeare por quem o poeta "havia alimentado uma fixação pederástica" (BURGESS, 1991, p. 5); William Hathaway, cunhado do poeta e irmão de sua esposa Anne; e até mesmo vislumbraram em W. H. um trocadilho de William *Himself*, denotando o próprio Shakespeare como o produtor e inspirador da seqüência.

Contudo, as duas hipóteses mais ressaltadas referem-se a Henry Wriothesley, Conde de Southampton, e a William Herbert, terceiro Conde de Pembroke. Mesmo com as iniciais invertidas, Southampton é constantemente aludido por ter sido patrono de Shakespeare e por ele reverenciado nas dedicatórias explícitas das obras líricas *Vênus e Adonis* e *Violação de Lucrecia*, publicadas, respectivamente, em 1593 e 1594. Entretanto, Duncan-Jones atesta que as evidências apontam com maior intensidade e coerência para Pembroke – tanto como o verdadeiro W. H. quanto como o jovem retratado nos sonetos –, em virtude de sua relutância em face do casamento (tal como o 'belo jovem'), seu caso amoroso com a dama da corte Mary Fitton (para muitos críticos, a legítima 'dama morena') e pelo favorável aspecto da patronagem: Herbert era um "mecenas das letras excepcionalmente generoso e inteligente" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 58) e,

⁹ Segundo Duncan-Jones (1997, p. 108), o caráter eternizante dos desejos (e também dos sonetos) é ressaltado, na dedicatória, através do uso de palavras em caixa-alta e dos pontos entre elas, "sugerindo que esta é uma inscrição quase romana, escrita como se fosse na pedra".

certamente, sua condição social oferecia o prestígio e o financiamento necessários à sobrevivência de Shakespeare durante o período da peste em Londres.

Após estes breves esclarecimentos relativos à dedicatória controversa e às especulações dela decorrentes no que concerne à autorização para publicação da obra, pode-se partir para as considerações referentes à estrutura formal da seqüência poética em estudo.

3.2 A estrutura dos *Sonetos*

O soneto shakesperiano insere-se, de certa forma, nos moldes da tradição sonetista inglesa, influenciada fortemente pela produção do italiano Petrarca e dos poetas da Pléiade francesa, como Ronsard. Introduzido na Inglaterra por *Sir* Thomas Wyatt e Henry Howard durante o reinado de Henrique VIII, o soneto clássico instaurado no Renascimento europeu teve seu auge na era elizabetana, em especial com a publicação da obra *Astrophil and Stella* em 1591, produzida por *Sir* Philip Sidney. Em se tratando do aspecto formal, o soneto inglês reelabora a estrofação petrarquiana de um oitavo (duas quadras) e um sesteto (dois tercetos) separados graficamente, munida do esquema rímico abba-abba-cde-cde, rumo a uma adequação da forma à estrutura lingüístico-retórica da língua inglesa. Manteve-se o número de quatorze versos por soneto, excluindo-se a separação gráfica acima referida, "mas a obrigação de fechar com um epigrama de duas rimas impunha uma qualidade intelectual às vezes irônica, às vezes satírica" (BURGESS, 1991, p. 5) aos poemas, traço que Shakespeare explorou a fundo. George Gascoigne (citado em DUNCAN-JONES, 1997, p. 95-96) definiu o soneto inglês, ou soneto de Surrey – por alusão ao Conde de Surrey, provável precursor da forma sonetista inglesa – em 1575 da seguinte maneira:

Alguns pensam que todos os poemas (sendo curtos) podem ser chamados de sonetos, visto que é realmente uma palavra diminutiva derivada de *sonare*, mas mesmo assim posso permitir-me chamar desse modo aqueles sonetos que são de quatorze linhas, cada linha possuindo dez sílabas. As doze primeiras rimam em estrofes de quatro linhas por metro cruzado, e as duas últimas que rimam juntas concluem o todo.

No entanto, apesar das discretas diferenças estruturais adotadas pelos ingleses (como a substituição dos metros longos pelo pentâmetro iâmbico de dez sílabas, mais apropriado em face das diversas palavras curtas da língua inglesa), a temática seguiu rigorosamente a tendência de Petrarca e seus seguidores, como sumariza Nehemias Gueiros (1975, p. 15):

[...] um enamorado submisso e tímido à amada inatingível, virtuosa e pura, quase sempre orgulhosa da sua beleza e insensível às lamúrias do trovador. E o apaixonado chora, no poema, a frustração ou o desespero de não poder atingi-la, "sua razão de viver, sua razão de morrer".

A atitude de Shakespeare em relação à escrita de sonetos é sem dúvida interessante, pois no âmbito de várias de suas peças ele faz diversas alusões ridicularizadoras à produção de poemas amorosos em geral, e aos sonetos melosos, repetitivos e previsíveis em particular. Então, em virtude da indagação da razão que conduziu o dramaturgo a compor uma seqüência de sonetos tão longa, não obstante sua aversão a poemas estritamente sentimentais, uma possibilidade forte consistiria em considerar uma motivação de cunho literário; Katherine Duncan-Jones (1997, p. 49) afirma que o poeta "buscou apropriar e redefinir o gênero, rejeitando os velhos conceitos de devoção à amada, e criar uma seqüência de sonetos tão diferente de todos seus predecessores que a forma nunca poderia voltar a ser a mesma"¹⁰.

Ao tentar conceber um tipo de soneto estruturalmente convencional porém tematicamente diferente do estilo petrarquiano, então soberano na produção do continente (e também da Inglaterra) há mais de duzentos anos, Shakespeare vai no contrafluxo da poesia de Petrarca e Sidney e propõe um objeto amoroso masculino (não feminino, como ditavam a tradição e a moral), personificado por um jovem real e provido de defeitos ao invés de uma mulher distante, idealizada e inacessível. Neste esteio, o bardo distancia-se do tema de amor secular rumo à transcendência religiosa e promove a descrição de um amor carnal pela 'dama morena', o qual, longe de aspirar a uma completude espiritual, objetiva apenas a consumação do desejo.

No que se refere à organização dos blocos temáticos da obra e dos sonetos em si, as várias edições publicadas com o passar dos séculos revelam a prática popular de propor diversas reordenações com vistas à apresentação de novas possibilidades de significação, possibilidades que construiriam uma mensagem mais acessível, socialmente aceitável e condizente com a imagem tradicionalmente vinculada a Shakespeare. Cada reorganização da ordem dos poemas respeita uma dada hipótese sobre o propósito ou intenção verdadeira de sua produção, sejam eles vistos como exercícios literários, alegorias religiosas, reflexões autobiográficas ou abstrações filosóficas de "um estudo da alma humana" (GUEIROS, 1975, p. 40). Contudo, é possível constatar uma lógica na abordagem dos temas que permita um acordo em torno da divisão temática em dois grandes blocos: no primeiro, os sonetos 1-126 são dedicados ao 'belo jovem', nos quais os poemas 1-17 caracterizam-se pela instigação do poeta ao jovem para que se case e

¹⁰ Ainda segundo Duncan-Jones (1997), a alternativa de uma motivação de natureza pessoal é preferida por críticos românticos, os quais apontam para alguma experiência de vida do poeta (um caso amoroso frustrado, por exemplo) que o tenha instigado à atividade sonetista.

tenha filhos e a seqüência 18-125 expressa o amor e devoção do poeta pelo rapaz e a persistência de imortalizá-lo por meio da poesia. Já na segunda seqüência, que se estende do poema 127 ao 154, inicia-se o ciclo da 'dama morena', permeado por uma turbulência emocional e moral por parte do eu-lírico que esboça uma misoginia.

Uma vez configurada a divisão dos *Sonetos*, a mais comumente aceita, torna-se possível partir para uma breve reflexão a respeito das 'personagens' presentes nos poemas, as quais instigam críticos e leitores há séculos e propiciam o eterno nutrir da dúvida relativa à natureza biográfica ou ficcional dos sonetos shakesperianos.

3.3 As personagens-enigmas

Desde a publicação em 1609, o mistério acerca das figuras centrais dos *Sonetos* tem crescido em intensidade. A indagação que partiu com mais freqüência de críticos e leitores em geral refere-se à natureza biográfica ou ficcional que motivou a delineação do 'belo jovem', da 'dama morena' e, em menor grau, do 'poeta rival'. Tal ânsia por verificar a existência histórica destas personagens vincula-se à crença de que os *Sonetos* não constituiriam uma produção ficcionalizada shakesperiana como as peças dramáticas, mas configurar-se-iam como resultado de uma experiência viva do poeta: neste esteio, "alguém já disse que se Shakespeare tivesse inventado o de que tratam os sonetos, teria inventado algo melhor" (WANDERLEY, 1994, p. 17). Munidos desta concepção, muitos daqueles que se debruçam sobre os *Sonetos* geralmente o fazem com vistas ao deciframento de enigmas que escamoteiam algum fato ou figura verídica, relegando a segundo plano uma apreciação estritamente estético-literária da seqüência poética.

A personagem mais recorrente consiste no 'belo jovem', o qual, em face das pistas oferecidas pelos poemas, é um jovem aristocrata dotado de grande beleza e que compartilha da amizade do poeta. Como já foi mencionado anteriormente, uma hipótese corrente considera que o 'belo jovem' coincidiria com o Mr. W. H. da dedicatória, suposição que retrataria o Conde de Pembroke como o candidato mais plausível. Nos primeiros dezessete poemas, o eu-lírico aconselha o rapaz a concretizar seu dever para com a sociedade – alguns críticos chamam esta seqüência de *duty sonnets*, ou sonetos do dever (menção feita também por WANDERLEY, 1994, p. 9) –, casando-se e tendo filhos para que sua beleza se perpetue e seja conhecida e admirada por futuras gerações. O poeta compara os dotes físicos do jovem aos elementos da natureza – assim como ditava a tradição do amor cortês, mas voltado para o objeto amoroso feminino –, como o sol e as rosas, porém continuamente ressalta que os efeitos do tempo podem destruir sua beleza se ela não for oferecida como legado à humanidade, por meio da procriação. Após o soneto 17, o eu-lírico passa a enfatizar a importante função de seus versos para a concretização

da imortalidade do jovem, um meio "mais duradouro que o bronze" (BURGESS, 1991, p. 5) e o qual eternizará igualmente o poeta em envelhecimento, como revela o ousado dístico final do soneto 19 (SHAKESPEARE, 1997, p. 149): *Yet do thy worst, old Time, despite thy wrong,/My love shall in my verse ever live young*¹¹.

No decorrer da primeira grande seqüência, o poeta esboça também os defeitos do rapaz – como sua moral duvidosa e extravagância – que lhe provocam extrema melancolia e, nos sonetos 76 a 86, demonstra não estar sozinho na admiração e glorificação de seu amado. Aqui, torna-se clara a presença de um 'poeta rival', uma ameaça à monopolização da atenção oferecida pelo aristocrata ao poeta, incitada por um inquietante e admirável talento, como expressam os primeiros versos do soneto 80 (SHAKESPEARE, 1997, p. 271): *O how I faint when I of you do write,/Knowing a better spirit doth use your name,/And in the praise thereof spends all his might,/To make me tongue-tied speaking of your fame*¹². De acordo com Duncan-Jones (1997), o 'poeta rival' poderia ser qualquer um dos protegidos de Pembroke, como Samuel Daniel, George Chapman e Ben Jonson, os quais poderiam apresentar ao bardo uma rivalidade competitiva com vistas à preferência do mecenas. Por outro lado, a pesquisadora atesta que a figura do 'poeta rival' pode ser inteiramente ficcional, construída apenas com o intuito de denotar o tema da rivalidade literária ao invés de aludir a algum indivíduo específico.

Em seguida, no segundo bloco de poemas, surge a figura emblemática da 'dama morena'¹³, a amante do poeta que, com seus atributos nada idealizados, mantém relações amorosas com diversos outros homens, dentre eles o 'belo jovem'. A *dark lady* foi continuamente vista pelos críticos e estudiosos da biografia de Shakespeare como uma mulher real, não apenas fruto de uma ousadia literária, e diversas hipóteses foram formuladas a fim de descobrir sua verdadeira identidade. As possibilidades mais cotadas são Emilia Lanier – "uma siciliana, uma espécie de cortesã, instrumentista de talento", segundo Anthony Burgess (1991, p. 5) – e Mary Fitton, uma dama de companhia da corte que tinha cabelos negros mas, para a insatisfação de alguns críticos, uma pele alva. Tal procura seria a motivação central da crítica conservadora em sua tentativa de adequar convencionalmente os *Sonetos* na tradição literária européia do amor

¹¹ "Mas podes, velho Tempo, encarniçar-te, embora!/Nos versos meu amor viverá sempre jovem" (trad. Oscar Mendes, 1969, p. 823).

¹² "Escrevendo de ti, eu tremo quando penso/Que alguém melhor que eu use também teu nome/E todo o seu poder em teu louvor dispensa,/Roubando-me o poder de louvar teu renome!" (trad. Oscar Mendes, 1969, p. 847).

¹³ No âmbito da língua portuguesa, a maior parte dos críticos que trata da literatura dos *Sonetos* não traduz a expressão *dark lady* (como Gueiros, 1975; Wanderley, 1994; Ramos, [1970]). Já Carlos A. Nunes [1957] utiliza 'dama negra', advogando a tese de que o epíteto *dark* aponta exclusivamente para uma mulher de tez negra. Todavia, optei por utilizar aqui a expressão 'dama morena' tal qual Eugênio Gomes [1961] pois, segundo ele, "na língua da época elizabetiana, *black*, em se referindo a uma mulher, significava apenas que os seus cabelos eram negros" (p. 275). Além disso, Shakespeare apresenta menção explícita apenas aos olhos e cabelos negros da dama (sonetos 127 e 144), se limitando a dizer que ela é escura no sentido moral. Portanto, acredito que 'dama morena' deixe em aberto um maior leque de hipóteses a este respeito.

cortês – exatamente o oposto do que o eu-lírico propõe, ao apresentar a dama como uma "propriedade sexual" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 51). Além disso, a busca desenfreada por sua veracidade almeja aniquilar quaisquer dúvidas relativas à heterossexualidade do bardo pois, de acordo com Anthony Burgess (1991, p. 5), "[p]ara um elisabetano, declarar-se conquistado por uma mulher de cabelos da cor da noite e de carnção da cor do crepúsculo equivalia, naquele tempo, a uma forma de perversão erótica", e a idéia de um Shakespeare adúltero passaria a ser bem mais aceitável ao público do que um Shakespeare pederasta (DUNCAN-JONES, 1997, p. 51).

A 'dama morena', não obstante as especulações em torno de sua identidade, apresenta-se como um importante contraponto ao 'belo jovem' no corpo temático dos *Sonetos*: perante a idéia de que a beleza do jovem é superior à das mulheres (por não implicar em falsas aparências trazidas por artificios cosméticos) e de que instiga admiração contagiante naqueles que o rodeiam, a dama de Shakespeare é uma cortesã "faceira, volúvel, tentadora" (NUNES, [1957], p. 15) e possui trânsito livre entre os cavalheiros da corte. Todavia, em meio às diversas constatações de seus defeitos, tanto físicos (os quais a distanciam do padrão de beleza da época) e morais (como sua infidelidade declarada ao poeta), o eu-lírico capta, nestas faltas, qualidades irresistíveis, como revela o início do soneto 141 (SHAKESPEARE, 1997, p. 397): *In faith, I do not love thee with mine eyes,/For they in thee a thousand errors note;/But 'tis my heart that loves what they despise,/Who in despite of view is pleased to dote*¹⁴. Diferentemente do amor espiritual que instiga o eu-lírico a querer imortalizar seu amado, é oferecida à dama uma relação eminentemente física e passageira, que visa a satisfação de um desejo excessivo do qual o poeta logo se arrepende, aludindo até à possível transmissão de uma doença venérea contraída pela amante.

Enfim, torna-se possível dizer que as personagens-enigmas dos *Sonetos* – independentemente de sua consideração como pessoas reais, criações imaginárias ou alegorias de emoções ou situações caras ao poeta – são encaradas comumente pela crítica como satélites orbitando em torno do que é visto como o lado mais inquietante da obra em pauta: a faceta possivelmente homossexual do Poeta Nacional da Inglaterra. Apesar de que a principal tendência da crítica contemporânea seja resistir à insistente tentação de estabelecer paralelismo direto entre os sentimentos (eles mesmos ambíguos) delineados nos *Sonetos* e a personalidade do homem Shakespeare, as implicações homossexuais vislumbradas na adoração ao 'belo jovem' e no desprezo satírico à 'dama morena' ainda provocam repercussões nos defensores do *status* shakesperiano. Segundo Simon Shepherd (1988, p. 97), "a tarefa da crítica é descobrir uma sexualidade adequada para o bardo nacional", condizente com os interesses morais e culturais que o país deseja transmitir ao resto do mundo. A publicação dos *Sonetos* instaurou uma dúvida

¹⁴ "Não são, por minha fé, meus olhos que te querem,/Porque podem em ti mil defeitos notar:/Mas é meu coração que ama o que eles desprezam/E apesar do que vê se apraz em te adorar" (trad. Oscar Mendes, 1969, p. 871).

quanto a este aspecto polêmico, o que de certa forma comprometeu sua recepção perante o público elizabetano, como será exposto a seguir.

3.4 Recepção e crítica: da era elizabetana à atualidade

Primeiramente, convém aqui retomar o conceito de comunidade interpretativa proposto por Fish, com vistas a verificar como as ideologias e valores vigentes em determinadas épocas foram responsáveis por moldar as imagens associadas a Shakespeare, e de que modo essas imagens interferiram em sua recepção diante do público e da crítica. Como foi mencionado anteriormente, as comunidades interpretativas espalhadas no tempo e no espaço se encarregam de postular os critérios de aceitabilidade e avaliação de dado escritor e sua obra, os quais se refletem nas expectativas mantidas pelo público leitor e nas possibilidades de leituras e interpretações vislumbradas pela crítica em voga. Este processo é observado com clareza no caso de Shakespeare – em que há infundáveis especulações sobre a veracidade de seus dados biográficos e de sua autoria – pois, segundo Neusa Vollet (1998, p. 75), "[n]ão passaria de precária e vã qualquer tentativa de estabelecer uma face de Shakespeare que tenha atravessado os tempos com feições absolutamente imutáveis". De bárbaro a gênio, o bardo inglês tem sido encarado e assimilado pelas comunidades de modos discrepantes, cujas imagens alternam-se "à medida que correspondiam ao gosto e valores de cada época ou os desafiavam" (VOLLET, 1998, p. 75).

Todavia, o discurso dominante construído em torno da figura do bardo inglês¹⁵ tem continuamente atribuído a ele uma aura de elitismo e erudição, a qual seria acessível apenas àqueles providos de intelectualidade e nobreza que constituíssem a fina flor do suposto público-alvo das complexas reflexões do poeta. A construção desta imagem de Shakespeare se deve, em grande parte, à barreira erigida pela própria língua inglesa, pois as modificações ocorridas com o decorrer de cinco séculos têm distanciado cada vez mais os leitores atuais da variedade lingüística corrente no período elizabetano. Devido a esta difundida incompreensibilidade, Shakespeare surge como detentor de uma superioridade lingüístico-intelectual que precisa ser 'traduzida' ao público por um grupo restrito de eruditos, o que freqüentemente mascara o fato de que a linguagem utilizada pelo poeta espelha conjunturas lingüísticas específicas, não devendo servir de critério para uma intelectualidade a-temporal.

Não obstante as oscilações trazidas à tona pelas diversas comunidades interpretativas existentes entre a era elizabetana e os tempos atuais, subjaz uma tendência

¹⁵ Graham Holderness (1988) apresenta uma interessante reflexão acerca do fenômeno de devoção semi-religiosa apresentada pelos admiradores de Shakespeare (personificada em especial pelas levas de turistas a Stratford), fenômeno por ele denominado de 'bardolatria'.

constante da crítica de rotular Shakespeare como um gênio transcendental, em especial a partir da constituição da literatura enquanto disciplina (EAGLETON, 2001a) e da instituição do cânone literário no século XIX – no qual, dada a motivação imperialista da Inglaterra vitoriana e de sua língua, lhe caberia sempre um lugar assegurado. Neusa Vollet atesta essa questão (1998, p. 82):

A história oficial sobre Shakespeare, construída pelos críticos eruditos, divulgada e autorizada por instituições influentes e prestigiadas, foi, durante um longo período, praticamente o único determinante do entendimento de Shakespeare para a comunidade alvo desse discurso. [...] Sendo assim, a imagem fina e nobre de Shakespeare revela, antes de mais nada, a sua procedência, na medida em que reflete a ideologia, os interesses, a história de um determinado grupo cultural em sua localização temporal e de acordo com as mais diversas circunstâncias: sociais, políticas, econômicas, ideológicas.

Ainda segundo Vollet, em contraposição ao discurso dominante, que atenta apenas para "os aspectos de sua obra ou biografia dignos de atenção" (VOLLET, 1998, p. 82) e os insere no universo acadêmico – oferecendo ao grande público somente uma visão distorcida, vaga e conveniente a certos interesses –, surge atualmente um discurso minoritário que visa a recontextualização histórica do Poeta Nacional da Inglaterra, por meio de um processo de desmitificação que reconsidera também a imagem idealizada de seu público-alvo. Assim, há uma tendência corrente que defende que, longe de apresentar suas peças para uma platéia eminentemente refinada, o Bardo "foi um autor popular [...] que escreveu para um público eclético [...] – público esse que abrangia todo o espectro do mundo elizabetano" (HELIODORA, 1997, p. xx). Em relação a esse processo desmitificador, vislumbrado pela estrutura de normas adotada pela comunidade interpretativa vigente, Graham Holderness (1988, p. 13) comenta:

Quando desconstruímos o mito de Shakespeare, o que descobrimos não é um gênio individual universal a criar textos literários que continuam sendo um depósito permanentemente valioso de experiência humana e sabedoria; mas um processo cultural colaborativo [...].

Esse 'processo cultural colaborativo' resume-se justamente na consolidação dos significados que norteiam Shakespeare como uma construção sociocultural e histórica, não como um produto acabado e inalterável da coletividade.

O *in quarto* de 1609 foi alvo de uma fria e silenciosa recepção na época de sua publicação, não obstante o *status* de celebridade já alcançado por William Shakespeare nesse período. As esparsas menções referentes à obra em pauta evidenciam que os leitores devem ter encarado os *Sonetos* como chocantes ou decepcionantes, reação que propiciou a não-adesão de seus temas polêmicos por parte dos jovens poetas de então, os quais voltaram-se "para os temas

devotos que Shakespeare havia negligenciado tão visivelmente" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 70). Com o passar dos séculos, tanto críticos quanto escritores renomados intensificaram a hostilidade aos *Sonetos* e suas duvidosas implicações – reforçadas ainda mais pela fascinação de Oscar Wilde – e, quando não se ocupavam em esboçar indignação e repúdio ante o aspecto homoerótico da obra, tendiam a reorganizar os poemas ou mesmo atribuir sua motivação inspiradora a uma misteriosa mulher, retratada como a 'dama morena', com o intuito central de heterossexualizar os *Sonetos*.

Segundo Katherine Duncan-Jones (1997), até o fim do século XIX, qualquer interpretação atribuída aos poemas shakesperianos era comumente vista como decorrente da personalidade e sexualidade do crítico que a propusesse, fato que inibiu as leituras homoeróticas críticas e apenas as tornou mais aceitáveis após os atos parlamentares de 1967 na Inglaterra, os quais retiraram o caráter criminoso de relações homossexuais. Além disso, o fator cultural constituiu fundamental importância para a defesa da heterossexualidade do bardo inglês, pois a vida e a obra de Shakespeare sempre foram consideradas propriedade nacional e, como tal, deveriam refletir o que há de melhor e mais elevado na cultura inglesa, como atesta Simon Shepherd (1988, p. 99, grifo do autor):

A vida pessoal de Shagspair deve ser mantida separada, pois ela se tornou propriedade cultural nacional e, como modelo biográfico, reforça suposições sobre sexualidade. Escreve-se frequentemente sobre sua vida como se não fosse um produto da história mas a transcendesse, visto que deve ser reconhecível à sociedade de agora. Shackespieare tem que ser *visto* como um de nós. Não um deles (marginais, criminosos, homossexuais, desordeiros). Portanto a vida sexual deve ser mantida em ordem.

Assim, a Inglaterra não poderia apresentar ao mundo um Shakespeare polemizado, o qual, como instrumento hegemônico de uma determinada ideologia, ameaçasse "uma noção elitista de cultura e uma visão de mundo de classe dominante" (MARGOLIES, 1988, p. 43). Portanto, caberia à crítica perpetuar a imagem moralmente inquestionável da Inglaterra representada por seu poeta nacional, e essa tarefa inicialmente literária adquiriu rapidamente um cunho eminentemente político, assim delineado por Shepherd (1988, p. 100): "Alistar o bardo para o liberalismo faz parte do processo de retratá-lo como um gênio universal, capaz de escrever sobre todo tipo de esquisitices com maestria". Esta ânsia pela universalidade do cânone literário requer a omissão de fatores histórico-sociais que confirmem certas tendências e motivações sexuais, pois, como complementa Shepherd (1988, p. 100), o liberalismo "precisa empregar uma definição a-histórica de esquisitice homossexual antes de estender sua compaixão".

No entanto, já no âmbito do século XX, Duncan-Jones (1997) constata que a tendência da crítica moderna consiste em desvincular Shakespeare do 'eu' lírico, atribuindo sua

ousadia a motivos de inovação literária. Haveria ainda a hipótese de considerar a significação do vocábulo *lover*, tão recorrente nas exortações ao 'belo jovem', não apenas como 'amante', mas também como 'amigo', segundo o uso no período elizabetano (MENDES, 1969). Com o surgimento da Nova Crítica durante a década de 1930, tornou-se possível uma apreciação mais favorável dos *Sonetos* devido ao uso de técnicas de leitura analítica (*close reading*) que, ao serem descontextualizadas, dificultam a associação com referências biográficas. Outro aspecto positivo foi o advento de diversos e importantes trabalhos críticos sobre a obra em questão realizados por mulheres, o que raramente acontecia antes do século XX; de acordo com Katherine Duncan-Jones (1997, p. 83) – ela mesma uma renomada pesquisadora do assunto –, "as leitoras são capazes de permanecer como calmas observadoras, mas emocionalmente receptivas, do impulso homoerótico dos poemas 1-126 que têm causado tanto aborrecimento a gerações de leitores".

Torna-se possível afirmar que as implicações sexuais contidas nos *Sonetos* tenham sempre inspirado suspeitas e desconforto em leitores e críticos (em especial nos homens) devido ao fato de que esta obra lírica shakesperiana não é associada a um mundo ficcional, como as peças, e sim vinculada aos sentimentos supostamente reais do poeta. Tal polêmica provocou, durante séculos, uma recepção de constrangimento em face dos poemas ao 'belo jovem', o que suscitou a condenação pública da obra ou simplesmente o mascaramento por parte daqueles que a admiravam. A insistência acerca do aspecto homoerótico, a necessidade de apontar figuras verídicas que se enquadrem nas descrições de Shakespeare constituem, para Shepherd (1988, p. 105), uma tendência quase irresistível da obra, pois "[o]s comentários sobre os *Sonetos* são fascinados pelo mesmo espectro que tentam exorcizar".

A curiosidade em torno do homoerotismo em Shakespeare caracteriza o fenômeno que Michel Foucault (1977) denomina 'vontade de saber' sobre o sexo e suas manifestações, cujo ápice no século XIX deveu-se à proliferação em massa de discursos voltados não mais para a questão moral do sexo, mas para uma racionalidade científica que o explicasse. Para Foucault (1977, p. 55), há um paradoxo entre esta difundida necessidade de falar sobre sexo – em especial por meio do discurso supostamente 'neutro' da ciência positivista – e a intenção escamoteada de ocultar sua verdade, pois "[e]squiva-la [a verdade], barrar-lhe o acesso, mascarar-la são táticas locais que surgem como que em sobreposição, e através de um desvio de última instância, para dar forma paradoxal a uma petição essencial de saber". Descobrir os meandros da verdade do sexo se tornou, para as sociedades ocidentais do século XIX, uma nova fonte de prazer, "[...] prazer de sabê-la, exibí-la, descobri-la [sic], de fascinar-se ao vê-la, dizê-la, cativar e capturar os outros através dela [...]" (FOUCAULT, 1977, p. 69). Segundo esta reflexão, portanto, os diversos questionamentos e condenações emitidos por críticos e leitores no tocante à possível homossexualidade de Shakespeare evocada pelos *Sonetos* talvez aponte, no fundo, para uma

ânsia em saber o que realmente constituiu a sexualidade do bardo inglês pois, como afirma Foucault (1977, p. 55), "[n]ão querer reconhecer ainda é uma peripécia da vontade de verdade".

Enfim, o teor desta recepção – moldada a partir das imagens que os ingleses possuem de seu bardo nacional – exerceu certa influência sobre a maneira como o mito shakesperiano abarcou, um tanto tardiamente, no Brasil, influenciando as concepções de críticos, dramaturgos e tradutores engajados em conhecer e transmitir sua obra ao grande público. A tônica da recepção shakesperiana em nosso país, instaurada também pelas particularidades de nossas próprias comunidades interpretativas espalhadas no eixo temporal, será brevemente analisada a seguir.

3.5 Os *Sonetos* no Brasil

William Shakespeare chegou ao Brasil em meados do século XIX, por meio de diversas adaptações de seu teatro nas línguas francesa, espanhola e portuguesa, visto que o inglês era conhecido apenas por um grupo extremamente restrito de pessoas; isto ajudou a construir uma aura de inacessibilidade e erudição em torno dos trabalhos do bardo inglês. Com o início do século XX, começaram a surgir as primeiras traduções propriamente brasileiras das peças shakesperianas – como a de Carlos Alberto Nunes pela Editora Melhoramentos, a qual abarca "todo o teatro shakespeariano" (GOMES, [1961], p. 32¹⁷) –; neste esteio, segundo Eugênio Gomes ([1961], p. 31), "[u]m fato curioso, mas lógico e compreensível, é que, no Brasil, são os poetas que mais têm traduzido Shakespeare", afirmação que implica a crença de Gomes e vários outros, relativa ao fato de que um tradutor que não fosse também poeta não saberia 'transportar' a verve poética de Shakespeare ao âmbito da língua portuguesa. As traduções produzidas oferecem pistas acerca da natureza da recepção do autor em pauta em nosso país e, ainda segundo Gomes ([1961], p. 36), o Brasil seria um lugar propício para uma recepção positiva da obra shakesperiana, em face de sua imaturidade nacionalista e também literária do início do século XIX, como atesta o seguinte trecho:

País novo e exuberante, com problemas de afirmação vital em cujo vértice até o idioma estava fadado a passar por muitas experiências mais ou menos drásticas, a nossa condição, numa fase ainda trepidante de formação política da nacionalidade, era de natureza a assimilar melhor do que nunca o mais típico dramaturgo da época elizabetiana.

A imagem de Shakespeare em nosso território, imbuída de refinamento e nobreza (por associação à própria Inglaterra dos tempos da rainha Elizabeth I), influenciou fortemente a concepção dos tradutores envolvidos com sua produção pois, como ressalta Neusa Vollet (1998,

¹⁷ Todos os trechos de Gomes [1961] aqui utilizados foram atualizados ortograficamente.

p. 76-77), ao ponto de vista elitista "adequam-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor". As próprias circunstâncias em que a obra aqui abarcou – norteadas por um acesso restrito aos poucos que sabiam ler em português ou em outras línguas – provavelmente contribuíram para a formação de traduções repletas de recursos lingüísticos rebuscados e complexos, transmitidas ao público brasileiro com o rótulo proposital de textos inacessíveis à maioria.

Esta imagem coloca Shakespeare e a Inglaterra em um patamar cultural superior ao panorama brasileiro, ou seja, por meio dela "forma-se um pressuposto cultural implícito e explícito de que tudo que se relaciona a ele deve representar os supostos valores elevados da cultura" (VOLLET, 1998, p. 77). Com isso, em virtude da idéia de uma platéia idealizada e erudita nos tempos elizabetanos, surge a crença de que os leitores brasileiros de hoje que se debruçarem (com sucesso) sobre as obras do bardo, também obterão o privilégio de se encontrarem imersos no nível restrito da cultura elitista. Ivan Junqueira (1991¹⁸, grifos meus) esboça esta opinião no início de seu artigo "Shakespeare em sonetos": "O leitor brasileiro, a quem amiúde se nega a possibilidade de freqüentar os grandes textos da literatura ocidental em virtude de seu pouco convívio com outras línguas, *torna-se às vezes um privilegiado*".

Em face da relativamente larga repercussão das peças teatrais do poeta inglês, como *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, os *Sonetos* levaram mais tempo para serem traduzidos em língua portuguesa, o que corrobora a hipótese de que a natureza polêmica acerca desta seqüência poética possa ter comprometido, de maneira análoga à Inglaterra, sua recepção pública no Brasil. As implicações sexuais dos *Sonetos* podem ter abalado a visão do bardo como um escritor elitizado e provido de gosto impecável, fato que possivelmente inibiu a iniciativa e o interesse de tradutores do início do século XX. Até o presente momento, não foram encontradas traduções brasileiras dos *Sonetos* anteriores a 1952 e 1953 (dado que revela uma tímida recepção tradutória no Brasil da obra em pauta), quando Samuel Mac-Dowell Filho e Péricles Eugênio da Silva Ramos apresentaram suas releituras de 84 e 33 sonetos, respectivamente (GUEIROS, 1975).¹⁹ Todas as traduções conhecidas – há uma extensa lista reunida em Gueiros (1975), a qual abarca produções de escritores renomados ou desconhecidos do grande público – foram produzidas no decorrer do século XX, fragmentadas ou completas, e veiculam diversas escolhas formal-

¹⁸ As resenhas críticas de Ivan Junqueira (1991) e João Moura Jr. (1991a) foram obtidas através de serviço prestado pelo Banco de Dados da *Folha de S. Paulo*. No entanto, como os dois textos em questão foram publicados pelos jornais *O Globo* e *O Estado de São Paulo*, respectivamente, não foi possível ao Banco de Dados fornecer-me o número das páginas.

¹⁹ Ramos ([1970]) amplia este número para 45 poemas na segunda edição dos *Sonetos*. Talvez pelo renome de poeta vinculado à Geração de 45, a tradução de Ramos é freqüentemente vista como a primeira grande tradução da obra em questão, de certa forma um trabalho precursor "dos congêneres que, depois dele, apareceram no Brasil e em Portugal" (RAMOS, [1970], p. 5).

conteudísticas decorrentes das concepções próprias dos tradutores relativas a aspectos lingüísticos e literários.

No capítulo seguinte, trato especificamente das traduções brasileiras dos *Sonetos* de Shakespeare, enfocando primeiramente as concepções próprias dos tradutores e apresentando a análise comparativa aqui proposta, além de partir posteriormente para algumas considerações sobre a crítica brasileira a respeito.

OS VERSOS SHAKESPERIANOS NO BRASIL: ANÁLISE DE QUATRO TRADUÇÕES DOS *SONETOS*

Com o objetivo de verificar as diferenças existentes entre algumas traduções dos *Sonetos* produzidas no Brasil, foi necessário primeiramente delimitar o escopo da pesquisa a partir de uma seleção de alguns dos 154 sonetos que compõem a obra, dada a inviabilidade de proceder a uma análise exaustiva do todo. Portanto, busquei selecionar cinco poemas em virtude dos blocos temáticos e dos principais subtemas abordados por Shakespeare no *in quarto*, conforme a exposição no capítulo anterior.

As seguintes motivações constituíram papel relevante em minhas escolhas: no âmbito da divisão temática atribuída ao 'belo jovem', optei pelo soneto 55, por expressar o tema da imortalidade do rapaz por meio do "verso poderoso" e sempiterno do poeta; já o soneto 99 descontrói a tradição literária do amor cortês, ao apresentar uma comparação entre as flores e o 'belo jovem' que atribui a este último uma condição de beleza superior; o soneto 107 foi selecionado por esboçar possíveis alusões a eventos históricos da época elizabetana e vislumbrar, como defendem vários críticos, a possibilidade de ser datado com precisão, hipótese dificultada em se tratando da maioria dos demais sonetos. Em seguida, no que se refere ao segundo grupo de sonetos dedicados à 'dama morena', optei pelo soneto 130 por sua natureza antipetrarquizante, observada na descrição feita em torno da dama que apresenta atributos físicos e morais totalmente alheios àqueles sacralizados pela tradição sonetista continental; e, por fim, selecionei o soneto 144, em que o poeta revela simultaneamente os dois amores que nutre a partir de um retrato maniqueísta entre o rapaz/anjo do bem e a dama/anjo do mal.

Uma vez selecionados os poemas a serem tratados como objetos de estudo, tornou-se preciso escolher quatro traduções em língua portuguesa, assinadas por tradutores brasileiros, as quais constituíssem, preferencialmente, textos munidos de estilos diversos e vinculadas a contextos lingüísticos, sociohistóricos e ideológicos discrepantes. Naturalmente, seria inviável optar por traduções fragmentadas que apresentassem um número reduzido de poemas e que não incluíssem os cinco sonetos acima enumerados; portanto, foi atribuída prioridade às traduções integrais e às produções parciais que revelassem, em sua extensão, todos os poemas selecionados para a análise. Com base neste critério, foram escolhidas as traduções completas de Jerônimo de Aquino ([1957]), Oscar Mendes (1969) e Jorge Wanderley (1994), bem como a tradução parcial de Péricles E. da Silva Ramos ([1970]).

A produção de Péricles E. da Silva Ramos (1919-1992) apresenta-se como a mais antiga dentre as traduções aqui arroladas – tendo sido publicada pela primeira vez em 1953 –, e

é talvez a tradução mais conhecida dos *Sonetos* no Brasil, dado o enorme renome literário de Ramos no panorama brasileiro, no qual é considerado "um dos maiores se não o maior especialista na Teoria do Verso em nosso país" (CHOCIAY, 1974, p. x). Em seguida surge a tradução de Jerônimo de Aquino (1880-?) primeiramente publicada em 1956, a qual não é contemplada em nenhum dos textos críticos encontrados, porém é ocasionalmente aludida por outros tradutores, como Oscar Mendes. Mendes (1902-1983), por sua vez, um célebre tradutor brasileiro que realizou traduções de toda a obra lírica de Shakespeare – incluindo as partes líricas presentes nas peças teatrais do bardo (MENDES, 1969) – faz vir à tona os *Sonetos* em 1969, juntamente com os demais poemas líricos do poeta inglês, como *Vênus e Adônis* e *A Violação de Lucrecia*. A produção mais recente dentre as escolhidas é a tradução do ex-professor da UERJ Jorge Wanderley (1938-1999), cuja primeira edição data de 1991. Como será discutido posteriormente, nenhuma das traduções dos *Sonetos* desfruta de intensa atividade reflexiva por parte da crítica brasileira, e as escassas análises existentes – freqüentemente reduzidas a resenhas críticas publicadas em jornais – limitam-se a avaliar as traduções a partir das estruturas métricas e rítmicas observadas, afixando o rótulo implacável de 'fiel' ou 'infiel' em virtude do grau de semelhanças para com o texto 'original'.

Inevitavelmente, a análise proposta neste trabalho é igualmente de natureza comparativa, em uma triangulação com o texto shakesperiano; contudo, tal comparação não visa, como nos manuais tradicionais, detectar equivalências perante o 'original' e, segundo o grau de suposta fidelidade formal-conteudística, aprovar ou condenar dada tradução. Neste momento, cabe verificar como os tradutores constróem suas interpretações dos sonetos em questão e revelam, por meio de suas escolhas, determinadas concepções e ideologias. Com isso, são observados tanto aspectos de ordem lingüística (como o léxico e as construções sintáticas empregadas) quanto literária (abrangendo a estrutura métrica e rimas, dentre outros aspectos), os quais auxiliam na identificação de particularidades das traduções que revelam sua procedência, e fatores contextuais do momento histórico, lingüístico e ideológico dos tradutores.

Neste momento, parto para a constatação das noções adotadas pelos tradutores selecionados para a presente pesquisa – Péricles E. da Silva Ramos, Oscar Mendes e Jorge Wanderley (exclui-se neste ponto o tradutor Jerônimo de Aquino, por não apresentar, na edição adotada, reflexões e comentários relativos à sua tradução) –, para, em seguida, discorrer separadamente sobre as traduções de cada um dos cinco sonetos escolhidos para análise.

4.1 As concepções dos tradutores dos *Sonetos*

Em ambas as edições dos *Sonetos* (publicadas em 1953 e 1970), Péricles E. da Silva Ramos – considerado por alguns, conforma já citado, como possivelmente "o maior conhecedor de versificação no Brasil" (MOURA Jr., 1991b, p. 6) – apresenta explicitamente suas escolhas métricas e rítmicas no decorrer da longa introdução à sua tradução, na qual, em meio a um levantamento bibliográfico extenso da literatura crítica do assunto, mesclam-se suas concepções acerca do que seja a tradução de poesia. Ramos adota o mesmo sistema rímico do texto em inglês (abab-cdcd-efef-gg) e opta pelo hexâmetro iâmbico ou dodecassílabo rimado (verso de 12 sílabas) para não "sacrificar muita coisa do texto" (RAMOS, [1970], p. 12) no que tange ao sentido, visto que há várias palavras monossilábicas na língua inglesa que, para o poeta, não se enquadrariam em português no âmbito de um verso mais curto, como o decassílabo.

Assim, Ramos considera que certos textos – em especial alguns dos sonetos em pauta – exigem a adesão do tradutor em prol de determinada interpretação, para que possa construir seu texto com base nela pois, segundo ele, (RAMOS, [1970], p. 9), "[t]raduzir é, antes do mais, compreender; [...] recriar, empreender uma aventura de compreensão e reexpressão de determinado texto". Ao revelar argumentos constantes que expliquem a ausência ou modificação de elementos estruturais e semânticos presentes no texto de Shakespeare, Ramos categoriza a inexistência de traduções fiéis em poesia e afirma que há apenas recriações, o que de certa forma isenta-o da 'culpa' que sente ao efetuar alterações no texto 'original'. O seguinte trecho esboça claramente esta concepção (RAMOS, [1970], p. 15):

[...] não é possível falar-se, quase nunca, em tradução. Não existem traduções integralmente fiéis em poesia. Há, repetimo-lo, recriações de uma língua para outra, as quais, muitas vezes notáveis, não lograrão contudo conservar todos os valores do texto. Poesia, afinal, não é apenas sentido, mas sentido ligado ao ritmo, sonoridade, talento no uso das palavras e muitos outros fatores impreserváveis a um só tempo.

Esta crença logocêntrica que reduz o ato tradutório a um processo de acréscimos, perdas e compensações de valores por parte de um sujeito que, desde o início, encontra-se já superado e vencido pela enorme tarefa de transportar forma e conteúdo em invólucros intocáveis, é igualmente observada nas considerações feitas por Oscar Mendes em suas notas introdutórias à tradução dos *Sonetos*. A necessidade de desculpar-se perante o leitor, em virtude das mudanças e adequações realizadas em sua releitura, precede as observações de ordem estrutural, quando Mendes afirma que "devo uma explicação aos leitores a respeito das discordâncias de metro e da ausência de rimas em relação ao original" (MENDES, 1969, p. 737). O tradutor em pauta opta por utilizar o verso alexandrino clássico com o intuito de assegurar a preservação de imagens e conceitos shakesperianos; todavia, Mendes (1969, p. 737) não apresenta esquema rímico, pois em sua opinião os efeitos sonoros e musicais são peculiares a cada língua e "a procura da rima

levaria a modificações [...] desfiguradoras do pensamento do poeta". Além disso, é a condição de tradutor, e não de poeta, que incita o objetivo de Mendes de "apenas ser fiel, na medida de minha compreensão, ao pensamento do autor", em que se atenta mais uma vez para a crença implícita de que a licença poética não se veria sob as amarras do contrato de fidelidade, o qual limita as fronteiras do trabalho do tradutor, supostamente mecânico e desprovido de genialidade.

O tradutor Jorge Wanderley, por sua vez, volta-se para prioridades que divergem um pouco daquelas reveladas por Ramos e Mendes. Ao atestar que a tradução "é um ato de força" que necessita fluir como qualquer texto apropriado, "[d]e tal modo que seu músculo tenso não transpareça na leveza da dança" (WANDERLEY, 1994, p. 18-19), Wanderley não acredita no poder exercido por extensas notas de rodapé explicativas ou textos introdutórios rumo à melhor aceitação ou compreensão de uma tradução. Para ele, existe uma relação de semelhança tecida entre autor e tradutor que permite a este último realizar seu trabalho de forma digna e tão intelectual e criativa quanto o fez o autor, como demonstra o trecho abaixo (WANDERLEY, 1994, p. 19):

O ato de traduzir poesia é algo empreendido contra a impotência intelectual de conceber o poema como intraduzível (tudo o é, nada é) e em certos casos – talvez muito especialmente neste aqui – contra o temor reverencial ante um nome de autor tão consagrado e mítico. No entanto, ao fim e ao cabo, o autor, quem quer que tenha sido, escreveu com uma pena, em uma folha de papel e sobre uma superfície lisa, exatamente como o tradutor.

No tocante às escolhas relativas a metro e rima, Jorge Wanderley (1994, p. 19) concebe o soneto de Shakespeare como "um ser [...] basicamente musical", e acredita que a tradução em decassílabos – verso emblemático na língua portuguesa – deve necessariamente aderir a essa musicalidade, um traço mais importante "do que as perdas que tiver sofrido na negociação" (p. 20). Mais uma vez é abordada a questão do processo de perdas e compensações, em que o tradutor precisa reconhecer os elementos mais relevantes a constarem "da lista de embarque na tradução" (p. 20) rumo à língua de chegada, guiado pelo norte seguro do bom senso. Com isso, Wanderley adere ao mesmo sistema rímico do bardo, expresso em doze rimas cruzadas e duas parelhas.

Por enquanto, estas breves noções e escolhas adotadas pelos tradutores em questão servem para enfatizar tanto as divergências existentes entre suas atitudes, decorrentes de formações e filiações estético-literárias peculiares a cada um (as quais serão aprofundadas adiante), quanto os pontos em comum associados à idéia da tradução poética como um processo estritamente compensatório.

A seguir, apresento a análise comparativa efetuada entre as traduções dos *Sonetos* assinadas por Péricles E. da Silva Ramos, Jerônimo de Aquino, Oscar Mendes e Jorge Wanderley, imbuída da concepção pós-estruturalista que enxerga na tradução o caráter de releitura e, em seu realizador, uma figura autoralmente capacitada. Produzidas em contextos sociohistóricos, lingüísticos e literários diversos, as traduções em pauta expressam escolhas que, em sua variedade, aliam-se diretamente a interpretações e ideologias próprias dos tradutores, verdadeiras fronteiras erigidas pelas comunidades interpretativas que continuamente nos rodeiam e nos guiam. Apresento primeiramente alguns pontos relevantes para a fortuna crítica de cada um dos sonetos em pauta, antes de atentar especificamente para as traduções, enumeradas com base na data da primeira edição (as quais podem ser conferidas, juntamente com o texto de Shakespeare, nos anexos ao fim deste trabalho).

4.2 Soneto 55

O soneto 55 (ver Anexo A, f. 104) revela o tema, muito reiterado no decorrer dos *Sonetos*, que aponta para a intenção declarada do eu-lírico de imortalizar a beleza do 'belo jovem' por meio de seus versos, para que gerações futuras o admirem de forma igualmente intensa. De maneira um tanto hiperbólica, o poeta atesta que sua *powerful rhyme* terá vida mais duradoura do que o mármore ou os monumentos de monarcas – como a tumba de mármore do rei Henrique V na Abadia de Westminster, de acordo com Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 220) –, constituindo fonte de luz superior àquela emanada das pedras, já sem brilho e em erosão devido às guerras e à impiedosa passagem do tempo.

Além de sobreviver à corrosiva e arruinante ação do tempo, os versos do poeta serão capazes de resistir à devassidão da guerra, a qual aniquila construções e estátuas; assim, o poeta é categórico em garantir que a lembrança viva do 'belo jovem' jamais será queimada tanto pela espada de Marte quanto pelo fogo bélico. À primeira vista, o verbo *burn* aparenta referir-se indistintamente a ambos os termos de forma incongruente (pois como poderia uma espada queimar?), mas segundo Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 220), "[e]spada e fogo' era uma construção familiar", expressão lingüística essa facilitada fonologicamente em inglês pela assonância entre *Mars* e *war's*, cuja semelhança aponta para um contínuo entre os agentes de destruição. Como o *living record* parece denotar o papel em que são escritos os versos em questão, o qual seria facilmente devorado pelo fogo, Duncan-Jones (SHAKESPEARE, 1997, p. 220) acredita que tal recurso seria apenas duradouro a partir da publicação do manuscrito, a "assegurar a proliferação das cópias".

A perenidade do 'belo jovem' segue seu curso superando a morte e o esquecimento, mantendo vivas as qualidades do rapaz até o advento do Juízo Final, perpetuadas pela poesia do eu-lírico e, conseqüentemente, pela recordação que dela tiverem os olhos de amantes futuros. Enfim, neste soneto, Shakespeare aborda a questão do declínio da humanidade – assolada pela sucessão de conflitos e pela ação implacável do tempo –, processo que, apesar de deixar em seu rastro apenas destruição e sofrimento, é incapaz de apagar sentimento de tamanha magnitude como aquele oferecido pelo poeta ao 'belo jovem'.

4.2.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos

O paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos foi um dos poetas e críticos de poesia que mais se destacou na consolidação da Geração de 45, a terceira fase modernista. Os poetas desse grupo, concentrados em maior número nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, apresentaram uma posição negativa para com o verso livre empregado pelos modernistas de 22 – preferindo aderir a "outras formas de verso pautadas pelas regras e disciplinas da versificação" (COUTINHO, 1986a, p. 195) –, o que acarretou à geração a rotulação crítica e pejorativa de neoparnasiana. Afrânio Coutinho (1986a, p. 195) sumariza a concepção adotada por Péricles E. da Silva Ramos e seus companheiros:

A sua atitude estética foi de reação contra o clima desleixado da primeira fase modernista, reivindicando uma volta à disciplina e à ordem, à reflexão e ao rigorismo, à busca da forma e do equilíbrio, à compreensão, ao humano geral e ao universalismo, a uma volta às regras do verso, à Poética e à Retórica.

A tradução de Ramos (ver Anexo B, f. 106) retrata o vínculo do tradutor com o movimento de 45, em razão de sua preferência pelo verso dodecassilábico (verso alexandrino clássico preferido pela escola parnasiana) e pela manutenção do esquema de rimas do soneto inglês. Em prol da asseguuração do aspecto retórico-formal do poema, visto que, segundo o próprio tradutor (RAMOS, [1970], p. 12), "a tradução do inglês para o português não pode guardar, simultaneamente, estrita fidelidade à letra, ao metro, ritmo e rima", Ramos realiza alguns acréscimos, por mais que defenda, em seu texto introdutório, a priorização estrita do sentido e das imagens poéticas. No primeiro verso, há uma inserção retórica da expressão "não sei", que visa preencher a extensão do metro escolhido, em "De mármore não sei, nem de áureos monumentos"; já no verso 3, Ramos utiliza "em meus acentos" para se referir metaforicamente a *in these contents* e, com isso, efetuar a rima com "monumentos" no verso inicial.

De modo interessante, é perceptível, na configuração da página em que a tradução é exposta, duas faces do indivíduo Ramos: na parte superior há o poeta e, no âmbito das extensas

notas de rodapé situadas na parte inferior, reside o estudioso erudito. Isto é motivado pelas diferentes formas como Ramos traduz o texto shakesperiano: no primeiro caso, como exemplificam os versos 7 e 8, "Não poderão espada ou fogo destruir/O vivo memorial que te há de lembrar", Ramos visa o efeito poético do texto e o estabelecimento da rima em derruir-destruir (vs. 5 e 7); já na nota explicativa intitulada "7 e 8", o poeta apresenta ao leitor o que considera ser a tradução 'literal', desvinculada dos propósitos exigidos pela tradução poética, como compromisso às limitações do metro e da rima e emprego de termos mais poéticos, menos coloquiais: "Nem a espada de Marte nem o fogo rápido da guerra queimarão/O memorial vivo de tua lembrança". Fato semelhante é observável no verso 9, em que o tradutor substitui o coloquial "esquecimento inimigo" pelo vocábulo formal "olvido", mais condizente com as exigências do metro e da veia parnasiana, em que as palavras poéticas são vistas como desvinculadas da linguagem comum e prosaica utilizada pelas pessoas, constituindo um produto de "trabalho artesanal" (COUTINHO, 1986a, p. 197).

No tocante aos aspectos lexicais e morfossintáticos encontrados na tradução em estudo, nota-se a ênfase de Ramos em aplicar um estilo refinado e erudito ao poema, além de um alto teor declamativo e eloqüente, por meio de itens lexicais pouco correntes e complexas organizações sintáticas. Quanto ao léxico, há o uso de elementos arcaicos da língua portuguesa, como "infrene" (em substituição a "devastadora", segundo a nota de rodapé), "derruir", "olvido" e "guarida". Em relação à sintaxe, Ramos procura seguir a tendência do texto de Shakespeare em deixar a forma verbal no fim do verso (como nas linhas 5, 6, 7, 8, 9, 11 e no dístico final), o que dificulta um pouco a compreensão; além disso, Ramos emprega a estratégia arcaica de antepor os pronomes oblíquos 'te' e 'se' às formas verbais de 'haver', como em "O vivo memorial que te há de lembrar" (verso 8, em que o pronome 'te' precede o verbo 'há') e em "No olhar das gerações que se hão de suceder" (verso 11, em que o pronome 'se' vem antes de 'hão'), a qual constitui um uso inusitado no âmbito da variedade padrão escrita da década de 50 – e, de maneira acentuada, da norma escrita atual -, surtindo, assim, um efeito poético.

4.2.2 Tradução de Jerônimo de Aquino

A tese de que as traduções brasileiras das obras shakesperianas tendem a ser complexas e lingüisticamente rebuscadas vem a ser muito pertinente no caso da leitura de Jerônimo de Aquino, um tradutor desconhecido do grande público (dada a infrutífera busca pela obtenção de informações sobre ele, mesmo pela Internet). Produzida em dodecassílabos rimados segundo a estrutura abab-cdcd-efef-gg (assim como Ramos o havia feito, quatro anos antes), a tradução em questão (ver Anexo C, f. 108) atrai o olhar pela recorrência de itens lexicais arcaicos e pouco conhecidos a um leitor atual, além de uma estruturação sintática intrincada e complexa.

Assim, há a descrição do tempo como "ascoso" no verso 4, uma forma arcaica de "asqueroso" (HOUAISS, 2001, p. 314); a curiosa expressão "mavórtico arruído" no verso 7, em que "mavórtico" aponta para algo realizado pelo bélico deus romano Marte (HOUAISS, 2001, p. 1872) e "aruído" refere-se à destruição ou ruína; e, na linha final, o tradutor emprega "O condão de imortal" em face da simples construção *You live in this*, sendo o termo "condão" relativo a "habilidade, magia, poder" (HOUAISS, 2001, p. 789). Quanto aos traços morfossintáticos, ressalta-se o quarto verso, "De pedra, que em manchar o tempo, ascoso, prima", cuja ordem parece remeter à pedra manchando o tempo e não o contrário, confusão provocada pelo verbo "prima" no fim do verso, além da inversão do sujeito "tempo" com o predicado "que em manchar"²⁰.

Em seguida, os versos 7 e 8 revelam uma arcaizante inversão ou hipérbato iniciada por "Continuará a zombar", a qual é por sua vez efetivada pelo legado do poeta, ou seja, por "O em que eu tiver de vós deixado referência". Os elementos "O em que" obedecem a uma regência nominal complexa e estranha aos olhos do leitor contemporâneo; de modo simplificado, a expressão indica que o objeto, ou o poema relativo ao jovem deixado pelo poeta, continuará a zombar da destruição trazida à tona pela guerra. Nesta tradução, há também coerções impostas pela rima, como esboçam os versos 10 e 12: neste caso, há uma ocorrência de hipérbato em "o fim a ela augurado" (o qual seria coloquialmente "o fim augurado a ela", ou seja, o verbo antecederia o objeto indireto) pois, além de configurar um efeito mais poético, a inversão da oração concretiza a rima com "alçado" no verso 10.

A tradução de Aquino constitui uma releitura toda particular, na qual o tradutor considera que a obra do eu-lírico limita-se a zombar ironicamente da ruína causada pela guerra (não aludindo ao queimar da espada e do fogo); refere-se de forma atenuada às expressões dramáticas *all-oblivious emnity* e *ending doom* como "despeito" e "o fim", respectivamente (deixando de apontar explicitamente para o caráter apocalíptico do soneto); e, no verso final, exclui a referência à sobrevivência do jovem nos olhos apaixonados dos amantes futuros. Torna-se clara a tentativa de Aquino – não obstante a influência do momento lingüístico da década de 1950, o qual oferece elementos desconhecidos ao leitor contemporâneo – relativa à construção de um texto refinado e erudito que espelhe a imagem geralmente atribuída a Shakespeare e, em decorrência, a seu seletto público-alvo.

4.2.3 Tradução de Oscar Mendes

²⁰ Ao lado da tradução de Jerônimo de Aquino é apresentado o texto em inglês correspondente. O verso 4 é assim redigido ([1957], p. 130): *Than unswept stone*, besmear'd sluttish time (grifos meus). A conjunção *with* está ausente, seja por descuido no momento da impressão ou por adesão a alguma edição em especial. De qualquer modo, a ausência de tal componente permitiria conceber que é a pedra que mancha o tempo e não o contrário, apesar da incongruência semântica e poética.

Ao seguir a tendência dos dois tradutores precedentes, o renomado tradutor Oscar Mendes também adota o verso alexandrino, porém desprovido de rimas (ver Anexo D, f. 110); tal escolha procede de sua concepção particular de que, "[n]ão sendo poeta" (MENDES, 1969, p. 737), sua condição de 'mero' tradutor não o habilita a lidar com esquemas rítmicos que visam a conjunção som-sentido, limitando-se a traduzir somente as imagens e conceitos poéticos de modo a beirar o estilo prosaico.

O tradutor em pauta utiliza um vocabulário mais corrente e acessível ao público (talvez por sua maior proximidade temporal em relação ao leitor atual); suas escolhas mais interessantes encontram-se no primeiro verso, em que renega o termo genérico "monumentos" em prol de "mausoléus", referindo-se especificamente às tumbas dos monarcas; no verso 6, o tradutor apresenta o item lexical "motins" em alusão a *broils* (que significa 'brigas', 'tumultos'), com o intuito de humanizar a destruição das construções; e, na linha 9, substitui *all-oblivious emnity* por "a aversão que de tudo se esquece" pois, como não se encontra sob as imposições da rima, está mais propenso a empregar orações mais longas e explicativas.

A sintaxe utilizada por Mendes também é de natureza arcaizante, em busca da aproximação da ordenação adotada pelo bardo inglês. São ilustrações disso o verso 3, "Mais nele brilhareis mais refulgentemente", em que a forma verbal "brilhareis" sucede o complemento "mais nele" (talvez para evitar a repetição do advérbio de intensidade "mais" em "Brilhareis *mais* nele *mais* refulgentemente"); nos versos 7 e 8, há uma inversão em "da guerra o veloz/Fogo", em que a ordem normalmente direta da oração, "o veloz fogo da/Guerra", sofre uma alteração que visa unicamente um volteio poético e inusitado. Há ainda a confusa construção que abarca as linhas 10 a 12, "vosso louvor lugar/Aos olhos achará das gerações vindouras/Que passarão, até o Juízo Final", cuja organização sintática não-linear dificulta a captação do sentido à primeira vista. Este exemplo demonstra que Mendes parece motivar-se, assim como os tradutores analisados anteriormente, pela consolidação de uma tradução erudita e repleta de recursos remetentes a um texto produzido há séculos, como o é a produção shakesperiana.

4.2.4 Tradução de Jorge Wanderley

Dentre os tradutores analisados neste trabalho, o recifense Jorge Wanderley – o qual consolidou uma carreira de médico neurologista antes de voltar-se para a produção literária, que incluiu obras em prosa, poesia e traduções poéticas (as quais lhe renderam grande renome literário no Brasil) – é o único que emprega o verso de dez sílabas munido do esquema rítmico inglês, em virtude de sua priorização declarada pela musicalidade na tradução de poesia. Realmente, a tradução de Wanderley (ver Anexo E, f. 112) é marcadamente musical e fluida,

traço facilitado pelo emprego de uma variedade padrão moderna e de leitura relativamente acessível. O tradutor propõe alguns efeitos fônicos, inexistentes no texto inglês, para corroborar a harmonia do todo, como a aliteração da fricativa /v/ no sexto verso, em "E virar pelo avesso alvenarias"; o emprego enumerativo de um tricólon (uma seqüência poética composta por três elementos) no verso seguinte, em "Nem Marte, espada, ou fogo militar", que parte da destruição divina e chega à ruína humana; e a reiteração da oclusiva bilabial /m/ no nono verso, "Contra a morte e o *maligno esquecimento*".

Apesar do uso lexical mais corrente e vinculado ao contexto lingüístico da década de 1990 – contexto este representado por vocábulos que, mesmo provenientes da norma padrão da língua portuguesa, são mais facilmente reconhecíveis pelo grande público brasileiro atual –, é perceptível a tendência de Wanderley em manter uma organização sintática similar àquela empregada por Shakespeare (quando une sujeito e objeto e conclui o verso com a forma verbal, como revela o verso 5, "a guerra as estátuas devastar", ou quando relega o sujeito para o fim, separado do verbo pelo complemento, como no verso 6, "virar pelo avesso alvenarias"); como o tradutor acredita que "[a] musicalidade de um verso traduzido [...] sempre falará mais alto" (WANDERLEY, 1994, p. 20), nota-se sua intenção de manter a estrutura sintática arcaica do soneto com vistas à preservação do fator musical que se encontra imbuído nessa mesma estrutura.

4.3 Soneto 99

Este soneto (ver Anexo A, f. 104), juntamente com o poema 98 que o precede, desconstrói a temática sonetista tradicional devido à constatação do eu-lírico de que os belos atributos das flores são nada mais do que originários da beleza primordial do 'belo jovem', e não referentes à imagem feminina, como ditava o legado de Petrarca. Assim, o poeta dirige-se a diversas flores em tom reprovador, por terem roubado as várias qualidades do rapaz: à *forward violet* é atribuída a ousadia de furtar a fragrância e a cor roxa em suas pétalas das veias do jovem; *The lily* leva a brancura de sua pele, e *buds of marjoram* são responsáveis por furtar seu cabelo, sendo, segundo a caracterização de Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 308), "pequenos e firmes cachos que têm fragrância". As rosas também derivam suas belas cores e agradáveis perfumes da beleza arquetípica do 'belo jovem' e, por seu furto, o poeta se delicia com a vingança efetuada por um *canker*, ou centopéia, que devora uma delas.

No tocante à estrutura formal, o soneto 99 também se distancia um pouco da norma, ao apresentar quinze versos em lugar de quatorze – aparentemente, o verso adicional consiste na quinta linha, a constituir uma terceira rima com o primeiro verso (*chide-pride-dyed*). Entretanto, certos críticos concebem a linha inicial, *The forward violet thus did I chide*:, como uma

introdução às interpelações feitas pelo eu-lírico no decorrer do soneto – em especial devido à presença dos dois pontos no fim –, hipótese que marca o começo do poema a partir do verso dois. Para Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 308), a estrutura irregular deste poema "reforça a idéia de um catálogo potencialmente ilimitado de flores".

Outra hipótese referente à inusitada estrutura deste soneto revela que Shakespeare procurou criar um efeito lúdico – tão caro aos sonetistas da época – que apontasse implicitamente para a data de criação do poema; assim, seria necessário unir o número de versos, quinze, com o algarismo da seqüência, noventa e nove, relação que apresentaria o ano de 1599 (SONETOS, 2003). Neste ano, o editor William Jaggard publicou um pequeno volume de poemas dentre os quais incluiu alguns sonetos do bardo, sem sua autorização, e o tema do presente soneto – relativo ao furto ardiloso das flores – retrataria a indignação de Shakespeare em face da publicação pirata de Jaggard.

4.3.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos

Em sua tradução, Ramos (ver Anexo B, f. 106) troca a pergunta à violeta por uma asserção, construindo uma rima interna entre odor-amor-cor nos versos 2 a 4; neste soneto, percebe-se mais uma vez o uso de vocábulos pouco conhecidos, como "gala", o qual, segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 1415), significa " vaidade exagerada [...] elegância, pompa"; "vitupero", aqui com a acepção de algo que realiza "qualquer ato infame, vergonhoso ou criminoso" (p. 2874); já "ultriz" aponta para aquela "que vinga, que pune" (p. 2801), atitude realizada pela "praga" do verso 13. Ramos inverte os versos 6 e 7 com o intuito de construir a rima com os dois versos seguintes, em cabeleira-primeira e vitupero-desespero. Em seguida, o tradutor acresce à linha 10 a expressão "além disso", a qual inexiste no texto em inglês e visa associar-se a "viço" na linha 12.

Ramos ([1970], p. 101) vislumbra a hipótese do soneto "ter sido dirigido a mulher", o que aponta para um certo estranhamento ante as imagens de um jovem que possui mãos brancas – cuja cor é roubada pelo lírio – e cabelos perfumados como a manjerona. O tradutor não apresenta elementos que denotem visivelmente sua leitura a captar em *my love* a figura de uma mulher, porém no verso 15 coloca "doçura" ao invés de 'fragrância' por *sweet*, qualidade geralmente associada ao sexo feminino.

4.3.2 Tradução de Jerônimo de Aquino

A tradução de Aquino (ver Anexo C, f. 108) não apresenta quinze versos como o soneto irregular de Shakespeare, mas atém-se ao número convencional de quatorze, por meio de uma síntese dos cinco primeiros versos; desta forma, Aquino esboça duas indagações no lugar da pergunta e posterior asserção evocadas pelo eu-lírico, invertendo os versos 2 a 5 (primeiro referindo-se à cor púrpura e depois ao hálito do amado) e iniciando a primeira indagação já no verso que abre o soneto, "À ousada violeta, eu disse: 'Onde roubaste'", o que acaba impedindo a formação do décimo quinto verso.

As construções sintáticas são arcaicas, como atestam os versos 5 e 6, em que se percebe uma inversão da forma verbal composta 'terem-te roubado' para "A manjerona e o lírio acusei de *roubado/Terem-te*, um, o cabelo, e o outro, a mão venusta"; há ainda um acréscimo na conclusão da linha dez, o qual revela que a flor rosa havia furtado fragrância e cor e "andava isso alardeando". Percebe-se aqui tanto uma exigência do metro longo quanto da rima com "tirando" no verso 12.

O vocabulário permanece extremamente erudito e requer consulta ocasional ao dicionário, como comprova o item lexical "venusta" no verso 6, o qual indica algo associado à deusa Vênus e, por isso, provido "de grande beleza; formoso, elegante" (HOUAISS, 2001, p. 2843). Há outros elementos que apontam visivelmente para traços do português de Portugal, como "fado" e "pejo", o que possivelmente revela que Aquino tenha sofrido influências da variedade lusitana em algum ponto de sua formação intelectual.

4.3.3 Tradução de Oscar Mendes

Um aspecto recorrente no texto de Mendes (ver Anexo D, f. 110) consiste no uso freqüente de orações complexas, nas quais ocorrem inversões de palavras que aderem ao todo um efeito arcaizante e poético; talvez Mendes tenha se visto tentado a atribuir este traço de poeticidade à sua tradução já desprovida de rimas. Exemplos disso são os versos 9 e 13, "As rosas com terror estavam sobre espinhos" e "E não mais pude ver, outras flores olhando".

O vocabulário permanece acessível, apesar de Mendes utilizar "olor" no segundo verso – uma variação formal de "fragrância, odor" (HOUAISS, 2001, p. 2061) –, "pejo" no quinto verso (assim como Aquino) e de apresentar uma interessante expressão no verso 7, em "A mangerona fez rapina em teus cabelos". No âmbito deste verso – em que o vocábulo "mangerona" aparece com a consoante 'g' e não com 'j', de acordo com sua grafia antiga –, a expressão "fez rapina" possui a acepção de "subtrair arditosamente ou com violência, [...] furtar" (p. 2384), ato consumado pela mangerona nos cabelos do 'belo jovem', com vistas primordialmente ao perfume contido neles.

4.3.4 Tradução de Jorge Wanderley

Neste poema (ver Anexo E, f. 112), Wanderley mantém a priorização do efeito musical por meio do emprego de recursos sonoros: no verso 2, há uma repetição de "gentil"; um acréscimo de "tens mãos mais alvas" no verso 6 para efetuar a rima com "salva"; e dois efeitos aliterativos distintos no decorrer das linhas 9 a 12, em que a partícula -bra é reiterada em "branqueia", "rubra" e "branca" (além de uma variante da oclusiva surda /t/ em "Outra"); o segundo recurso utilizado implica a recorrência da palavra "roubo" (uma ocorrência em cada um dos versos 11 e 12, além da forma verbal "Roubou") e do ditongo /ou/ em "Outra", "Roubou" e "roubo", havendo em "sopro" a presença da vogal posterior /o/ sem ditongação.

Há uma aparente contradição interna, pois Wanderley menciona "A rosa", em sua forma singular, no verso 8 (mesmo que o texto em inglês empregue *The roses*, referindo-se tanto à flor branca quanto à vermelha); aqui, o tradutor aglutina ambas as cores na mesma rosa no verso seguinte, em que ela ao mesmo tempo "Cora em vergonha, em medo já branqueia". Porém, nos versos 10 e 11 o tradutor revela que a flor rosa "às duas/Roubou", voltando à separação proposta por Shakespeare entre rosas vermelhas e brancas e instituindo assim a contradição assinalada.

4.4 Soneto 107

O soneto 107 (ver Anexo A, f. 104-105) tem sido apontado como um dos poemas da presente obra que mais auxilia na constatação precisa de sua data de composição, em virtude de algumas expressões empregadas por Shakespeare que aparentam aludir a eventos e indivíduos históricos específicos do período elizabetano.

A referência a um *balmy time* que nega profecias calamitosas é compreendida, por vários críticos, como a pacífica ascensão de James I ao trono da Inglaterra em 1603, contrariando as expectativas de um período desastroso após a morte de Elizabeth I. James alastrou paz por seu país e continente com *olives of endless age*, as oliveiras simbólicas da paz – simbólicas por não serem realmente plantadas em solo inglês, como revela Duncan-Jones (1997, p. 324). Esta hipótese é fundamentada no eclipse da *mortal moon*, uma possível metáfora da morte, da escuridão eclíptica, da rainha Elizabeth em 1603; além disso, no verso quatro, *confined doom*, ou 'destino confinador', parece aludir à prisão do Conde de Southampton (primeiro mecenas de Shakespeare) ou de William Herbert, Conde de Pembroke (segundo mecenas e provável inspiração para o 'belo jovem') durante o reinado de Elizabeth, tendo ambos sido libertados logo

após a sucessão monárquica. Este seria um pano-de-fundo tópico para corroborar a tese do poeta, de que seu verso sobreviverá a todas as mudanças do mundo, mesmo à dominação da morte.

Como revela Péricles E. da Silva Ramos ([1970], p. 13), há diversas outras formulações em debate, como a possível referência à derrota da Invencível Armada espanhola em *mortal moon*, "cuja linha de combate tinha a forma de meia-lua" – hipótese que vincula o soneto ao ano de 1589, período em que a Invencível Armada foi derrotada – ou uma alusão à própria lua, sem conotações extralingüísticas; já *confined doom* poderia apenas indicar a invulnerabilidade do amor/amigo do poeta à morte confinadora. No entanto, as referências históricas persistem na tese de grande parte dos críticos, e Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 23) chega a afirmar que o soneto 107 "pertence muito provavelmente ao verão de 1604", ano em que James realizou sua procissão monárquica em Londres.

Enfim, cada formulação aventada interpreta os versos do soneto em questão de modo a confirmar a alusão a determinados anos e acontecimentos. Todavia, evidências internas e externas associam, com mais freqüência, a procedência deste poema aos anos de 1603-1604, período em que longos surtos de peste assolaram as cidades e obrigaram "os teatros sob controle civil a serem fechados por quase treze meses" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 9), o que forçou Shakespeare a se concentrar em sua produção sonetista e a dar-lhe uma forma mais definitiva. Com isso, o bardo, "ao incluir alusões tópicas, gostaria de referir-se acima de tudo a eventos facilmente reconhecíveis a leitores naquele ano" (DUNCAN-JONES, 1997, p. 28). Há ainda uma grande similaridade estilística entre o soneto 107 e o soneto 51 de Drayton publicado em 1605, cuja abordagem do mesmo tema corrobora a hipótese que vincula o poema de Shakespeare ao período da ascensão de James I ao trono.

4.4.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos

Como foi mencionado anteriormente, Ramos acredita que certos textos exigem uma adesão do tradutor em prol de determinada interpretação – como se fosse possível anular a interpretação de outros textos supostamente providos de um sentido único e fixo –, e que tal adesão irá se refletir nas escolhas vocabulares feitas pelo tradutor. O soneto 107 insere-se neste critério, pois Ramos ([1970], p. 13) revela que "há os que o julgam cheio de alusões biográficas, e há os que preferem não ver alusões nos famosos quatorze versos", cabendo ao tradutor optar por uma destas 'alternativas'.

No verso 4 (ver Anexo B, f. 106-107), Ramos deixa implícita sua rejeição da hipótese 'prisão de Southampton/Herbert' ao apresentar "Tido como sujeito a fixa duração" – atitude explicitamente demonstrada em sua introdução ao volume –, ou seja, o amor do poeta

está livre da determinação de uma vida limitada e fixa pelo temor ou alma predizente contidos no primeiro verso. No tocante ao verso 5, Ramos revela "Já seu eclipse padeceu a Lua mortal", cuja forma verbal "padeceu" parece apontar para um sofrimento já passado e não superado, para uma escuridão mortal que perpassou o ciclo lunar (a morte da rainha).

Outras escolhas interessantes relacionam-se aos versos 9 e 10, em que Shakespeare escreve *Now with the drops of this most balmy time/My love looks fresh* e Ramos emprega "Tempo balsamizado! O meu amor, agora,/Vejo fresco de orvalho". Não há referência a 'orvalho' nos versos ingleses, e sim a gotas (*drops*) de um tempo em bálsamo – para Shakespeare, 'bálsamo' referia-se especificamente ao óleo sacramental usado na coroação de um rei, e de modo geral à cura (DUNCAN-JONES, 1997, p. 23). Com isso, o tradutor utiliza 'orvalho' por ser algo revigorante, que torna frescas as plantas, vocábulo este corroborado pelo *drops* que constrói, assim, gotas de orvalho a refrescar o amor do poeta.

No verso 13, Ramos acresce a expressão "alheio aos anos" a fim de consolidar a rima com "tiranos" na linha seguinte. Já no âmbito do último verso, em que a expressão de Shakespeare visa a destruição, pelo tempo, de brasões de tiranos e tumbas de bronze, Ramos ([1970], p. 15) atribui referência à possível tirania de Elizabeth e "o monumento que lhe seria erguido". Como o vocábulo *tyrants'* encontra-se no plural, a tirania pode igualmente apontar para o reinado (então atual) de James I, segundo a reflexão de Duncan-Jones (em SHAKESPEARE, 1997, p. 325). Ramos visualiza o roer destrutivo de "tumbas de bronze e cascos de tiranos", sendo "cascos" um vocábulo que possui, dentre outras, a denotação de "capacete protetor" (HOUAISS, 2001, p. 643); tal "capacete" remeteria a um objeto próprio do monarca durante campanhas bélicas.

4.4.2 Tradução de Jerônimo de Aquino

Jerônimo de Aquino (ver Anexo C, f. 108-109) também parece preferir a hipótese relativa à mortalidade do jovem em detrimento da idéia de confinamento e prisão, como aponta o verso 4, "Muito embora o destino o tenha limitado" (atribuindo ao fado a tarefa de determinar a duração da vida de todos). No verso seguinte, o qual é traduzido por "Findou da mortal Lua o eclipse metuendo", Aquino emprega o vocábulo "metuendo", que é classificado pelo Dicionário Houaiss (2001, p. 1912) como vinculado à linguagem poética por ser extremamente formal, a denotar algo "que causa temor, que mete medo". Com isso, a alusão à morte é mais provável perante o verbo "Findou", personificada por uma escuridão eclíptica medonha. Outros itens lexicais chamam a atenção por seu grau de formalidade, como "estringir" em lugar de 'restringir'

e "vero" no verso 3, além de "néscia" no décimo segundo verso, o qual tem a acepção de "aquele que é desprovido de conhecimento, estúpido, ignorante" (HOUAISS, 2001, p. 2012).

Nas linhas seguintes, nota-se que Aquino propõe que o áugure zombe de si mesmo – e não de seus presságios –, apresenta uma organização sintática complexa no verso 7 que dificulta a compreensão à primeira vista, posteriormente entendendo-se que as dúvidas vão se fazendo realidades, e subtrai a menção às 'oliveiras' da paz, preferindo apontar a ocorrência de "festa" e "encanto" na construção da "sublime aurora". Assim como Ramos, o tradutor em pauta também emprega "orvalho" em alusão a *drops of this most balmy time*, fator que faz com que "meu amor revive" (verso 10). Há mais uma oração interessante no decorrer das linhas 10 e 11, em "A Morte, ei-la impotente/Ante mim, que, imortal nesta singela rima": aqui, o aposto "imortal nesta singela rima" é referente a "mim", mas o pronome relativo "que" exige a presença imediata de uma oração subordinada ainda ligada ao sujeito "mim". No entanto, a completude da subordinação vem apenas no verso 13, no qual o eu-lírico, imortalizado por sua poesia, declara ao 'belo jovem' que "Construo o teu monumento".

No verso conclusivo, Aquino emprega "orgulho de tirano" em face de *tyrants' crests*, podendo-se supor que os brasões das famílias reais realmente constituíam motivo de orgulho e confirmação de nobreza; além disso, o tradutor substitui *tombs of brass* por "mausoléu de ouro", cuja troca do material 'bronze' por 'ouro' parece ocorrer simplesmente a fim de efetuar-se a rima com "duradouro" no verso anterior.

4.4.3 Tradução de Oscar Mendes

Oscar Mendes (ver Anexo D, f. 110-111) persiste na organização invertida de suas orações, como revelam os versos 3 e 4, em que nem o temor ou a alma profética "Podem prazo fatal marcar a meu amor/Fiel". Outro exemplo consiste no predicado que dá início ao verso 13, "Serão teu monumento", cuja forma verbal no plural faz o leitor retroceder as linhas em busca do sujeito, finalmente encontrado em "meus versos" no verso 11. De forma análoga, no verso 12, "Enquanto ela destrói as gerações sem vez", o pronome pessoal "ela" aparentemente remete ao sujeito feminino "A vida" presente na linha anterior; todavia, em virtude da imagem de algo que traz ruína às pessoas, é necessário voltar ao verso dez a fim de encontrar "a Morte", verdadeira responsável pela destruição.

No que se refere às hipóteses interpretativas, a começar pelo quarto verso, Mendes traduz "que se pensou devesse perecer", cuja forma verbal "perecer" parece aludir à sentença de morte imposta por Elizabeth a ambos patronos de Shakespeare, confinados apenas temporariamente na Torre de Londres. O verso 5, "Dessa lua mortal o eclipse passou", aponta

para uma superação em face da passagem do eclipse, símbolo de um momento difícil e conturbado (não necessariamente a morte). Quanto aos versos 9 e 10, Mendes reitera a preferência por "orvalho" no esteio dos dois tradutores precedentes, em "Ora, desse bom tempo eis que agora o orvalho/Refresca meu amor"; o vocábulo em questão representa de tal modo uma revigoração das plantas, que suas gotas são mais uma vez vinculadas ao "bom tempo" responsável pelo frescor do amor do poeta (em especial se se levar em consideração a idéia de que, com a ascensão de James, o alvo do amor do poeta – seja ele Southampton ou, mais provavelmente, Pembroke – adquiriu vida nova ao ser libertado da prisão e recebido de volta à corte real).

Com relação às escolhas observadas no dístico final, em que ocorre a revelação do poeta no tocante à sobrevivência de seus versos em face do poder destrutivo do tempo e da morte, versos estes solidificados como monumentos, Mendes emprega "Serão teu monumento, após extintos serem/Tumbas e capitéis de bronze dos tiranos". O tradutor não alude aos brasões mas utiliza "Tumbas e capitéis de bronze", sendo um capitel tido como ornamento da haste de uma coluna, construção comumente consagrada a monarcas, além de também revelar a acepção de "capacete" (HOUAISS, 2001, p. 612); Mendes ainda estende o epíteto "bronze" aos capitéis, não apenas às tumbas. É interessante perceber como ambos Ramos e Mendes remetem a acepções semelhantes em relação a este último verso, atribuindo a "capacete" a função de simbolizar a soberania e poder do monarca, alguém que observa do alto.

4.4.4 Tradução de Jorge Wanderley

Jorge Wanderley (1994, p. 10) defende de forma explícita, no decorrer de sua introdução aos *Sonetos*, a concepção de que os poemas shakesperianos não são fruto de mera criatividade literária, mas "estão amarrados a um contexto de circunstâncias as mais das vezes totalmente identificáveis", cabendo ao crítico e ao tradutor buscar investigar as motivações reais da produção sonetista do bardo, com vistas ao "entendimento verdadeiro do texto". Em nota de rodapé à sua tradução do soneto 107, Wanderley (1994, p. 245) reforça a grande influência exercida pelo estudioso inglês A. L. Rowse em suas escolhas e interpretações, afirmando também que "a quantidade de sandices interpretativas é notável em muitas análises e em particular no caso do presente poema".

Wanderley (ver Anexo E, f. 112-113) não deixa clara sua posição em face das hipóteses relativas ao quarto verso, mas "Que se supõe fechado em seu devir" aparenta voltar-se com mais força para a idéia de uma vida de duração fixa e aprisionante. Quanto ao verso seguinte, o tradutor apóia a visão de que a *mortal moon* é realmente a Rainha Elizabeth; porém,

certamente em corroboração ao trabalho de Rowse, Wanderley (1994, p. 244) concebe o *eclipse* como "uma conspiração de um Dr. Lopez, seu médico particular, que visava envenená-la por ordens de Espanha", fato que anteciparia a data do soneto a meados de 1594, época da execução do médico. O tradutor estando munido desta crença, torna-se evidente a sua motivação no verso 5, "A mortal lua do eclipse desperta", em que a forma verbal "desperta" associa ao *endured* o caráter de sobrevivência, não de morte, em virtude da conspiração frustrada.

O tradutor não alude à paz no verso 8 nem ao "orvalho" na linha seguinte, atendo-se a dizer "Tempo balsâmico"; é interessante a personificação da morte como "Sorte" no antepenúltimo verso, a impor-se sobre a humanidade "sem voz". No dístico final, Wanderley especifica o material duradouro que compõe o monumento em "Teu mármore é meu verso", além de sintetizar a construção *tyrants' crests and tombs of brass* no genérico "bronze dos tiranos", movido certamente pela limitação imposta pelo decassílabo rimado que dificulta a especificação de certas passagens.

4.5 Soneto 130

O soneto 130 (ver Anexo A, f. 105) insere-se na seqüência de poemas cujo tema central é a 'dama morena', e manifesta claramente a tentativa de Shakespeare de distanciar-se da tradição sonetista emancipada por Petrarca. Há ênfase especial para o contraponto entre o ideal feminino petrarquiano – o até então inquestionável alvo das descrições apaixonadas e hiperbólicas feitas pelos poetas, glorificado em uma aura de perfeição e castidade – e a 'dama morena' dos *Sonetos*, cujo retrato é totalmente alheio aos atributos físicos e morais sacralizados pela tradição literária e suas metáforas cristalizadas. Segundo Katherine Duncan-Jones (1997, p. 374), a figura de uma dama de cor escura e desprovida dos atributos de beleza convencionais atesta a intenção de Shakespeare de desconstruir a previsível temática sonetista vinda do continente europeu, por meio da revelação de que "tudo que é necessário é que o objeto de desejo seja feminino e disponível".

Assim, o soneto em pauta apresenta o eu-lírico contrapondo sua amante às equiparações tradicionais estabelecidas entre os atributos físicos idealizados de uma mulher e elementos da natureza e da música. Em cada um dos quatro versos iniciais, Shakespeare aponta imagens convencionais relativas aos olhos que brilham como o sol, aos lábios vermelhos, à pele alva e aos cabelos louros ou ruivos (como os da rainha Elizabeth I), perante as quais a 'dama morena' se diferencia com olhos e pele escuros, lábios não tão rubros e cabelos negros. Em seguida, o poeta utiliza-se de pares de versos para opor as bochechas rosadas (vs. 5-6), o hálito perfumado (vs. 7-8), a voz melodiosa (vs. 9-10) e o andar de deusa (vs. 11-12) à compleição

plana, o mau hálito, a voz não-gradável e o andar sem suavidade de sua amada. Contudo, cabe ao dístico final confirmar que o eu-lírico prefere as qualidades da 'dama morena', em detrimento de comparações enganosas e superficiais feitas sobre outras mulheres.

É possível estabelecer um paralelo entre este poema e o soneto 99, analisado anteriormente, pois ambos tratam da comparação dos objetos amorosos com as qualidades das flores. Contudo, no soneto 99, o eu-lírico atribui ao 'belo jovem' a fonte de toda a beleza e fragrância emanadas pelas flores furtivas, ao passo que no soneto 130, inusitadamente, a comparação visa retratar a 'dama morena' como uma mulher desprovida dos traços florais e, em decorrência, muito inferior ao jovem no que diz respeito à beleza.

4.5.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos

Em nota de rodapé referente à sua tradução, Ramos ([1970], p. 125) revela acreditar que o poema em análise "não é pois contrário à *dark lady*, e sim contrário aos exageros dos epígonos de Petrarca"; tal declaração parece consolidar a impressão de que o tradutor atenua e suaviza certas expressões empregadas por Shakespeare, em busca de um efeito geral que não inferiorize tanto a 'dama morena' no decorrer das comparações.

Assim, no verso 3 (ver Anexo B, f. 107), Ramos utiliza "seios" para *breasts*; no verso seguinte, em vista de *black wires grow on her head* – Shakespeare fala de *wires*, ou arames, devido à comparação tradicionalmente feita entre cabelos louros e tiaras e outros ornamentos de ouro, segundo Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 374) –, evita empregar o vocábulo "arame" em face de sua carga pejorativa em língua portuguesa, preferindo a expressão "fios de algum negro metal"; e, na linha 12, Ramos afirma que a dama "pisa o chão", sem enaltecer o tom de força geralmente associado à forma verbal inglesa *treads*.

Além disso, Ramos claramente suaviza o teor dos versos 7 e 8 do texto shakesperiano, *And in some perfumes is there more delight/Than in the breath that from my mistress reeks*; em nota, Duncan-Jones (SHAKESPEARE, 1997, p. 374) chama a atenção para a forma verbal *reeks*, ao acreditar que essa não possuía exatamente a atual conotação de cheiro forte e desagradável durante o período elizabetano, mas não obstante "era freqüentemente associada a suor, sangue e mal-hálito". O tradutor não faz referência a 'hálito' mas prefere o genérico "sua pele", deixando de aludir a mau cheiro em prol do contido "eu nunca desmereço"; tamanha discrepância entre os termos hálito-pele parece estar intimamente relacionada à atenuação assinalada acima.

4.5.2 Tradução de Jerônimo de Aquino

A tendência de suavizar certas expressões do texto em inglês – mesmo que o eu-lírico afirme, no dístico final, que prefere sua amada às outras mulheres, endeusadas por comparações superficiais e idealizadas – é perceptível também na tradução de Jerônimo de Aquino (ver Anexo C, f. 109).

Aquino inverte os versos 2, 3 e 4 em sua tradução, ordenando as linhas 4 (referente ao cabelo), 3 (a cor da pele) e 2 (o tom dos lábios). O tradutor trata o cabelo da amada como "arame preto" e emprega a expressão mais contida "seu peito", não aludindo nem à cor escura de sua pele nem ao vermelho do coral (apesar de este fato ser facilmente inferido pela comparação). No verso 8, Aquino de certa forma atenua a carga pejorativa de 'hálito' pela expressão mais refinada "divinal bafejo", mesmo que empregue o funesto "embalsama" anteriormente; segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 1115), o verbo 'embalsamar' possui a acepção primeira de "tratar (cadáver) com substâncias que o isentam de decomposição", podendo denotar simplesmente o ato de "perfumar-se", o que parece válido para o presente caso. Outro exemplo é constatado na linha 12, em que Aquino não associa à dama a força incomum de *treads*, preferindo dizer que ela é uma pessoa normal, que "anda só como gente".

Outros recursos interessantes estão presentes no primeiro verso, em que Aquino utiliza o recurso da anástrofe (a anteposição do objeto preposicionado ao sujeito), cuja organização em "Da minha dama o olhar ao sol não se emparelha" alia-se diretamente a um efeito estritamente poético; no quinto verso, há a repetição em "Rosa branca *já vi, já vi* vermelha rosa", além do fato de o verso iniciar e concluir com o vocábulo "rosa"; e o emprego do adjetivo "sobredourada" no último verso, referente a algo "engrandecido, exaltado" (HOUAISS, 2001, p. 2591).

4.5.3 Tradução de Oscar Mendes

Nota-se, na tradução de Mendes (ver Anexo D, f. 111), a tentativa de equilibrar uma tendência de atenuação das imagens com o compromisso, já manifesto pelo tradutor, de ater-se ao conteúdo do texto shakesperiano em suas implicações, mesmo pejorativas. Portanto, no terceiro verso, o tradutor refere-se a "seus peitos" em uma forma mais coloquial, ao passo que no verso 4, emprega "Se arames são cabelo, arame negro a adorna", em que o uso do verbo "adorna" parece direcionar para a noção de *wires* como tiaras decorativas, e não como o cabelo em si. Em seguida, há escolhas interessantes relativas ao quinto verso, em que Mendes relaciona as rosas com a cidade de Damasco, na Síria, e não com a cor vermelha – ou de "tom alaranjado,

levemente escuro e fosco" (HOUAISS, 2001, p. 906) – que caracteriza uma rosa damasco, hipótese corroborada pela inclusão da conjunção "e" entre "Rosas vi de Damasco" e flores "vermelhas e brancas", o que revela que elas não são a mesma coisa.

Quanto aos versos 7 e 8, Mendes propõe "E perfumes conheço em que acho mais deleite/Que no hálito que exala a minha doce amada", cujo efeito de "hálito" é suavizado pelo verbo "exala" que remete geralmente a flores – mesmo que possua uma acepção menos difundida de "feder", como atesta Houaiss (2001, p. 1279). Outro foco de interesse concerne ao verso 12, no qual o eu-lírico opõe o andar de uma deusa, flutuante e suave, ao de sua amada que pisa fortemente no chão. Semelhante é a visão de Mendes, em que ela "pisa bem no chão, com força", uma explicitação mais vinculada à acepção geralmente ligada a *treads*.

4.5.4 Tradução de Jorge Wanderley

Jorge Wanderley (1994, p. 290) se refere ao soneto 130 como sendo "[u]m exercício humorístico e famoso", o qual confirmaria, para vários críticos, a tese de que a 'dama morena' realmente teria cabelos negros. Além disso, considera também que o poema "trata, anti-hiperbolicamente, da questão da hipérbole", em clara alusão à natureza antipetrarquizante do soneto que visa a não-idealização previsível de uma mulher eminentemente real, assim como as demais, e a constatação de que sua atração reside justamente nesta normalidade.

No quarto verso (ver Anexo E, f. 113), Wanderley apresenta "Se são fio os cabelos, negro é o seu", talvez não aderindo a "arame" por sua pejoração no âmbito das variedades não-padrão da língua portuguesa falada no Brasil. No que se refere ao quinto verso, Wanderley atribui à rosa damasco as cores "branco-e-rosa" – em lugar de vermelho e branco – com o intuito de consolidar a rima com "perfumosa" no verso 7, corroborando sua ênfase na musicalidade do poema, aspecto que contribui, segundo ele, para a caracterização "do ser-poema-em-si" (WANDERLEY, 1994, p. 22). Já no oitavo verso, percebe-se uma carga mais pejorativa na opção de Wanderley, "E há muita essência bem mais perfumosa/Que os hálitos que dela se desprendem", em virtude da forma verbal "desprendem" que, apesar de estabelecer relação sinonímica com "exalar" (HOUAISS, 2001 p.), não desfruta de um tom totalmente positivo e agradável no uso da língua.

Na linha 12, Wanderley diz que a dama "andando esflora o chão"; segundo o tradutor, em nota de rodapé (SHAKESPEARE, 1994, p. 290), a opção de Shakespeare por *treads* possui "um duplo sentido, valendo também por alusão a penetração violenta", fato que remete a certas implicações sexuais presentes, explicitamente ou não, em toda a seqüência da 'dama

morena'. A forma verbal "esflora", segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 1215), indica igualmente "ferir a superfície" de algo, o que a associa ao *treads* de Shakespeare.

4.6 Soneto 144

O soneto 144 (ver Anexo A, f. 105) consiste em um dos poemas mais notórios da seqüência, por apresentar a conjunção – negativa para o eu-lírico – entre o que parece claramente ser o 'belo jovem' e a 'dama morena', os dois amores nutridos pelo poeta de modos distintos. Uma relação maniqueísta subjaz a todo o poema pois, segundo Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 402), "um anjo bom e um mal competem pela posse da alma de um homem", na qual é estabelecida uma clara diferença entre o anjo personificado pelo 'belo jovem', *a man right fair* (em que *fair* aponta menos para o estereótipo de beleza da época do que para a boa índole do rapaz), e o espírito ruim da *woman coloured ill* (em que a má coloração pode se referir apenas ao aspecto moral da dama, e não necessariamente para sua tez). No esteio deste embate entre o amor físico e o espiritual, é possível entrever resquícios da tradição teológica cristã muito recorrente na Idade Média, segundo a qual "a mulher era o demônio" responsável pela queda do Éden, permitindo que o verdadeiro e puro amor espiritual pudesse "apenas existir entre homens" (SONETOS, 2003).

A preocupação central do eu-lírico reside na suspeita de que seus dois amores tenham estabelecido uma relação amorosa entre si, e as alusões feitas por ele, como a de que o anjo pode ter se tornado um diabo na perda de sua pureza, denota implicações visivelmente sexuais; o décimo segundo verso, *I guess one angel in another's hell*, é emblemático nesse sentido, pois Duncan-Jones (em SHAKESPEARE, 1997, p. 373), bem como vários outros estudiosos do assunto, acredita que haveria em *hell* uma metáfora tradicional do órgão sexual feminino, a exemplo do uso feito por Boccaccio no *Decamerão* e pelo próprio Shakespeare na peça *Rei Lear*. No dístico final, o poeta revela que jamais se certificará da traição de ambos, até o dia em que o anjo mal espantar o anjo bom por meio do fogo (*Till my bad angel fire my good one out*). Aqui, o emprego de *fire* estaria intimamente ligado ao *hell* da linha 12, havendo, de acordo com Duncan-Jones em nota (SHAKESPEARE, 1997, p. 404), "uma sugestão de que o homem, mais cedo ou mais tarde, será infectado venereamente pela mulher".

Katherine Duncan-Jones (1997, p. 100) atesta ainda que os estudiosos adeptos da análise numerológica – a qual considera a ordenação dos sonetos na seqüência como oriunda de uma estrutura numerológica criativa perpetrada por Shakespeare – não vislumbram uma coincidência no fato de que a dicotomização do homem angelical e da mulher diabólica seja retratada sob o número 144, a saber, doze dúzias ou uma grossa. Como revela Duncan-Jones (em

SHAKESPEARE, 1997, p. 402), o vocábulo inglês *gross* "pode ser especialmente apropriado a esta enumeração das posses amorosas do falante", podendo denotar também "falta de bom gosto" ou algo "muito rude ou inaceitável" (SINCLAIR, 1987, p. 640), uma vulgaridade associada à traição dos dois amantes em relação a seu amigo em comum.

4.6.1 Tradução de Péricles E. da Silva Ramos

Ramos (ver Anexo B, f. 107) esboça uma longa nota explicativa referente à fortuna crítica deste soneto, na qual demonstra sua adesão à idéia de que o poema reforça alusões sexuais. Segundo ele, o vocábulo *pride* no verso 8 possuiria a conotação de *heat* ou 'cio' (RAMOS, [1970], p. 129), traduzindo a expressão *foul pride* por "ardor abominado". O tradutor ressalta também *hell* no verso 12, "que não oferece obscuridade alguma quanto à sua localização na topografia feminina" (RAMOS, [1970], p. 129), e apresenta "Que um esteja no inferno do outro conjeturo"; há ainda a expressão *fire out* normalmente associada à transmissão de uma doença venérea, perante a qual Ramos propõe "Até que o anjo do mal expulse o anjo do bem".

A leitura desta tradução do soneto 144 é acessível, desprovida de um vocabulário altamente rebuscado e de uma organização sintática complexa, ao contrário de alguns dos poemas analisados anteriormente.

4.6.2 Tradução de Jerônimo de Aquino

O texto proposto por Aquino (ver Anexo C, f. 109) não parece aludir em demasia às insinuações sexuais vislumbradas em certos trechos do poema inglês, pois o tradutor prefere empregar expressões desprovidas de tais conotações. Assim, Aquino concebe em *foul pride* um "orgulho deslavado" e suaviza a linha 12 em inglês por "Inferno um anjo, o mau, para o outro, conjeturo", em que o genérico "o mau" não está necessariamente ligado às relações amorosas mantidas entre os dois amantes. Exemplo análogo encontra-se no último verso, em que o tradutor expressa "Enquanto do anjo mau o anjo bom não fugir", preferindo utilizar a forma verbal "fugir" para entrever a liberdade alcançada pelo 'belo jovem' em relação à diabólica dama, ao invés de denotar a sua expulsão por contaminação venérea.

Outros aspectos relevantes na tradução em questão consistem no verso 3, em que Aquino acrescenta "a minha alma o venera" a fim de consolidar a rima com "desespera" na primeira linha; e a não-distinção entre 'anjo' e 'espírito' na linha 4, predominantemente associados ao bem e ao mal respectivamente, como revela Duncan-Jones (em SHAKESPEARE, 1997, p. 402).

4.6.3 Tradução de Oscar Mendes

A tradução de Mendes (ver Anexo D, f. 111) parece esboçar as implicações sexuais já mencionadas, como atestam os versos 8, "Com orgulho infernal a tentar-lhe a pureza"; 12, mesmo que "Acho que esse anjo bom do outro no inferno está" apresente uma inversão confusa em "do outro no inferno" que talvez sirva o propósito de velar a alusão sexual; e o verso 14, igualmente norteador por um hipérbato em "Até que esse anjo mau meu anjo bom expulse".

Aspectos de interesse são captados na linha 2, em que o tradutor se refere a *two spirits do suggest me still* como dois "fantasmas" que "não cessam de assombrar-me"; no verso 4, em que o emprego de "mulher de cara mal pintada" aparenta guiar-se pela metáfora de recursos cosméticos artificiais que mascarem a verdadeira face (e as reais intenções) da dama; no verso seguinte, em que Mendes utiliza o vocábulo formal "orco" em associação ao inferno (HOUAISS, 2001, p. 2076); e a repetição do item lexical "demônio" nas linhas 5, 7 e 9, em face de *evil-devil-fiend* propostos por Shakespeare.

4.6.4 Tradução de Jorge Wanderley

Munido da concepção de que o soneto é repleto de metáforas ao ato sexual – como ressalta em nota de rodapé à sua tradução –, Wanderley (ver Anexo E, f. 113) afirma explicitamente que a dama "quer/Levar luxúria à graça que o cobrira" nos versos 7 e 8, revela que "o anjo bom bem há-de/Doar-se ao diabo" nas linhas 9 e 10 e que "Um no inferno do outro talvez siga". No último verso, em relação ao qual o tradutor assevera que "*fire out* pode se referir a que um amante 'atinja' o outro pela contaminação de uma enfermidade venérea, que grassava na sociedade elizabetana" (WANDERLEY, 1994, p. 319), há a crença de que o anjo mau "despeça" o anjo bom, ou afaste-o de sua presença em virtude de tal transmissão.

No decorrer do poema podem ser observadas outras escolhas interessantes, como o uso do adjetivo "tisonada" em referência à dama, o qual, segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 2726), denota alguém "que adquiriu tonalidade escura" ou pode aludir simplesmente a "diabo", se se considerar o uso informal nas variedades do português do Brasil. No tocante aos epítetos empregados para representarem a figura diabólica, Wanderley aplica tradicionalmente "demônio" no verso 7 e "diabo" no verso 9, além de apresentar uma criativa conjunção aliterativa em "mal-mulher" na linha 5, fator ligado novamente à priorização da musicalidade do poema, tão cara ao tradutor em pauta.

Na próxima seção, será examinado como o olhar da crítica brasileira costuma recair sobre estes trabalhos, refletindo as particularidades dos pontos de vista e as concepções arraigadas no pensamento tradicional sobre a tradução de poesia. A discussão que se segue não se restringe aos quatro tradutores em estudo, em virtude do número reduzido de ensaios encontrados que freqüentemente contemplam outras traduções dos *Sonetos* existentes.

4.7 As traduções dos *Sonetos* e a crítica brasileira

Em face da crença perpetuada por grande parte da crítica mundial, referente à idéia de que a tradução de poesia consiste em uma tarefa impossível – devido à exigência de transposição absoluta de forma e conteúdo para uma outra língua –, as análises de traduções efetuadas pelos críticos geralmente avaliam o grau de perdas e ganhos alcançado pelo tradutor pois, mediante a inviabilidade de estabelecer simetria perfeita entre elementos e valores diversos, reduz-se seu ofício a um processo de negociação que visa ser o mais compensatório possível. As análises são feitas com base em comparações simplistas e diretas entre tradução e texto 'original', norteadas pelo conceito de equivalência que permite aos críticos priorizar as traduções que possuem maior similitude com a estrutura do texto estrangeiro. Assim, o grau de fidelidade supostamente assumido pelo tradutor reside no principal critério de valor de seu trabalho, parte integrante do compromisso feito com a tradição literária que condena todo e qualquer indício de modificação ou distanciamento do texto 'original'. A tradução insere-se, nesta concepção, entre a tênue linha da norma e do desvio.

No âmbito das escassas análises de traduções dos *Sonetos* encontradas – em comparação com a vasta lista de textos críticos voltados para traduções das peças teatrais do bardo –, é possível observar os aspectos acima considerados. Freqüentemente, o crítico esboça sua preferência por determinada tradução e enumera seus traços positivos, o que denota a particularidade de sua perspectiva e de sua formação intelectual, bem como o momento histórico em que se encontra a crítica literária; as divergências entre os críticos quanto à tradução mais bem-realizada apenas corrobora a tese de que cada olhar vincula-se a concepções próprias e que, portanto, os 'erros' ou 'desvios' vislumbrados por um indivíduo não o serão necessariamente por outro.

Desta forma, Eugênio Gomes ([1961], p. 84), renomado estudioso da obra de Shakespeare no Brasil, dedica uma breve parte de seu livro à reflexão em torno dos *Sonetos* e, de forma mais específica, ao enaltecimento da tradução realizada por Péricles E. da Silva Ramos. Ao considerar que somente uma tradução em prosa dos *Sonetos* conseguiria preservar "a fidelidade textual", mesmo havendo uma perda substancial da musicalidade da forma, Gomes

acredita que o tradutor engajado em traduzir esta obra shakesperiana "precisa estar capacitado de que atraiu para si uma responsabilidade quase indefinível". Para ele, Ramos é um dos poucos que embarcam nesta aventura, nesta "doce tortura, por simples prazer estético", não aliando-se às exigências do mercado que visam produções rápidas e desprovidas de reflexão e estudo crítico mais aprofundado. Eis a maneira como Gomes avalia a tradução de Ramos (GOMES, [1961], p. 84-85):

A verdade é que a sua recente tradução de alguns sonetos shakespearianos representa a mais notável contribuição jamais realizada entre nós a esse respeito. É obra de um poeta e de um técnico, em quem se aliam o gosto, o tato, a segurança da língua e do metro, e, "last but not least", um grande conhecimento da complicadíssima teia em que se entrelaçam os variados problemas dos sonetos de Shakespeare.

É expressamente clara a admiração pela tradução em questão devido ao fato de que Ramos é um poeta em língua portuguesa, o que parece habilitá-lo a um melhor conhecimento dos jogos de palavras e metáforas utilizados por Shakespeare²¹; então, "a língua e os demais recursos empregados em suas traduções, de timbre aliás parnasiano, são enfim de quem possui o dom poético em alto grau" (GOMES, [1961], p. 86) e, segundo ele, só assim a seqüência poética do bardo inglês parece estar em boas mãos. Não obstante a favorável condição de poeta, Gomes enxerga alguns problemas na formação das rimas que confirmam a concepção tradicional de tradução como tarefa ingrata e eternamente passível de 'erros', pois "as cesuras e as rimas o obrigaram *inevitavelmente* a um esforço que, embora honesto e seguro, nem sempre pôde alcançar o desejado êxito" (GOMES, [1961], p. 86-87, grifo meu).

Provido de uma visão semelhante da atividade tradutória, Nehemias Gueiros (1975) encerra sua extensa introdução, dedicada aos principais enigmas suscitados pelos *Sonetos* na crítica literária, com uma lista que inclui as traduções mais conhecidas da obra em pauta, dentre as quais destaca a de Ivo Barroso²² (em cujo volume se insere seu texto introdutório). De maneira análoga a Eugênio Gomes em relação à tradução de Ramos, Gueiros (1975, p. 49) admira a tradução de Barroso – constituída por "24 sonetos de mestre" – pelo fato de ter sido produzida por um poeta capaz de verter a seqüência poética para nossa língua, como demonstra o seguinte trecho (GUEIROS, 1975, p. 52):

²¹ Henri Meschonnic (1999) realiza uma análise de algumas traduções francesas dos *Sonetos*, na qual revela que as traduções feitas por poetas nem sempre consistem em poemas. Para ele, o fator preponderante de uma tradução é o ritmo – mesmo no âmbito da prosa –; no caso específico dos *Sonetos* de Shakespeare, tal exigência significa traduzir não somente verso por verso, mas "imposição por imposição" (MESCHONNIC, 1999, p. 276) que remetam o leitor da tradução diretamente a "um verso do século XVI".

²² A tradução de Ivo Barroso, apesar de constituir alvo da maioria dos ensaios encontrados, não foi contemplada neste trabalho por não apresentar todos os cinco sonetos escolhidos para análise.

[...] Ivo Barroso já trocou barras de ouro esterlino – apanhadas de caravelas piratas mergulhadas há quatro séculos – por luzidios cruzados portugueses, cambiados em cruzeiros do novo mundo em que ainda estamos começando a desembarcar. Mas onde é o canto que conta, moeda de retribuição dessa imensa forma de amar, que é traduzir o poeta da nossa paixão, papel fiduciário de curso forçado, que só se emite de cambista a cambista, de poeta a poeta: aquele que teve o gênio e a glória de criar ou receber, e o que tem o engenho e a fortuna de reproduzir ou procriar.

Esta citação fortemente metafórica revela a concepção de Gueiros referente ao ato tradutório, em que a idéia de tradução como troca e os elementos lingüísticos como moedas cambiáveis que buscam um valor semelhante²³ é perceptível na metáfora do tradutor Barroso negociando "barras de ouro esterlino" – a representar a 'valiosa' língua inglesa – por "luzidios cruzados portugueses, cambiados em cruzeiros do novo mundo", que denotam a língua portuguesa – especificamente a variedade falada no Brasil – como recipiente do rico conteúdo a ser traduzido. Além disso, no âmbito deste processo de troca, a "forma de amar" pode ser perpetuada apenas por meio da relação cambista-cambista ou poeta-poeta, guiada por um tradutor-poeta que saiba compensar as perdas nos lugares mais adequados. A relação entre os dois poetas aponta para uma figura autoral (neste caso, Shakespeare) que assume a responsabilidade e genialidade do ato criativo, em face do tradutor que se limita a reproduzir fielmente o que o primeiro produz sem esforço.

O breve prefácio de Antônio Houaiss que sucede o texto de Gueiros no volume em pauta, denominado "Shakespeare: uma tradução isotópica", segue igual linha de pensamento e visa corroborar a realização eficiente da tradução de Barroso. Houaiss propõe uma distinção entre uma tradução infiel, aliada ao dito italiano *traduttore traditore*, e uma tradução fiel que se revela uma tradução de amor. Para Houaiss (1975, p. 54), uma tradução amorosa "não se paga venal, mercantil, monetariamente", movida por uma indústria editorial que almeja a produção desenfreada e rapidamente consumida. Segundo o crítico (1975, p. 54), Ivo Barroso comprova seu amor ao texto shakesperiano ao apresentar vinte e quatro sonetos em português, "traduzidos ao longo de quinze anos de devoção, ensaios, erros e acertos"; ademais, torna-se clara a concepção por trás da designação 'tradução de amor': uma tradução "que se consome na busca de uma estrutura de valores, elementos, pertinências e funções equivalentes aos da original" (HOUAISS, 1975, p. 54).

Houaiss parte para uma análise demonstrativa da tradução do primeiro verso do soneto 12, averiguando como os efeitos sonoros – surgidos a partir da conjunção som-sentido –

²³ Em Silva (2002), realizo semelhante levantamento das críticas às traduções brasileiras do poema "O Corvo". Na análise feita por Ivo Barroso, o tradutor também se refere às equivalências lingüísticas como "moedas de troca", as quais servem para alcançar valores aproximados entre as línguas envolvidas na tradução.

utilizados por Shakespeare são adequados de maneira compensatória à língua portuguesa, em cujo processo a solução de Barroso atesta a "dialética do senhor e do escravo" (HOUAISS, 1975, p. 57), ou seja, a dupla tarefa do tradutor "que impõe, sendo imposto, que subordina, subordinando-se, que escraviza, escravizando-se". Portanto, é possível configurar a imagem medievalista erigida em torno do 'tradutor por amor': um indivíduo feudalmente servil a seu senhor – um dono de propriedades criativas a exigirem preservação e carinho – que jamais visa lucro e benefícios próprios, e sim apenas a satisfação em perpetuar inalteradamente os alicerces que sustentam a obra 'original'.

A tradução de Ivo Barroso (na verdade, sua 3ª edição ampliada para 30 sonetos) é novamente enfocada, em conjunção com a de Jorge Wanderley, na resenha crítica assinada pelo tradutor e poeta Ivan Junqueira (1991). O crítico apóia a publicação de traduções de obras clássicas da literatura universal rumo ao amadurecimento e enriquecimento da literatura brasileira, apontando que cabe à tradução revelar que "o ser humano não é apenas *homo faber*, mas também *homo ludens*"; o tradutor, ele mesmo um *homo ludens*, "nos serve a poesia 'alheia' em que consiste o equivalente do original". Junqueira avalia positivamente a presença, em ambas as traduções abordadas, de textos introdutórios que auxiliem o leitor quanto aos mistérios comumente associados aos *Sonetos*; além disso, acredita haver uma discrepância sensível entre a tradução completa de Wanderley – produzida em apenas um ano e meio – e a produção parcial de Barroso, publicada após quinze anos de dedicação e amor, como Houaiss menciona em seu texto. Neste esteio, Junqueira afirma que "o verso de Jorge Wanderley nos parece às vezes um tanto duro e deselegante", não obstante a sua eficácia em traduzir os dísticos finais dos poemas. O seguinte trecho sintetiza o pensamento de Junqueira em torno da tradução poética para a língua portuguesa:

O tradutor [Wanderley] acertou muitíssimo mais do que errou, superando não raro dificuldades técnicas inimagináveis, ao transpor para uma língua distensa, como é o português, prodígios de que só é capaz uma língua de supremas sínteses, como o inglês. Enfim, Jorge Wanderley soube "negociar" e, a partir daí, fazer com que sua tradução fluísse [...] (JUNQUEIRA, 1991).

A lógica da fidelidade e da compensação das perdas inevitáveis na tradução continua sendo a tônica nas duas resenhas de João Moura Jr. (1991a; 1991b) analisadas. Em "Shakespeare, sucessão de enigmas" (1991a), o poeta e tradutor Moura Jr. considera superiores as traduções de Ramos e Barroso por melhor demonstrarem, na prática, o dilema central de um tradutor dos *Sonetos*: optar pelo decassílabo (como Barroso), metro que esboça maior fidelidade à forma do pentâmetro iâmbico, "mas corre o risco de distanciar-se do sentido", ou melhor, da riqueza de sentidos oferecida pelas várias possibilidades de significação e interpretação da obra; ou escolher o dodecassílabo (como o fez Ramos), metro extenso que propicia maior conservação

do sentido dos poemas. Moura Jr. considera as perdas de sentido pouco freqüentes no âmbito "desta tradução fluente de Ivo Barroso [...], não desfigurando assim o grande poeta", corroborando a crença tradicional de que as interferências e alterações trazidas à tona pelo tradutor visam única e exclusivamente a deformação e apropriação indevida da obra 'original', sacralizada pela tradição e transportada com todo cuidado, a fim de que seu sentido fixo não se perca no decorrer do processo.

Em seguida, no texto "Shakespeare: a poesia elisabetana dialoga com Petrarca" (1991b, p. 5), Moura Jr. atribui maior enfoque à tradução de Wanderley, por constituir uma tradução integral dos *Sonetos* que, diferentemente das precedentes – as de Oscar Mendes, em dodecassílabos brancos, e de Jerônimo de Aquino, em dodecassílabos rimados –, é capaz de reproduzir "o metro e o esquema rímico originais". Moura Jr. revela, enfim, um juízo favorável à tradução do 'poeta' Jorge Wanderley" – cuja relevância do epíteto 'poeta' parece estar bem clara –, apesar de captar uma ênfase exacerbada na questão autobiográfica da seqüência shakesperiana por parte de Wanderley, perante a qual Moura Jr. atesta que "[n]ão que isso não tenha o seu interesse, mas dificilmente passará do terreno das conjeturas".

Assim, com base nas breves análises aqui mencionadas – as quais, em sua escassa quantidade e curta extensão (em especial no tocante às resenhas jornalísticas de pouco aprofundamento), deflagram a reduzida recepção dedicada aos *Sonetos* no Brasil até os dias atuais –, é possível observar como os críticos em questão, de forma explícita ou não, dialogam com a concepção milenar de tradução, atribuindo ao tradutor a função de transportar som e sentido, significado e significante, entre as línguas envolvidas, preservando as duas faces indissociáveis da produção poética. Sob o contrato de fidelidade assumido pela tradição, o tradutor é um negociador que procura balancear perdas e ganhos por meio de compensações, as quais por sua vez necessitam das equivalências lingüísticas para que a obra estrangeira viva "vida vital em língua portuguesa" (HOUAISS, 1975, p. 56).

Para os críticos aqui abordados, o tradutor mais capacitado para realizar eficazmente uma tradução de poesia seria o tradutor-poeta, munido de uma licença que o permite averiguar e utilizar efeitos lúdicos com palavras e sentidos, o que não consistiria em uma tarefa possível para o tradutor mecânico e estigmatizado. Além disso, como as leves discrepâncias percebidas anteriormente atestam, os juízos de valor emitidos jamais partem de uma perspectiva desvinculada de qualquer procedência com uma comunidade interpretativa e sua visão de mundo particular. Cada estudioso privilegia a tradução (ou alguns de seus aspectos) que, de maneira consciente ou não, mais se filia a suas concepções referentes à linguagem, poesia, estilo e tradução; tal preferência é de fato inevitável e inviabiliza a possibilidade de objetividade

analítica nestes ensaios, posta em xeque pelo fato de que a crítica jamais estabelece um denominador comum que satisfaça os pontos de vista, as necessidades e exigências de todos.

CONCLUSÃO

Ao término das reflexões aqui apresentadas, é possível afirmar que a meta primeira do presente trabalho consistiu em tentar esboçar um panorama mais realista para a atividade tradutória, a partir da consolidação do pensamento pós-moderno e, nele inserido, do projeto filosófico de Jacques Derrida. A tradicional motivação racionalista que sempre buscou encobrir a humanidade com um manto de homogeneidade (o qual, na realidade, propiciava a dominação de um único ponto de vista em detrimento da pluralidade de perspectivas, pluralidade essa que ameaçava a hegemonia de certos interesses sociais e intelectuais) vem sendo redefinida. Em pleno século XXI, era em que a globalização facilita a aproximação e contato entre os povos, torna-se imprescindível e inegável a aceitação e valorização das diferenças culturais, étnicas, lingüísticas etc., pois é a partir da rica multiplicidade de idéias e concepções de mundo que novos horizontes são vislumbrados e novas relações humanas possibilitadas.

Aplicada à tradução, esta idéia da aceitação das diferenças contribui para uma noção voltada para o uso da língua e a produção de significados perpetrada por qualquer indivíduo inserido em uma comunidade lingüística, como o tradutor. Com isso, a desconstrução busca desmantelar a noção de origem e de centro fixo e regulador de toda amplitude estrutural; ela redimensiona a relação tradicionalmente prevista entre 'original' e tradução, aplicando a esta o caráter de texto em seu próprio direito, de releitura proposta por um tradutor-sujeito não mais anônimo e desprestigiado, mas agora autoralmente capacitado para lidar com a sua produção textual.

Como demonstraram as reflexões de Stanley Fish, a tarefa de interpretar e construir significados é basicamente regida pela comunidade interpretativa à qual todo indivíduo se vincula, cujas normas impedem a seleção caótica e aleatória de elementos para a formação de um texto. Assim, o tradutor também se associa a uma determinada comunidade interpretativa e suas coerções, configurando sua tradução com base em dados que compõem sua formação social e intelectual, os quais jamais se aliam à neutralidade, transparecendo quase que inevitavelmente nos textos que produz. A comunidade interpretativa estabelece também as possíveis concepções acerca de linguagem, literariedade e tradução vigentes em dado contexto, as quais são espelhadas no âmbito textual e discursivo das traduções. As diferenças de crenças são oriundas das discussões difundidas pela instituição literária e pela cultura abrangente, as quais determinam a maior aceitação, em dado momento, de umas em detrimento de outras.

O fator cultural é igualmente preponderante na avaliação e nos julgamentos de valor propostos pela crítica, tanto em relação ao texto a ser traduzido quanto às traduções. No caso particular de William Shakespeare, um autor consagrado pelo cânone da literatura universal e tido como representante de uma cultura elitizada e superior como a da Inglaterra, consolidou-se

com o passar dos séculos uma aura de supremacia literária e cultural por parte de críticos, tradutores e leitores em geral que o tornaram um objeto de prazer estético-literário inacessível às grandes massas. Essa suposta nobreza e requinte associados à sua obra dramática e lírica deveriam ser expressos com igual fervor no âmbito das traduções, prolongando o mito de que o público leitor do bardo deveria pertencer necessariamente a uma elite intelectual que possuísse a sensibilidade e a percepção de compreendê-lo. Essa consideração, que alça Shakespeare "acima da história" (MARGOLIES, 1988, p. 51), manifesta apenas os aspectos pertinentes à perscrutação acadêmica, deixando à margem elementos que ponham em xeque a integridade do poeta, como é o caso das controvérsias específicas aos *Sonetos*; desafiar tal crença significa sumariamente "questionar toda a ideologia" (MARGOLIES, 1988, p. 51) que a fundamenta e a sustenta.

Esta é a tendência geral das traduções brasileiras dos *Sonetos* aqui analisadas, conforme demonstrado no capítulo precedente. Mesmo que esta seja uma obra problemática para a preservação da imagem íntegra e imaculada do poeta que a tradição cultural e literária inglesa (e mundial) continua a invocar – ao revelar implicações sexuais que possivelmente apresentam uma faceta homossexual e/ou pederasta de Shakespeare (se se acreditar que as motivações da obra tenham sido realmente verídicas) –, os tradutores continuam apresentando aos leitores brasileiros um Shakespeare eminentemente elitizado, provido de uma linguagem formal e arcaica que visa obscurecer convenientemente o fato de que o bardo também era um autor popular.

Portanto, o tradutor Péricles E. da Silva Ramos ([1970], p. 5, grifos meus) afirma ser necessário "*facilitar*, com a Introdução, as traduções e as notas, o *acesso* dos interessados ao texto inglês", já de antemão vislumbrando os *Sonetos* como uma obra geralmente compreendida mais a fundo apenas pelos eruditos, que se ocupam de estudá-la e desvendá-la. O trabalho de exegese acompanha sempre a tarefa de tradução de poesia, em que a tradução literal é contraposta àquela, a qual é limitada pelas coerções impostas por metro e rima. Ramos efetua escolhas que remetem diretamente à sua filiação estético-literária da Geração de 45, como o emprego do verso alexandrino clássico com rimas, o uso de um vocabulário refinado e de um tom eloqüente que assegura ao todo um caráter remanescente do parnasianismo do século XIX. Teor igualmente rebuscado é perceptível na tradução de Jerônimo de Aquino, norteadas de vocábulos de extrema erudição. Aquino, nascido no século XIX, certamente perpassou uma educação de natureza formal e ainda muito vinculada à tradição portuguesa, o que explicaria a presença de itens lexicais próprios da variedade lusitana em seu texto.

A tradução de Oscar Mendes sucede o texto de Aquino em mais de uma década e, mesmo que se caracterize por um vocabulário acessível e sem grandes dificuldades – marcado

por um estilo prosaico decorrente do verso dodecassilábico branco –, ela se destaca pela complexidade de sua organização sintática, repleta de volteios e inversões que visam remeter o leitor diretamente ao texto inglês, e não a uma leitura refletora do momento histórico em que se insere. O emprego de uma sintaxe rebuscada e arcaizante parece constituir o recurso de Mendes rumo à compensação da ausência de rimas, chegando a lançar um desafio a possíveis críticos (MENDES, 1969, p. 737): "Atirem-me a primeira pedra os que nunca pecaram em questão de traduções". O tradutor corrobora a visão logocêntrica que enxerga na tradução um ato pecaminoso, transgressor de normas e desobediente perante a dominação imposta pelo texto 'original', já antevendo críticas em face de sua ruptura com o contrato de fidelidade estabelecido pela tradição.

O texto contemporâneo de Jorge Wanderley, por sua vez, é marcado pela musicalidade trazida pelo decassílabo rimado, fator que constitui motivação central do tradutor para a realização de sua tradução. Não obstante a apresentação de uma linguagem atual que deixa transparecer o momento lingüístico e histórico de sua produção, além de não oferecer grandes dificuldades para o público leitor, Wanderley (1994, p. 22) aparenta veicular a opinião de que Shakespeare dirigia-se a um público eclético, ao afirmar que este "fazia igualmente acenos ao refinamento mais caprichoso de par com uma linguagem rude e direta, voltada para o popular". Isto corrobora a idéia de que sua intenção era empregar uma variedade lingüística que ampliasse o escopo de leitores brasileiros dos *Sonetos*, uma meta um pouco divergente da dos outros tradutores em pauta. Wanderley (1994, p. 23) conclui sintomaticamente: "a tradução é um ser permanentemente em curso". Assim como há antecedentes, surgirão também produções posteriores, e a tradução, inserida no movimento da *différance*, norteia-se por um jogo de remissões que conduzem, em um processo intertextual infinito, ao diálogo filosoficamente impossível porém necessário entre indivíduos, línguas e culturas.

Todas essas escolhas em suas semelhanças e diferenças apontam para concepções próprias dos tradutores – relativas à tradução de poesia e à literariedade – que se espelham, de forma explícita ou não, em seus textos, concepções essas que, no presente caso, se aliam à própria condição do que significa trazer a obra shakesperiana ao Brasil, em distintos momentos no tempo. As controvérsias dos *Sonetos* igualmente pesam sobre as opções a serem feitas pelos tradutores, cabendo-lhes aderir ao caráter polêmico da seqüência ou atenuar suas nuances comprometedoras e buscar assegurar os significados tradicionalmente associados a Shakespeare.

Em suma, a tradução consiste em uma leitura histórica e culturalmente delimitada, produzida por um sujeito que, à maneira de todos os indivíduos, não consegue desvincular-se do conhecimento e das perspectivas que possui perante o mundo. O ato tradutório, conforme a reflexão benjaminiana, fundamenta o alicerce da sobrevivência do 'original', da possibilidade de

perpetuar a obra de um autor e torná-la conhecida a gerações posteriores. Para Derrida (1988, p. 123), este caráter messiânico personificado pela tradução propicia a reconciliação das línguas, antes separadas e confundidas pela repressão de Babel. O filósofo franco-argelino desconstrói a idéia de que a tradução implica em sucesso e completude absolutos, sendo uma boa tradução aquela que "encena aquele performativo chamado promessa, com o resultado de que através da tradução se vê a forma vindoura de uma possível reconciliação entre línguas".

Como o ato performativo da promessa pode abarcar, em sua estrutura discursiva, a intenção futura e sincera, por parte de quem promete, de concretização de uma ação, o tradutor-sujeito se propõe a apresentar sua leitura ao mesmo tempo particular e social de um texto, (com)prometendo-se a assinar não uma cópia idêntica e fiel, mas uma produção atuante e viva. No âmbito da tradução, estimulada pela diferença e não pela identidade, o contato entre línguas e culturas amplia e enriquece horizontes e possibilita releituras de um mundo que, em seus deslocamentos, jamais se alia à estagnação e à homogeneidade pois, como bem sintetiza Jacques Derrida (1988, p. 149), "[h]á Babel em toda parte".

REFERÊNCIAS

- ALFA. Tradução, desconstrução e pós-modernidade. São Paulo: UNESP/FAPESP, n. 44, 2000. Edição especial. Org. de Marcos Siscar e Cristina C. Rodrigues.
- AGUIAR, Ofir B. *Abordagens teóricas da tradução*. Goiânia: Editora da UFG, 2000.
- ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. Os 'Estudos da Tradução' como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, vol. 14, n. 2, p. 423-454, 1998.
- _____. O tradutor 'invisível' por ele mesmo: Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência. *Trab. Ling. Apl.*, Campinas, p. 159-165, 2000.
- ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavillil. O ensino da leitura e a escamoteação da ideologia. In: ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992. p. 87-91.
- BARBOSA, Heloisa G. Tradução semântica vs tradução comunicativa: o modelo de Newmark. In: _____. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990. p. 49-56.
- BARTHES, Roland. From work to text. In: HARARI, Josué. *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Londres: Methuen, 1980. p. 73-81.
- _____. A morte do Autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. v. 1. p. 188-215.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- BIOGRAFIA – Oscar Mendes. Disponível em: <www.anenet.com.br/biografias/biografia_oscardmendes.htm>. Acesso em: 08 dez. 2003.
- BRITTO, Paulo H. Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de "Como reconhecer um poema ao vê-lo", de Stanley Fish. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 142-150, 1995.
- BURGESS, Anthony. Os sonetos são a chave para a poesia inglesa. Trad. Anastasia Campanerut. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1991. p. 5.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CLARK, Donald B. *et al* (eds.). On prosody. In: _____. *English Literature: a college anthology*. New York: The Macmillan Company, 1960. p. 1037-1043.

COMPAGNON, Antoine. O Autor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p. 47-96.

CORACINI, Maria José. O cientista e a noção de sujeito na Lingüística: expressão de liberdade ou submissão? In: ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992. p. 19-24.

COUTINHO, Afrânio. Fase Esteticista: a chamada Geração de 45. In: _____. *A Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986a. v. 5. p. 195-199.

_____. O verso: permanência e evolução. In: _____. *A Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986b. v. 6. p. 223-231.

DERRIDA, Jacques. *The ear of the other: otobiography, transference, translation*. Trad. Peggy Kamuf. Lincoln/London: Bison Books, 1988.

_____. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991a. p. 33-63.

_____. Qual Quelle: as fontes de Valéry. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991b. p. 315-347.

_____. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991c. p. 349-373.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Carta a um amigo japonês. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 1998a. p. 19-25.

_____. Teologia da tradução. Trad. Nícia Bonatti. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 1998b. p. 143-160.

_____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

DUNCAN-JONES, Katherine. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Sonnets*. Ed. Katherine Duncan-Jones. London: Arden Shakespeare, 1997. p. 1-105.

EAGLETON, Terry. A ascensão do inglês. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. p. 23-73.

_____. O Pós-estruturalismo. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. p. 175-207.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? In: _____. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1980a. p. 303-321.

_____. How to recognize a poem when you see one. In: _____. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1980b. p. 322-337.

_____. What makes interpretation acceptable. In: _____. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1980c. p. 338-355.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

_____. What is an author?. In: HARARI, Josué. *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Londres: Methuen, 1980. p. 141-160.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FROTA, Maria P. *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise*. Campinas: Pontes, 2000.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1993.

GIANI, Giana M. G. *A tradução como diferença: um estudo sobre *The catcher in the rye*, *O apanhador no campo de centeio* e *Uma agulha no palheiro**. 1992. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Departamento de Lingüística Aplicada do IEL, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, [1961].

GUEIROS, Nehemias. Mistério do soneto shakespeariano. In: SHAKESPEARE, William. *24 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 7-52.

HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. v. 1.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HOLDERNESS, Graham. Bardolatry: or, The cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon. In: _____ (ed.). *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988. p. 2-15.

HOUAISS, Antônio. Shakespeare, uma tradução isotópica. In: SHAKESPEARE, William. *24 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 53-58.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. (ed.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOYOS-ANDRADE, Rafael Eugenio. "Is there a text in this class?": comentário ao texto de Stanley Fish. *Alfa*, São Paulo, v. 36, p. 207-212, 1992.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1971a. p. 63-72.

JUNQUEIRA, Ivan. Shakespeare em sonetos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1991.

KOSKINEN, Kaisa. (Mis)translating the untranslatable – the impact of deconstruction and post-structuralism on translation theory. *Meta*, Montreal, v. 39, n. 3, p. 446-459, 1994.

LIMA, Érica; SISCAR, Marcos. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. *Alfa*, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 99-112, 2000.

LIMA, Érica L. A. *As operações de tradução em Jacques Derrida*. 2003. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto.

MARGOLIES, David. Teaching the handsaw to fly: Shakespeare as a hegemonic instrument. In: HOLDERNESS, Graham (ed.). *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988. p. 42-53.

MCKECHNIE, Jean L. (ed.). *Webster's new twentieth-century dictionary of the English language*. 2 ed. New York: Prentice Hall, 1983.

MEMÓRIA – Jorge Wanderley. *Jornal do Comércio Online*. Recife, 13 dez. 1999. Disponível em: <www2.uol.com.br/JC/_1999/1312/cd1312j.htm>. Acesso em: 17 mar. 2002.

MENDES, Oscar. Nota introdutória. In: SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1969. v. III. p. 735-737.

MESCHONNIC, Henri. Les silences du pentamètre iambique. In: _____. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999. p. 258-307.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOURA Jr., João. Shakespeare, sucessão de enigmas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1991a.

_____. Shakespeare: a poesia elisabetana dialoga com Petrarca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 6, 7 dez. 1991b.

NEVES, Maria Helena de M. *A vertente grega da gramática tradicional*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

NEWMARK, Peter. When and how to improve a text. In: _____. *A textbook of translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1988. p. 204-212.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. *Obras incompletas/Friedrich Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 43-52.

NUNES, Carlos A. Prefácio. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Jerônimo de Aquino. São Paulo: Melhoramentos, [1957]. p. 7-15.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. In: ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992a. p. 25-29.

_____. O significado e sua gênese: algumas anotações avulsas. In: ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992b. p. 41-45.

_____. O conceito de interpretação na lingüística: seus alicerces e seus desafios. In: ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992c. p. 63-66.

_____. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RAMOS, Péricles E. da S. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1970]. p. 9-41.

RODRIGUES, Cristina C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. v. 1. p. 26-87.

SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (org.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Jerônimo de Aquino. São Paulo: Melhoramentos, [1957].

_____. Sonetos. Trad. Oscar Mendes. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1969. v. III. p. 815-877.

_____. *Sonetos*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1970].

_____. *Sonetos*. Trad. Jorge Wanderley. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Shakespeare's Sonnets*. Ed. Katherine Duncan-Jones. London: Arden Shakespeare, 1997.

_____. *Poemas de amor de William Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SHEPHERD, Simon. Shakespeare's private drawer: Shakespeare and homosexuality. In: HOLDERNESS, Graham (ed.). *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988. p. 96-110.

SILVA, Gisele D. da. *O profeta alado e os significados movediços: a autoria do tradutor nas versões brasileiras de "O Corvo", de Edgar Allan Poe*. 2002. Monografia (Bacharelado em Língua Portuguesa e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. No prelo.

SINCLAIR, John (ed.). *Collins Cobuild English Language Dictionary*. London: Collins, 1987.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida, o intraduzível. *Alfa*, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 59-69, 2000.

SONETOS. Disponível em: <www.shakespeares-sonnets.com>. Acesso em: 27 nov. 2003.

TELLES, Sérgio. A grande confusão das línguas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2002. Mais!, p. 15.

VOLLET, Neuza L. R. Nobreza vs obscenidade em traduções brasileiras de *Hamlet*: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e seu autor. *TradTerm*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 71-96, 1998.

WANDERLEY, Jorge. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Jorge Wanderley. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 9-23.

ANEXOS

ANEXO A: SONETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

***Sonnet 55* (SHAKESPEARE, 1997, p. 221):**

*Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword, nor war's quick fire, shall burn
The living record of your memory:
'Gainst death, and all oblivious enmity,
Shall you pace forth; your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.*

***Sonnet 99* (SHAKESPEARE, 1997, p. 309):**

*The forward violet thus did I chide:
'Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that
smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells
In my love's veins thou hast too grossly dyed.'
The lily I condemned for thy hand,
And buds of marjoram had stol'n thy hair;
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red, nor white, had stol'n of both,
And to his robb'ry had annexed thy breath;
But for his theft, in pride of all his growth,
A vengeful canker ate him up to death.
More flowers I noted, yet I none could see,
But sweet, or colour, it had stol'n from thee.*

Sonnet 107 (SHAKESPEARE, 1997, p. 325):

*Not mine own fears, nor the prophetic soul
 Of the wide world, dreaming on things to come,
 Can yet the lease of my true love control,
 Supposed as forfeit to a confined doom.
 The mortal moon hath her eclipse endured,
 And the sad augurs mock their own presage;
 Uncertainties now crown themselves assured,
 And peace proclaims olives of endless age.
 Now with the drops of this most balmy time
 My love looks fresh, and death to me subscribes,
 Since 'spite of him I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes;
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent.*

Sonnet 130 (SHAKESPEARE, 1997, p. 375):

*My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red than her lips' red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head;
 I have seen roses damasked, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound;
 I grant I never saw a goddess go;
 My mistress when she walks treads on the ground.
 And yet, by heaven, I think my love as rare
 As any she belied with false compare.*

Sonnet 144 (SHAKESPEARE, 1997, p. 403):

*Two loves I have, of comfort and despair,
Which, like two spirits, do suggest me still:
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride;
And whether that my angel be turned fiend
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me both to each friend,
I guess one angel in another's hell.
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.*

ANEXO B: TRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

Soneto 55 (SHAKESPEARE, [1970], p. 75):

De mármore não sei, nem de áureos monumentos
 Que sobrevivam ao meu canto poderoso:
 O tempo mancha a pedra, enquanto em meus acentos
 Tu sempre ostentarás um brilho vigoroso.
 Quando estátuas a guerra infrene derruir
 E as próprias construções das bases arrancar,
 Não poderão espada ou fogo destruir
 O vivo memorial que te há de lembrar.
 Indiferente a morte e a olvido há de viver,
 E encontrará guarida o teu louvor supremo
 No olhar das gerações que se hão de suceder
 Até que o mundo atinja o seu momento extremo.
 Assim, até o Juízo em que despertarás,
 Em meu verso e no olhar dos que amam viverás.

Soneto 99 (SHAKESPEARE, [1970], p. 101):

Com a primaveril violeta ergui a fala:
 "Furtaste, ó doce ladra, esse teu doce odor
 Ao hálito de meu amor; e a própria gala
 Purpúrea que na face ostentas como cor,
 Em suas veias é que foste matizá-la."
 A manjerona em flor furtou-te a cabeleira;
 Louvando tua mão, o lírio vitupero;
 Tímida, queda na haste a rosa: a esta primeira
 Cora a vergonha, àquela um branco desespero;
 Outra, de vário tom, furta a ambas, e além disso
 Teu hálito acrescenta ao roubo de matiz;
 Contudo – pois roubou – na pompa de seu viço
 De morte vem roê-la alguma praga ultriz.
 Mais flores observei, porém nenhuma eu vi
 Que a doçura, ou a cor, não a devesse a ti.

Soneto 107 (SHAKESPEARE, [1970], p. 109):

Nem meu próprio temor, nem a alma predizente
 Do universo a sonhar com as coisas que virão
 Podem marcar o fim de meu amor ardente,
 Tido como sujeito a fixa duração.
 Já seu eclipse padeceu a Lua mortal,
 E os maus augúrios quem os fez não mais os clama;
 O incerto se coroou de uma certeza tal,
 Que as oliveiras de era infinda a paz proclama.
 Tempo balsamizado! O meu amor, agora,
 Vejo fresco de orvalho, e a Morte, em meu poder:
 Sobre as tribos sem voz ela triunfe embora,
 Em minha pobre rima eu sempre hei de viver.
 E aqui te deixo um monumento alheio aos anos,
 Que roem tumbas de bronze e cascos de tiranos.

Soneto 130 (SHAKESPEARE, [1970], p. 125):

O olhar da amada sol não é, pois brilha menos;
 Mais rubro que sua boca é o rubro do coral;
 A neve é branca, mas seus seios são morenos,
 E seus cabelos, fios de algum negro metal;
 Rosas que juntam branco e rubro eu as conheço,
 Mas no seu rosto eu não distingo cores tais;
 O odor de sua pele eu nunca desmereço,
 Porém perfumes há que me transportam mais.
 Embora a sua fala eu goste de escutar,
 Com a música, bem sei, não tem comparação;
 Jamais eu vi – concedo – alguma deusa andar,
 Porém, quando caminha, a amada pisa o chão.
 No entanto, pelos céus! tão rara a considero
 Como as belas que exalta um símile insincero.

Soneto 144 (SHAKESPEARE, [1970], p. 129):

Meus dois amores de consolo e de aflição
Como dois anjos me dominam por igual:
O anjo do bem é um formosíssimo varão,
E uma mulher de cor bem má o anjo do mal.
Para levar-me para o inferno mais depressa
Meu feminino mal tira o anjo do meu lado
E só por transformá-lo em diabo se interessa,
Solicitando-o com um ardor abominado.
Se o anjo se fez demônio, eis ponto alto encoberto:
Bem posso desconfiar, porém não asseguro:
São amigos, e como eu não os vejo perto,
Que um esteja no inferno do outro conjeturo.
 Sobre isso viverei em dúvida, porém,
 Até que o anjo do mal expulse o anjo do bem.

ANEXO C: TRADUÇÃO DE JERÔNIMO DE AQUINO (atualizada ortograficamente)

Soneto LV (SHAKESPEARE, [1957], p. 131):

Nem o mármore, nem os áureos monumentos
 Dos reis viverão mais que a minha ardente rima.
 E mais brilho aí tereis que o brilho dos portentos
 De pedra, que em manchar o tempo, ascoso, prima.
 Quando a guerra tiver as estátuas destruído
 E outras obras que tais, alvo de sua violência,
 Continuará a zombar do mavórtico arruído
 O em que eu tiver de vós deixado referência.
 De encontro à morte e contra a ação do despeito há de
 Ir vosso nome sempre em meu louvor alçado,
 E admirado sereis pela posteridade,
 Até o dia em que chegue o fim a ela augurado.
 Até esse dia, em que, também, ressurgireis,
 O condão de imortal em meu verso vereis.

Soneto XCIX (SHAKESPEARE, [1957], p. 219):

À ousada violeta, eu disse: "Onde roubaste,
 Suave ladra, essa cor que a face te purpura,
 Senão do meu amor nas veias? Onde achaste,
 Senão no hálito dele, essa fragrância pura?"
 A manjerona e o lírio acusei de roubado
 Terem-te, um, o cabelo, e o outro, a mão venusta.
 Das belas rosas que entre espinhos pôs o fado,
 Uma cora de pejo, alveja outra, que assusta.
 Branco-vermelha, eis, inda, outra rosa que tinha
 De ti o hálito e a cor, e andava isso alardeando.
 Veio um pulgão, porém, e o orgulho de rainha
 Vingativo lhe esfêz, a vida lhe tirando.
 Mais flores observei, mas todas, em verdade,
 Roubaram a tua graça e a tua suavidade.

Soneto CVII (SHAKESPEARE, [1957], p. 235):

Nem meu próprio temor, nem inda a profecia
 Do mundo, que o futuro em sonho vê arroubado,
 Pode estringir o amor que em mim vero irradia,
 Muito embora o destino o tenha limitado.
 Findou da mortal Lua o eclipse metuendo,
 E de si mesmo zomba o áugure triste agora.
 Realidades se vão as dúvidas fazendo,
 E festa, e encanto esplende a paz, sublime aurora.
 Com o orvalho deste tempo, a minha alma se anima
 E o meu amor revive. A Morte, ei-la impotente
 Ante mim, que, imortal nesta singela rima,
 Enquanto ela destrói a néscia e muda gente.
 Construo o teu monumento, aqui, mais duradouro
 Que orgulho de tirano e que mausoléu de ouro.

Soneto CXXX (SHAKESPEARE, [1957], p. 281):

Da minha dama o olhar ao sol não se emparelha;
 Como de arame preto é a cabeleira dela;
 Na brancura, o seu peito à neve não semelha;
 Do coral não lhe tinge os lábios a cor bela;
 Rosa branca já vi, já vi vermelha rosa,
 Mas nem uma nem outra em suas faces vejo;
 Há fragrância, bem sei, muito mais deleitosa
 Do que a que lhe embalsama o divinal bafejo;
 Gosto de a ouvir falar, porém não se presume
 Que a voz eu lhe ache, mais que a música, absorvente;
 Não sei como é que sói andar deusa nenhuma,
 Mas sei que minha dama anda só como gente;
 Todavia, por Deus, sua beleza é tal,
 Que nem sobredourada haverá outra igual.

Soneto CXLIV (SHAKESPEARE, [1957], p. 309):

Há um amor que me alenta e um que me desespera.
Um anjo bom e um mau, que me atuam na vida.
Belo amigo, o anjo bom, a minha alma o venera:
O anjo mau, mulher escura e corrompida,
Para arrastar-me ao inferno, a todo instante insiste
Em levar-me o anjo bom, tão assíduo ao meu lado:
Em demônio tornar o santo que me assiste,
Na alma pura lhe influindo orgulho deslavado.
Que feito já demônio o meu amigo esteja
Tenho suspeita só, jurar ainda não juro.
Amigos entre si, quando ausentes, que seja
Inferno um anjo, o mau, para o outro, conjeturo.
E conjeturar tal me há de sempre afligir,
Enquanto do anjo mau o anjo bom não fugir.

ANEXO D: TRADUÇÃO DE OSCAR MENDES (atualizada ortograficamente)

Soneto LV (SHAKESPEARE, 1969, p. 837):

Nem o mármore, nem os áureos mausoléus
 De reis hão de durar mais que meu verso ardente;
 Mais nele brilhareis mais refulgentemente
 Do que a pedra largada aos ultrajes do tempo.
 Quando a guerra tiver derrubado as estátuas
 E motins arrancado obras de alvenaria,
 Nem a espada de Marte, ou da guerra o veloz
 Fogo consumirá vossa vívida imagem.
 Contra a morte e a aversão que de tudo se esquece
 Para diante ireis; vosso louvor lugar
 Aos olhos achará das gerações vindouras
 Que passarão, até o Juízo Final.
 Assim, até o dia em que ressurgireis,
 Aqui heis de viver e nos olhos amantes.

Soneto XCIX (SHAKESPEARE, 1969, p. 854):

Trocei da violeta ousada nestes termos:
 "Não roubaste esse olor tão doce, doce ladra,
 Ao sopro do amor meu? E a vermelha altivez
 Que mora em tua face e a tinge, radiosa,
 Foi das veias do amado extraída sem pejo!"
 Do lírio condenei a culpa à tua mão:
 A mangerona fez rapina em teus cabelos.
 Desespero branco uma, outra remorso rubro,
 As rosas com terror estavam sobre espinhos;
 E nem rubra, nem branca, outra havia roubado
 As duas, a tal roubo o teu ar ajuntando:
 Mas verme vingador, em toda a sua fúria,
 Vem matá-la a roer, justa pena a seus roubos.
 E não mais pude ver, outras flores olhando,
 Qual não te houve roubado o seu perfume ou cor.

Soneto CVII (SHAKESPEARE, 1969, p. 858):

Nem meu próprio temor e nem a alma profética
 Desse vasto universo a sonhar com futuro
 Podem prazo fatal marcar a meu amor
 Fiel, que se pensou devesse perecer.
 Dessa lua mortal o eclipse passou,
 O triste áugure ri de seus presságios vãos;
 Gabam-se de firmeza as próprias incertezas
 E a paz proclama eterno o ramo de oliveira.
 Ora, desse bom tempo eis que agora o orvalho
 Refresca meu amor e a Morte a mim sujeita;
 A vida, a seu mau grado, em meus versos persiste,
 Enquanto ela destrói as gerações sem vez;
 Serão teu monumento, após extintos serem
 Tumbas e capitéis de bronze dos tiranos.

Soneto CXXX (SHAKESPEARE, 1969, p. 867):

Minha amada olhos tem que ao sol não se assemelham;
 Bem mais rubro é o coral que seus lábios vermelhos;
 E se branca a neve é, seus peitos são morenos;
 Se arames são cabelo, arame negro a adorna.
 Rosas vi de Damasco e vermelhas e brancas,
 Mas em vão procurei tais rosas no seu rosto;
 E perfumes conheço em que acho mais deleite
 Que no hálito que exala a minha doce amada.
 Gosto de ouvir-lhe a fala e, contudo, bem sei
 Qual música possui bem mais amável som;
 Confesso não ter visto andar nenhuma deusa,
 Mas pisa bem no chão, com força, a minha amada.
 Contudo, pelo céu, tão rara é minha amada
 Que falsas todas são quaisquer comparações.

Soneto CLXIV (SHAKESPEARE, 1969, p. 872):

Dois amores eu tenho, um, conforto, outro angústia,
Que, a fantasmas iguais, não cessam de assombrar-se:
O bom anjo homem é de beleza sem par,
O mau anjo, mulher de cara mal pintada.
Para em breve levar-me ao orco esse demônio
Feminino, afastar tenta meu anjo bom,
Querendo converter meu santo num demônio,
Com orgulho infernal a tentar-lhe a pureza.
Que já meu anjo bom demônio se tornou,
Poderei suspeitar, mas não posso afirmar;
Mas de mim longe estando e sendo os dois, amigos,
Acho que esse anjo bom do outro no inferno está:
 Mas nunca hei de saber e viverei na dúvida,
 Até que esse anjo mau meu anjo bom expulse.

ANEXO E: TRADUÇÃO DE JORGE WANDERLEY**Soneto 55 (SHAKESPEARE, 1994, p. 141):**

Nem mármore nem áureos monumentos
De príncipes, meus versos desmerecem;
Nos versos tens mais brilho e mais alento
Que em pedra rude, que o tempo enegrece.
Quando a guerra as estátuas devastar
E virar pelo avesso alvenarias,
Nem Marte, espada, ou fogo militar
A queimar-te a memória bastariam.
Contra a morte e o maligno esquecimento
Avançarás, teu valor indiviso,
E aos olhos do futuro, o acatamento
Num mundo gasto é o final Juízo.
 Portanto, até que a te julgar te chamem,
 Vives no verso e aos olhos de quem ame.

Soneto 99 (SHAKESPEARE, 1994, p. 229):

Disse à audaz violeta em seu engaste:
"Ladra gentil, o teu gentil perfume
A quem senão ao meu amor roubaste?
O orgulho púrpura na face assumes:
Das veias dele é que assim te pintaste".
Ao lírio condenei: tens mãos mais alvas;
Por teu cabelo a manjerona anseia;
A rosa, nos espinhos mal se salva:
Cora em vergonha, em medo já branqueia;
Outra, que não é rubra ou branca, às duas
Roubou e ao roubo o teu sopro associa;
Mas por tal roubo um verme se insinua
E vingativo a vida lhe esvazia.
 Mais flores eu notei; nenhuma vi
 Que aroma e cor não te furtasse a ti.

Soneto 107 (SHAKESPEARE, 1994, p. 245):

Nem profética a alma, nem temor
 Ante o sonho das coisas que hão de vir
 Controlam propensões do meu amor,
 Que se supõe fechado em seu devir.
 A mortal lua do eclipse desperta
 E áugures zombam já dos seus presságios:
 As incertezas se coroam certas,
 E a oliva se eterniza o doce estágio.
 Tempo balsâmico, és em mim ativo:
 Revivo o meu amor, domino a morte,
 Que apesar dela em versos sobrevivo,
 Quando a gente sem voz, vem dura a Sorte.
 Teu mármore é meu verso: muitos anos
 Viverás mais que o bronze dos tiranos.

Soneto 130 (SHAKESPEARE, 1994, p. 291):

O seu olhar não é o de um sol puro;
 Nenhum coral os lábios lhe acendeu;
 Se a neve é branca, os seios tem escuros;
 Se são fio os cabelos, negro é o seu.
 Já vi rosas damasco, branco-e-rosa,
 Porém nenhuma em sua face esplende
 E há muita essência bem mais perfumosa
 Que os hálitos que dela se desprendem.
 Adoro a sua voz, ainda quando
 Saiba mais doce o som de uma canção;
 Nunca vi uma deusa caminhando;
 Já minha amada, andando esflora o chão:
 Mas, pelos céus, eu creio que é tão rara
 Quanto as que em falsa imagem se comparam.

Soneto 144 (SHAKESPEARE, 1994, p. 319):

Dois amores, um calmo e um de aflição,
Espíritos que tenho, me influenciam.
É homem, o anjo bom, de alta extração,
E o mau, mulher tisnada em demasia.
A dar-me logo o inferno, o mal-mulher
Tenta o meu anjo bom, logo o retira
E quer que o santo vá demônio, quer
Levar luxúria à graça que o cobrira.
E embora eu pense que o anjo bom bem há-de
Doar-se ao diabo, não sou eu que o diga;
Anjos de mim saídos na amizade,
Um no inferno do outro talvez siga.
Talvez – e sei que a dúvida não cessa –
Até que o anjo mau ao bom despeça.