



**Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**



**LENDO WILLIAM BUTLER YEATS EM PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE
DESCRITIVO-COMPARATIVA DE TRADUÇÕES DE PEÇAS IRLANDESAS**

Por

KÁTIA MARIA SILVA DE ANDRADE

**Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Noélia Borges de Araújo**

Salvador

2007

KÁTIA MARIA SILVA DE ANDRADE

**LENDO WILLIAM BUTLER YEATS EM PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE
DESCRITIVO-COMPARATIVA DE TRADUÇÕES DE PEÇAS IRLANDESAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Noélia Borges de Araújo
Co-orientador: Prof. Dr. José Roberto O'Shea

Salvador

2007

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

A533 Andrade, Kátia Maria Silva de.

Lendo W. B. Yeats em português : uma análise descritivo-comparativa de traduções de peças irlandesas / Kátia Maria Silva de Andrade, 2007. - 149 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Noélia Borges de Araújo.

Co-orientador : Prof. Dr. José Roberto B. Oshea.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007.

1. Tradução e interpretação. 2. Teatro (Literatura) - Traduções. 3. Equivalência (Linguística). 4. Teatro irlandês - História. 5. Peças de Nô. 6. Teatro irlandês - Traduções para o português. I. Araújo, Noélia Borges de. II. Oshea, José Roberto B. III. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU - 82.03

CDD - 418.02

Dedico esta dissertação
a meus filhos Alessandra e Bruno
e a meus netos Gabriel, Maria Clara e Ana Cecília,
na expectativa de que um dia se interessem pela leitura
do meu trabalho.

AGRADECIMENTOS

A minha maior dívida de gratidão e estima é para com a minha orientadora, Noélia Borges, amiga de longa data, a quem devo o grande incentivo para a realização e conclusão do meu Mestrado. Através de suas aulas dinâmicas e envolventes, entrei em contato com os estudos irlandeses, sobretudo com a teoria do drama, descobrindo o fascínio do teatro irlandês. Sua orientação segura foi uma prova de dedicação e amor irrestritos à sua carreira profissional. Sem o seu estímulo e comentários relevantes, muitas vezes até severos, não teria concluído o Programa de Mestrado.

À Eliana Franco, por ter me apresentado o mundo mágico da tradução.

A José Roberto O'Shea, pelas leituras do meu trabalho e valiosas sugestões.

À Silvia Anastácio, a minha gratidão pelo prestimoso auxílio na reta final do meu trabalho.

Um agradecimento especial ao nosso estimado professor Luis Angélico da Costa pela sua generosidade e criteriosas correções no terceiro capítulo da dissertação.

À Vera Lessa, um tributo especial de reconhecimento pelas horas de conversa, troca de idéias e a presença amiga nas horas certas.

Agradecimentos especiais à Munira Mutran, Hedwig Schwall, Maureen Murphy, Beatriz Bastos, Denise Scheyerl, Cláudia Mesquita, Maria Auxiliadora Dias, Elizabeth Ramos, Grace Stolze, Avany Lima, Myriam Souza, Luiz Henrique Sanches e todos os colegas da turma de mestrandos de 2005.

Aos professores que se dispuseram a participar da banca de defesa: Munira Mutran e Luciano Lima.

A Arthur Ricardo, companheiro de todas as horas, pela paciência, compreensão e apoio incondicional.

À minha família, em particular, meus filhos, irmãos, e todos os meus amigos, por terem entendido a razão de minha ausência em determinados momentos.

À minha mãe Terezinha Andrade (in memoriam), cuja luz e alegria continuam a iluminar as nossas vidas.

A meu pai, Grimaldo Andrade, pelo amparo intelectual, paciência em dialogar a respeito dos Estudos Irlandeses (assunto que até então não fazia parte das suas experiências) e estímulo permanente ao longo da caminhada.

RESUMO

Esta pesquisa se refere à debatida questão da tradução literária, em particular, a de textos teatrais. Foram utilizados na análise crítica das peças, fundamentos teórico-metodológicos dos estudos descritivos de Gideon Toury. Este trabalho se propõe, então, a fazer uma análise descritivo-comparativa das traduções de duas peças irlandesas de William Butler Yeats – *The Land of Heart's Desire* (1894) e *At the Hawk's Well* (1917) -, tendo como objetivo mostrar que existem recorrências nos planos da forma e do conteúdo nas recriações das peças em português, bem como evidências lingüísticas homólogas entre as traduções e os textos fonte. Tais recorrências e semelhanças revelaram-se através de um cotejo das estratégias textuais e culturais utilizadas, ao longo do processo tradutório.

Palavras-chave: Tradução teatral; Análise descritiva; Processo tradutório; Normas; Equivalência.

ABSTRACT

This research embraces the literary translation, a subject always under discussion, particularly in relation to dramatic texts. To do a critical analysis of the plays, it was worth using the theoretical and methodological basis of Gideon Toury's Descriptive Studies. Therefore, the aim of this work is to do a descriptive-comparative analysis of two William Butler Yeats's Irish plays – *The Land of Heart's Desire* (1894) and *At the Hawk's Well* (1917) -, with the view of showing that there are recurrences concerning form and content in the plays translated into Portuguese, as well as homologous linguistic evidences between the translations and their original source texts. Such recurrences and similarities have emerged from the comparison of textual and cultural strategies in the translation process.

Key-words: Theatre translation; Descriptive analysis; Translation process; Norms of translation; Equivalence.

Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping than you can understand

W. B. Yeats, *The Stolen Child*, 1889.

Vem, humana criança, ao folguedo!
Para as águas e para o arvoredos
Uma fada te traz pela mão,
Pois no mundo há tristeza demais para a tua compreensão

Trad. Paulo Vizioli, 1992.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. TRADUÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E CULTURAIS	
1.1 Tradução como disciplina e teóricos proeminentes	17
1.2 Teoria dos Polissistemas e Estudos Descritivos da Tradução	30
1.3 Reflexões sobre a noção de fidelidade e busca de equivalência	38
1.4 Cultura e Tradução	44
1.5 Tradução para o Teatro	52
2. A MAGIA DE W. B. YEATS NO PALCO	
2.1 Origem, evolução e história do Teatro Irlandês	60
2.1.1 O poeta e dramaturgo W. B. Yeats	73
2.1.2 Yeats e os símbolos	84
2.1.3 O teatro “Noh” de Yeats	90
3. O <i>CORPUS</i>: TRADUÇÃO E TEXTO-FONTE DE DUAS PEÇAS TEATRAIS DE W. B. YEATS	
3.1 Análise descritivo-comparativa das peças	97
3.1.1 Transposição do léxico	104
3.1.2 Transposição do léxico conotativo	117
3.1.3 Breve amostra da transposição retórico-formal	130
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS	142
ANEXOS	
1. Tradutores das peças	
2. Mapa da Irlanda	
3. Fotografias de Yeats	
4. Fotografias referentes às peças	
5. Cópias das peças	

INTRODUÇÃO

O interesse pela área de tradução – uma das mais difíceis empreitadas intelectuais -, aliado ao entusiasmo pelas literaturas de língua inglesa, levaram-me a enveredar pelos estudos da literatura, cultura e teatro irlandês na contemporaneidade.

A semente deste trabalho foi plantada ao iniciar as primeiras experiências na área de tradução, quando aprendi a reconhecer o valor da tarefa de traduzir e a importância do papel autoral na releitura de textos, por mais despretensiosos que sejam. Na oportunidade, pude observar que a tradução criativa é o produto final do ato tradutório, ou seja, o resultado de uma série de opções do tradutor a partir de dificuldades provenientes das diversidades entre duas línguas, onde os traços individuais de personalidade, de envolvimentos sócio-culturais e políticos devem ser seriamente considerados. Daí poder constatar, que quanto mais enriquecida for a visão de mundo desse tradutor, maior será o repertório de leituras gerado a partir do texto-fonte. Dentro desta visão, fica claro que o tradutor contribui para que o debate de idéias não se restrinja à limitada esfera dos que dominam os idiomas de origem, estreitando as relações científicas, econômicas, tecnológicas e culturais.

A oportunidade de aprofundar os estudos literários decorreu do contato com as peças irlandesas, sobretudo leituras de textos escritos por dramaturgos irlandeses canônicos, a exemplo da obra de William Butler Yeats (1865-1939). Yeats é considerado um dos maiores poetas irlandeses e um dos grandes poetas da língua inglesa, assim como um dos mais atuantes e francos defensores da cultura tradicional celta. A obra de Yeats, de extraordinária riqueza poética, é dotada de uma inspiração sempre elevada e da mais sóbria forma artística, ao decantar a alma do povo irlandês. O valor estético de sua arte é revelado na linguagem eminentemente simbólica, presente em sua produção literária. As suas peças dramáticas são apresentadas com uma unidade de estilo singular e os temas predominantes baseiam-se em lendas heróicas da Irlanda. Tudo o que se relaciona à nação irlandesa, em particular, mitos e folclore irlandês, sensibilizam Yeats – sentimentos, que se refletem, de forma intensa em suas peças. As inclinações místicas, o talento versátil, o cuidado com a forma e o caráter pessoal do estilo

desse poeta e dramaturgo aguçaram-me o interesse e a curiosidade de investigar como os seus textos teatrais foram recriados em português.

A tradução – seja de um texto literário, científico ou religioso – sempre deu lugar a pesquisas, quer de filósofos, como Walter Benjamin, Antoine Berman, Jacques Derrida, quer de lingüistas, a exemplo de Jakobson, Humboldt, dentre outros, que se voltaram para o complexo problema que consiste em tornar um texto legível na língua-alvo.

Muitas discussões têm sido levantadas acerca da tradução, particularmente com relação à fidelidade do sentido quando da passagem de uma língua para a outra. As primeiras teorias da tradução são ancoradas na perspectiva da reconstrução do original, sendo a equivalência considerada, por muitos autores, como uma “uma questão” essencial (Wolfram Wilss, 1982, p. 134). Segundo Katharina Reiss (*apud* Vieira, 1996, p.148), “o tradutor deve buscar uma analogia ao texto original, procurando também, na medida do possível, a invariância no plano do sentido”. Susan Bassnet-McGuire (1980, p. 10) considera a equivalência, ao lado dos “problemas de significado e intraduzibilidade”, como uma das questões centrais nos estudos da tradução.

A partir da segunda metade do século XX, teóricos como Even-Zohar (1979; 1990) e Gideon Toury (1980; 1995), buscando novos conceitos de fidelidade, ressaltam as limitações da equivalência, enquanto elemento essencial para uma teoria da tradução e sugerem que a relação de equivalência seja considerada apenas como uma relação possível entre dois textos. Assim, há um conjunto de valores gerais que são partilhados por uma comunidade – referente ao que é certo ou errado, adequado ou inadequado – que se materializa em comportamentos ou desempenhos em determinadas situações específicas. Gideon Toury se apoia nesta idéia para explicar a sua teoria descritiva da tradução e denomina esses valores de “normas”.

Ainda a propósito da tradicional oposição original e tradução, Rosemary Arrojo, importando o pensamento de Octávio Paz, afirma que “Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de um outro texto” (p. 11). Logo, segundo a autora,

“a tradução de qualquer texto será fiel não ao texto ‘original’, mas à interpretação de cada leitor do texto de partida, que, por sua vez, será sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (ARROJO, 1986, p.44).

Parte-se, portanto, do pressuposto de que existem recorrências formais e de conteúdo nas recriações poéticas dos textos teatrais de Yeats, bem como evidências textuais homólogas entre as traduções e os textos de origem, considerando que os tradutores de suas peças para a língua portuguesa, a exemplo de Paulo Mendes Campos, Maria Helena Kopschitz, Terezinha Sarno de Vidal Chaves e Marcelo Tápia levaram em conta os aspectos culturais inerentes não apenas à cultura-fonte, como também ao próprio contexto da cultura-alvo a qual se dirigem.

Corroboro aqui com a afirmação de Noélia Borges¹ que “dar relevância a outras literaturas que não sejam as literaturas inglesa e norte-americana significa distanciar-se do campo hegemônico e canônico que as literaturas de língua inglesa vêm freqüentemente ocupando nas academias de diferentes países”. Ainda, segundo a referida autora, “abraçar uma outra cultura, como é o caso da irlandesa, possibilita o alargamento de horizontes dentro de universidades de todo o mundo, fato que reconhecidamente vem despertando a cada dia maior curiosidade e interesse dos pesquisadores”. Portanto, a minha proposta de trabalho justifica-se não apenas em razão da escassa quantidade de pesquisas voltadas às literaturas não-canônicas, mas também pelos poucos estudos que dizem respeito ao processo tradutório literário de peças teatrais irlandesas. Tais estudos, portanto, além de tornar a literatura irlandesa mais visível dentro da comunidade acadêmica, certamente, poderão viabilizar um leque de novas pesquisas na área de estudos comparados em tradução.

O objetivo desta pesquisa é, então, fazer uma *análise crítica das traduções* das peças teatrais de Yeats – *O País do Desejo do Coração* (1894) e *O Poço do Falcão* (1917), identificando não apenas as recorrências de natureza formal e de conteúdo existentes nas duas versões, como também, as evidências lingüístico-

¹ Em *Geografias de Identidade Feminina nos Romances de Kate O’ Brien: Mary Lavelle, That Lady e As Music and Splendor*, Tese de Doutorado, USP, 2003.

textuais homólogas entre as traduções e os textos-fonte. Para fazer tal análise, o simbolismo será considerado como tema comum e base para o estudo.

Trata-se, pois, de uma pesquisa de natureza descritivo-comparativa, sustentada numa investigação experimental de suposições teóricas, conforme a metodologia dos estudos descritivos, proposta por Gideon Toury, nos meados dos anos 80 e concretizada em 1995, com a publicação do seu livro *Descriptive Translations Studies and Beyond*. Baseando-se na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, que introduzia a importância das diferenças culturais no processo tradutório, Toury estabelece normas sociais e literárias que governam a língua-cultura alvo, influenciando diretamente o processo de tradução. Essas normas operacionais são entendidas como as decisões feitas durante o ato tradutório, revelando as escolhas lingüísticas e estilísticas, de acordo com a preferência ideológica do tradutor. Outros autores integram a franja teórica desta pesquisa, a exemplo de Walter Benjamin, Theo Hermans, Patrice Pavis, Susan Bassnett, Douglas Robinson, André Lefevere, Lawrence Venuti, John Milton, Mário Laranjeira, Jacques Derrida, Cristina Carneiro Rodrigues, Rosemary Arrojo, dentre outros.

A etapa inicial dessa pesquisa, após a leitura das traduções das peças, compreende a seleção dos segmentos que deverão ser submetidos a uma possível análise crítica. O passo seguinte é identificar as recorrências existentes nas versões dos vários tradutores, obedecendo a critérios baseados nos planos semântico e morfossintático. Uma vez evidenciadas as recorrências formais e de conteúdo, explicações para estas recorrências deverão acontecer, fazendo-se um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. Após estabelecer-se os nexos entre as recorrências, faz-se mister compreender como ocorrem as transformações lingüísticas de uma língua para a outra.

Paralelamente a um trabalho sistemático de cotejo de dados, serão conduzidas leituras não apenas sobre a origem, evolução e história do teatro irlandês, a vida de W.B. Yeats e suas obras, como também sobre a teoria da tradução, sobretudo, os estudos descritivos. Para enriquecer a pesquisa, será relevante a coleta de dados sobre os tradutores das peças ora estudadas. Tais estudos buscarão informações que indicarão possíveis enquadramentos às teorias

consideradas, orientando o trabalho de interpretar e construir metatextos sobre este objeto de estudo.

Cabe aqui tecer um comentário acerca da metodologia utilizada no processo tradutório de textos dramáticos que, até o momento, tem sido a mesma utilizada para a tradução de textos em prosa. Embora venha acontecendo pesquisas nessa área, ainda não foi criada uma metodologia consistente determinando critérios específicos para as dificuldades da tradução de um texto dramático. Alguns estudos têm sido realizados pelo semiótico teatral Patrice Pavis (1995), que parte de concepções voltadas à uma tipologia de especificidades da tradução de teatro (texto dramático) para teatro (encenação). Susan Bassnett, outra conhecida teórica da tradução, também faz reflexões semelhantes acerca do assunto. Dentro da perspectiva de ambos os autores, a tradução teatral não é somente uma questão lingüística, porém tem muito a ver com estilística, cultura, ficção e elementos extralingüísticos da *performance*.

Como se pode avaliar, com a tradução de peças de teatro, os problemas tradutórios voltados aos textos literários assumem uma nova dimensão de complexidade, pois o texto é visto apenas como um elemento no contexto do discurso teatral. Portanto, após refletir sobre as concepções teóricas e as propostas metodológicas dos Estudos Descritivos, torna-se relevante buscar os meios para adaptá-las ao contexto da tradução teatral.

Para desenvolver as propostas acima mencionadas, dividi a presente pesquisa em três capítulos, procurando distribuir o número de páginas de cada um deles de forma equilibrada em prol da harmonia da dissertação. O Capítulo 1 aborda a tradução na contemporaneidade, subdividindo-se nos seguintes itens: a tradução como disciplina, integrando o estudo da teoria e a sua prática; relações entre cultura e tradução; as complexidades da tradução teatral; o Capítulo 2 propicia uma visão abrangente sobre a origem, evolução e história do teatro irlandês, sobretudo a trajetória do poeta e dramaturgo W. B. Yeats; o Capítulo 3 traça uma via de acesso à análise crítica das peças traduzidas. Na conclusão, retomo, de uma forma breve, a “teoria geral da tradução” de Gideon Toury e a sua utilidade na análise literária, poética e de textos dramáticos. Além disso, procuro rever a importância da tradução

como um movimento político, ideológico e cultural e, por fim, o resultado da análise descritivo-comparativa das peças ora em questão.

1. TRADUÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E CULTURAIS

1.1 TRADUÇÃO COMO DISCIPLINA E TEÓRICOS PROEMINENTES

When one seeks humanity, one seeks oneself.
Every theory is something of a self-portrait.
André Leroi-Gourhan²

Desde a antiguidade até a atualidade, os estudos tradutórios têm sido assunto polêmico e controvertido entre teóricos e práticos da tradução, sem que se tenha chegado ainda a uma conclusão a respeito do assunto. A tradução é vista com certa suspeita, não apenas porque carrega os valores lingüísticos e culturais das comunidades para as quais foi produzida, como também levanta questões de cunho ético, propiciando revelações que questionam a autoridade atribuída a determinados valores culturais e o prestígio de instituições dominantes.

A tradução vem sendo matéria contestada ao longo dos tempos, visto que são muitas as razões que regem a sua produção. Assim, pode-se considerar as literárias e comerciais, pedagógicas e técnicas e, por fim, propagandistas e diplomáticas. Os estudos sobre a tradução originam-se, portanto, da necessidade de negociações, da interpretação dos acontecimentos, da luta pelo poder, assim como das tentativas de se comunicar com pessoas que falam uma outra língua.

A literatura traduzida é ainda um dos elementos mais importantes dentro dos ideais nacionalistas, pois pode influenciar politicamente uma nação e aproximar universos culturais distantes. Além disso, a tradução encoraja inovações e mudanças, na medida em que transforma tradições locais e refaz identidades. A importância da tradução está, sobretudo, no compromisso assumido de que há um acordo entre as línguas, a transmissão de algo, que é o alicerce de todo o entendimento, a suposta unidade pré-babélica³. Em seu ensaio sobre a tradução

² *Theatre at the Crossroads of Culture*, 2001, cit. , p. 1.

³ Segundo Derrida, a tribo dos Shem, palavra que quer dizer “nome” em hebraico, decide erguer uma torre para chegar aos céus e impor sua língua a todos os povos. Seria uma língua que “o mais forte imporia ao universo e que, dessa maneira, se tornaria língua” (1982, p.135). A suposta unidade “pré-babélica” seria, então, a compreensão universal imaginada pelos semitas e uma “transparência pacífica da comunidade humana” (1987a, p.210). O mito de Babel, narrado por Derrida, ilustra a impossibilidade da suposta unidade pré-babélica ao declarar que Deus interrompe a construção da

chamado “A tarefa do Tradutor” (“Die Aufgabe des Übersetzers”), Walter Benjamin teoriza a tradução de forma bastante peculiar, reformulando os conceitos de fidelidade e original, assim como apresenta concepções novas com relação à significância e o modo de significar. Segundo Benjamin (1992),

[...] o sentido não esgota sua significação poética no significado do original, mas precisamente a adquire pela forma como o significado se une ao modo-de-significar da palavra em questão. Costuma-se exprimi-lo pela forma segundo a qual as palavras trazem consigo uma tonalidade afetiva” (p.25).

A questão fundamental debatida no seu texto refere-se ao fato de que a tradução não deve servir a um leitor, desde que nenhuma obra de arte nasce para o receptor. Sob a sua ótica, o leitor não é o alvo do original, logo, para servir ao leitor a tradução haveria de comunicar algo que não existe no original (p.8-9).

Benjamin estabelece uma ligação entre original e tradução, ou como seria definido posteriormente, entre *source text* (texto-fonte) e *target text* (texto-alvo). Para o teórico alemão, uma tradução nada significa para o original a menos que consiga expressar o significado oculto do texto. Ele postula, também, a existência de uma relação extremamente íntima entre as línguas, que consiste no fato de que elas não são estranhas umas às outras, mas, de forma inversa, possuem alguma semelhança quanto àquilo que querem dizer. A afinidade histórica que existe entre as línguas está na crença de que, em cada língua, algo é significado, e sendo esse algo o mesmo, não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções que se complementam de forma recíproca - a língua pura⁴ (p. 11-17).

torre e impõe seu nome – Babel, palavra que, entre outras coisas, significa confusão. Ao impor seu nome, institui também a diversidade de línguas: “destina [os Shem] à tradução, assujeita-os à lei de uma tradução necessária e impossível” (1987a, p.210). Portanto, o mito de Babel de Derrida revela a importância da tradução e, ao mesmo tempo, mostra que não existe a equivalência perfeita, pois não há intercâmbio com equilíbrio ideal entre as línguas.

Rodrigues, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

⁴ A relação entre as línguas e a ‘linguagem pura’, portadora da “verdade” fica bem resumida na bela “metáfora da ânfora” criada por Benjamin: “Pois, da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve, de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornaram-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior”. Esta linguagem maior seria, então, a linguagem originária, da qual todas derivam e que garante o parentesco essencial entre todas elas. É a língua de Deus, que ao se impor em Babel, o fez para “deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo”.

A multiplicidade das línguas denota que elas são transitórias e incompletas, uma vez que cada língua traz apenas uma promessa de que é completa em si mesma. O filósofo acrescenta, ainda, que “assim como a tradução é uma forma autônoma, também se pode compreender a tarefa do tradutor como autônoma e diferenciá-la com precisão da tarefa do escritor” (p. 21). Portanto, a tarefa do tradutor seria liberar a língua estática de uma obra estrangeira através da nova criação desta mesma obra na língua materna. Libertar a língua pura implicaria, então, em romper as barreiras da própria língua. As reflexões filosóficas de Benjamin vão ser de grande utilidade na formação das concepções futuras sobre tradução do pensamento desconstrucionista.

A disciplina “Estudos de Tradução” é voltada não apenas ao estudo da teoria, como também ao processo tradutório. Possui caráter interdisciplinar, envolvendo línguas, lingüística, filosofia e estudos culturais. Segundo Bassnett (2005), os estudos de tradução constituem ainda uma disciplina nova com um longo caminho a percorrer. Há uma necessidade de discussões teóricas mais gerais com referência à natureza da tradução e a necessidade de uma terminologia acessível que possibilite tal discussão [...]. Ela precisa ser atualizada e ampliada para abarcar a discussão dos textos de teatro e cinema (p.175).

No decorrer deste trabalho de pesquisa, a tradução será estudada como disciplina distinta e emergente, tendo como base diferentes conceitos teóricos que acarretam conseqüências práticas. Antoine Berman (1984) vê a “constituição de uma história da tradução [...] como a primeira tarefa de uma teoria moderna da tradução” (p.12) e, além disso, a sua história redescobre a teia cultural extremamente complexa na qual, em cada época ou em cada local diferente, ela se encontra. Ademais, o conhecimento adquirido promove uma abertura para os estudos tradutórios em nossos dias atuais (p. 14). Da mesma forma, Susan Bassnett-McGuire (1991) acredita que “nenhuma introdução aos estudos tradutórios pode ser eficaz sem considerar-se a disciplina sob uma perspectiva histórica” (p.39). Por sua vez, Lieven D’Hulst (1994) afirma que “a história da tradução representa um meio

quase único de unificar a disciplina, aproximando o passado e o presente, e mostrando paralelismos e afinidades existentes entre as tradições relativas ao modo de pensar ou a práticas divergentes” (p.12-13), ou seja, a história da tradução vem contribuir para que os grandes tradutores sejam revisitados, bem como suas concepções de tradução se tornem conhecidas, oferecendo um panorama crítico da disciplina, e, ainda, possui o mérito de dar profundidade aos trabalhos teóricos contemporâneos.

O estudo da tradução, em particular, o seu aspecto diacrônico, é uma parte relevante da história literária e cultural. Todavia, a cultura humana, por ser entendida como um sistema dinâmico, encontra certa dificuldade ao analisar a tradução e suas fases de desenvolvimento cultural dentro de uma divisão temporal restrita; no entanto, torna-se possível destacar certos conceitos teóricos a respeito da tradução, identificando seus diferentes períodos. A investigação histórica facilita, portanto, o entendimento das correntes teóricas que coexistiram ou se sucederam ao longo de determinadas épocas no que se refere à melhor maneira de traduzir, assim como avalia a importância da gênese literária no sentido de conceituar a metalinguagem da tradução.

Os lingüistas são os primeiros pesquisadores que se interessam pela tradução, embora possuam uma concepção abstrata a respeito do assunto. Todo um pensar lingüístico, de William Von Humboldt⁵, no início do século XIX, a Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf⁶, em meados do século XX, advoga que a linguagem é a força modeladora dos povos, padronizando, de maneira mais ou menos uniforme, todos os falantes de uma determinada nação. Estabelece, ainda, uma relação entre tradução e lingüística, fazendo uso da lingüística contrastiva para fornecer os critérios básicos de comparação entre línguas. Uma das idéias centrais da lingüística contrastiva é a noção de equivalência, utilizada como parâmetro para a comparação

⁵ William Von Humboldt (1836), autor do primeiro trabalho significativo na Europa no campo da semântica antropológica, insiste na presença de uma relação psicológica e filosófica profunda entre a língua, por um lado, e o pensamento e a cultura, do outro. Humboldt e seus discípulos estudaram a língua e a visão de mundo, procurando entender determinados aspectos culturais a partir de certas estruturas lingüísticas (NIDA, Eugéne, 1964, p.76)

⁶ Nos Estados Unidos, Sapir e Whorf contribuem com a visão de que a língua, com suas formas específicas de expressão, determina a forma de pensar e de ver o mundo e que os mesmos fatos são diferentes para cada povo, pois seus instrumentos lingüísticos lhe fornecem formas diferentes de expressá-los (NIDA, Eugéne, 1964, p. 73).

entre certos aspectos de duas ou mais línguas. Para esses lingüistas, cada unidade lingüística na língua-fonte teria uma unidade equivalente na língua-alvo.

Os lingüistas procuram, portanto, sistematizar a equivalência, ao tentar igualar a tradução e o texto de partida. A tradução deveria reproduzir o texto-fonte, ter o seu valor, pois isso remete à busca da unidade entre o texto traduzido e o texto original. Contudo, segundo esses estudiosos, a tradução nunca vai se manifestar como igual ao texto de partida, uma vez que a consideram inferior, ressaltando a supremacia do original.

O lingüista Roman Jakobson (1969) também discute a tradução dentro da perspectiva da lingüística e admite que cada signo lingüístico pode ser substituído por outro. Ele classifica a interpretação de um signo verbal em: tradução intralingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua; tradução interlingual, que se baseia na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e tradução intersemiótica, fundada na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Para Jakobson “toda experiência cognitiva pode ser produzida e classificada em qualquer língua existente” (p.67); logo, ele acredita que é possível traduzir literalmente a totalidade da informação conceitual contida no original, uma vez que as divergências estruturais de uma língua podem ser superadas com o auxílio de estruturas lexicais, através de empréstimos, transferências semânticas, neologismos, entre outros. Lingüistas como John Catford, Eugene Nida, Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, Peter Newmark, também são exemplos de teóricos famosos que consideram a tradução exclusivamente como operação realizada sobre a linguagem.

De acordo com Cristina Carneiro Rodrigues (2000),

[...] uma tradução literal a partir de Catford e Nida, seria aquela “que reproduziria em outro sistema lingüístico, os padrões formais da primeira língua, uma tradução que supostamente reverbilizaria o texto original em uma segunda língua, de modo que o leitor pudesse fazer uma leitura como o faria o leitor original – uma tradução que se identificasse com a suposta origem”. O “literal seria o que é compreendido objetivamente, o que pressupõe a isenção do sujeito que analisa a imanência da língua e implica a noção de que um enunciado pode ter um sentido primordial independente de sua leitura, mas que pode ser modificado se certas circunstâncias contribuírem para que isso ocorra.

Apenas no segundo nível, o da interpretação, o da “criatividade”, haveria a mediação do sujeito” (p. 212).

Os lingüistas Catford e Nida encaram a tradução como uma atividade secundária, um processo mecânico, em que a forma, ou seja, a fidelidade ou equivalência, deve conter a correspondência mais exata possível entre o significado dos textos de origem e de destino. Estes pesquisadores têm uma visão universal, uma vez que só têm interesse na precisão, segundo a equivalência lingüística, sem atender às diversas necessidades e expectativas de pessoas em circunstâncias reais da vida. As abordagens lingüísticas oferecem, portanto, uma visão incompleta dos dados empíricos que coletam, bem como, não levam em consideração os valores sócio-culturais e políticos envolvidos tanto na tradução, como em seu estudo. Logo, tais abordagens delineiam um modelo conservador de tradução, impedindo uma reflexão sobre os significados culturais e sociais.

Segundo John Milton (1998), Ezra Pound⁷ é, sem dúvida, a figura de destaque da teorização da tradução no século XX, sobretudo no campo de tradução de poesia (p.79). O teórico não concorda com a necessidade de fidelidade total e a erudição mantida desde a Tradição Augustan⁸ e coloca como possibilidade a

⁷ Ezra Pound (1885-1972). Poeta e crítico norte-americano. Exerceu grande influência sobre a literatura contemporânea, como teórico e como criador. Seus principais poemas são *Homenagem a Sextus Propertius*, *Hugh Selwyn Mauberley* e *Os Cantos*. Durante a II Guerra Mundial foi locutor de uma rádio fascista italiana, o que o levou à prisão. Ezra Pound é considerado o poeta que teve maior responsabilidade por definir e promover a estética modernista na poesia. Nos primeiros anos do século XX, abriu uma troca germinal de trabalhos e idéias entre escritores ingleses e americanos e ficou famoso pela sua generosidade, que cooperou para o avanço do trabalho de seus contemporâneos, a exemplo de W. B. Yeats, James Joyce, Ernest Hemingway, T. S. Elliot, dentre outros. Suas contribuições pessoais mais significantes à poesia começaram com a propagação do *Imagism*, um movimento na poesia, cujas técnicas derivavam da poesia clássica chinesa e japonesa, acentuando a clareza, precisão, economia da linguagem, antecipando ritmo e métrica tradicionais, com o propósito de, usando suas próprias palavras “compor na seqüência da frase musical, não na seqüência do metrônomo”.

Encyclopedia BARSÁ. Vol I, Índice Enciclopédico. Rio de Janeiro; São Paulo: Encyclopedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1988.

Disponível em: <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/161>. Acesso em: 18/10/2006.

⁸ A Tradição Augustan surgiu na Inglaterra, no período que compreendeu os séculos 17 e 18. Suas figuras centrais foram: John Dryden, Alexander Pope, Abraham Cowley, Lord Roscommon e Lord Woodhouselee. Tinha como pontos centrais a preocupação em ser fiel ao original, e até mesmo, melhorar a sua qualidade; a manutenção de uma métrica (no caso de poemas) no idioma de chegada semelhante ao idioma de partida; a preocupação em traduzir um texto com qualidade cultural melhorada que enriquecesse o leitor intelectualmente. Muitos desses preceitos continuam imperantes nos conceitos e teorias de tradução atuais.

Disponível em: http://www.paulacrestani.com.br/sist_textos/exibir_dest.php?tipo=l&idioma=0. Acesso em: 02/03/2006.

recriação com liberdade do texto-fonte. John Milton conta que as tradições francesa e alemã na arte de traduzir desenvolveram-se cronologicamente paralelas à Tradição Augustan. Na França as chamadas *les belle infidèles*⁹ seguiram um caminho muito diferente daquele trilhado pela Tradição Augustan. A erudição já não tinha tanta importância, tampouco a relação inflexível entre texto-fonte e texto alvo, passando a ser permitido aos tradutores franceses fazer alterações significativas no texto “original”, visando maior suavidade, clareza e, sobretudo, ao prazer do público leitor. Para esses profissionais franceses, dos quais pode-se destacar Nicolas Perrot d’Ablancourt, era fundamental criar um texto que transmitisse a mesma mensagem do original, mas com adaptações culturais, lingüísticas e de sonoridade à língua francesa. De forma contrária, os tradutores alemães eram favoráveis a um tipo de tradução que “seguisse o mais fielmente possível as formas morfológicas e sintáticas do original (p. 56-57).

Os avanços mais importantes de pesquisa em tradução no século XX originam-se dos estudos realizados por grupos na Rússia na década de 1920 e, em seguida, pelo Círculo Lingüístico de Praga¹⁰ e seus discípulos. Ademais, o trabalho de teóricos nos Países Baixos e em Israel, Tchecoslováquia, antiga União Soviética, República Democrática da Alemanha e Estados Unidos, indica o surgimento de escolas voltadas aos estudos em tradução, as quais enfatizam diferentes aspectos de todo este vasto campo. A partir da segunda metade do século XX, ou mais precisamente, na década de 1960, começam a ocorrer mudanças significativas no campo dos estudos da tradução, com a crescente aceitação do estudo da lingüística

⁹No século 17, na Europa, houve o domínio das traduções apelidadas “Les Belle Infidèles” (as belas infiéis). A tradução, por ser falha e incompleta e capaz de gerar sempre outros textos foi e é ainda comparada à mulher: “quando fiéis não são bonitas, quando bonitas não são fiéis”. As traduções se prendiam ao conteúdo e pouca ou nenhuma consideração tinham pela forma dos textos originais. Campos, Geir. *O Que É Tradução*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

¹⁰O Círculo Lingüístico de Praga teve N. S. Trubetzkoy e Roman Jakobson à frente. Foi fundado por Jakobson em 1926 e ficou conhecido como o berço do movimento estruturalista da Lingüística moderna. Os membros deste grupo defendiam a visão funcional e estrutural da língua, bem como, acreditavam na função de comunicação da língua. Como finalidade básica de todo funcional-lingüístico, apontavam o signo lingüístico. Ele se interessavam pelas relações, oposições ou funções dos elementos no sistema, embora considerassem importante a análise da substância dos elementos (fonética e semântica). Não eram inclinados a acentuar a autonomia da língua. Apresjan, JU. D. *Idéias e Métodos da Lingüística Estrutural Contemporânea*. Trad. Luci Seki. São Paulo: Cultrix; Campinas: Fundação de Desenvolvimento da UNICAMP, 1980.

e da estilística dentro da crítica literária, assim como, a redescoberta do trabalho do Círculo Formalista Russo¹¹.

Em suma, até a década de 1970, a tradução não é considerada como uma atividade social, sendo fortemente influenciada e limitada pelos paradigmas lingüísticos. Portanto, até então, a tradução é vista como uma atividade lingüística realizada em textos, controlada por estruturas abstratas de equivalência, definidas sintática e semanticamente.

Douglas Robinson (2002) afirma que

[...] a tradução era exata, no sentido da transmissão fiel do teor (e, para alguns teóricos, tanto quanto possível, do estilo e da sintaxe) do texto original – e exata no domínio puramente abstrato da análise lingüística [...]. Por essa razão, não despertava interesse aos tradutores ou acadêmicos da tradução (p. 263).

Esses pontos de vista mudam de forma radical a partir do final da década de 1970, quando surgem teorias, tais como, polissistemas e os estudos descritivos. Os estudiosos da tradução, a exemplo de Itamar Even-Zohar (1979, 1981), Theo Hermans (1985), Susan Bassnett (1991), André Lefevere (1992), Gideon Toury (1980-1995), dentre outros, começam a explorar os sistemas culturais que controlam a tradução e sua repercussão nas normas e nos métodos de trabalho em tradução.

Ainda de acordo com Robinson (2002), um dos principais pressupostos desses estudiosos era, e continua sendo,

[...] que a tradução é sempre controlada pela cultura de destino. Ao invés de discutir acerca do tipo correto de equivalência pelo qual lutar e como alcançá-la, afirmam com veemência que as estruturas de convicções, os sistemas de valores, as convenções literárias e lingüísticas, as normas morais e os expedientes políticos da cultura de destino

¹¹ Juntamente com outros alunos da Universidade de Moscou, Roman Jakobson fundou em 1915 o “Círculo Lingüístico de Moscou”. Dedicavam-se ao estudo da lingüística, da poética, da métrica e do folclore. No mesmo período, também fundou a “Sociedade Para o Estudo da Língua Poética”, em São Petesburgo, fazendo nascer o interesse particular pela estrutura lingüística ao lado dos estudos literários; através da análise de poemas, ele começou a trabalhar com fonologia. Estes dois grupos receberam mais tarde o nome de “Círculo Formalista Russo”. Apresjan, JU. D. *Idéias e Métodos da Lingüística Estrutural Contemporânea*. Trad. Lucy Seki. São Paulo: Cultrix; Campinas: Fundação de Desenvolvimento da UNICAMP, 1980.

sempre têm muito poder para dar forma às traduções e também na formação das idéias de “equivalência” que os tradutores têm (p.314).

Este conceito de tradução, governado pela função social em situações reais de convívio na sociedade, tem claras conseqüências, tanto na teoria, como no ensino da tradução. Segundo Nord, apud Robinson (2002),

Tradução é a produção de um texto de destino funcional que mantém com determinado texto original uma relação especificada segundo a função pretendida ou exigida do texto de destino (*skopos* da tradução). A tradução permite que aconteça um ato comunicativo que, devido às barreiras lingüísticas e culturais existentes, não seria possível sem ela (p. 287).

Já que o texto de chegada serve a funções culturais e sociais na cultura-alvo, diferentes daquelas a que servia o texto original na cultura de origem, é, de fato, muito raro que a tradução seja “funcionalmente equivalente” ao original. Assim, os conhecimentos e as diferenças culturais têm sido foco importante da formação de tradutores e da teoria da tradução desde que surgiram. André Lefevere (1982,1992) introduz o conceito de *refraction* [refração] nos estudos tradutórios. Para Lefevere, apud Milton (2002), uma obra literária será “refratada” através de várias formas, tais como, versões condensadas escritas, crítica escrita e oral, manifestações diversas dos meios de comunicação, a exemplo de filmes, desenhos animados, páginas da Internet, dentre outros (p. 11). O trabalho de Lefevere impulsiona culturalmente os estudos da tradução, envolvendo-os com outras áreas, tais como a psicanálise, a filosofia, a política, o feminismo, a desconstrução e os estudos pós-coloniais.

A teoria dos polissistemas (Polysystem Theory ou Polysystem Studies) do israelense Itamar Even-Zohar também ampliou a pesquisa voltada aos estudos tradutórios. Segundo Bassnett (1989), a teoria dos polissistemas “serviu para inserir os Estudos da Tradução na história da cultura e não na lingüística e na pedagogia” (p. 1). Even-Zohar apresenta sua teoria no final da década de 1960 e início da de 1970 até a década de 1990. Em linhas gerais, a Teoria dos Polissistemas compreende uma determinada cultura como um grande sistema dinâmico, constituído internamente por outros sistemas paralelos, denominado, por essa razão, de “polissistema”. Para o estudioso, os sistemas são “redes dinâmicas, hierarquizadas em extratos formados pelas relações intra e inter-sistêmicas de seus

elementos”, cujas fronteiras com sistemas contíguos estão sempre se redefinindo. Even-Zohar concebe ainda as relações de poder entre os elementos dos sistemas através das imagens de *centro* e *periferia*, sendo que o centro é o lugar ocupado por aqueles que retêm maior poder dentro do sistema e a periferia a região ocupada por elementos menos dominantes ou hegemônicos. Os constituintes de cada sistema se esforçam para ocupar e manter-se no centro, ocasionando uma luta pelo poder, que dá forma ao sistema e o leva a transformações no eixo diacrônico (MARTINS, 2002, p. 36-37).¹²

Outra influência importante para os estudos tradutórios é o conceito de normas de Gideon Toury (1980,1995). Toury comprova que há certas normas, ou convenções, que todos os tradutores seguem. Segundo Schreve, apud Lawrence Venuti (2002), a orientação de Gideon Toury é declaradamente científica, evitando considerações prescritivas da tradução no exame das práticas tradutórias efetivas. Ele parte do princípio de que Toury encara as traduções como fatos das culturas-alvo e estratégias discursivas são elaboradas para traduzir os textos estrangeiros, além de enfatizar as “normas”, ou seja, os diversos valores que moldam as decisões tradutórias. A preocupação de Toury é, pois, descrever e explicar a “aceitabilidade” doméstica de uma tradução, assim como as maneiras pelas quais diversas mudanças constituem um tipo de “equivalência” compatível com os valores domésticos num dado momento histórico (p. 56-7).

Segundo Venuti (2002), os conceitos e métodos de Toury converteram-se em diretrizes básicas, pois eles tornam a tradução compreensível, tanto em termos lingüísticos, como culturais e, a sua ênfase no alvo, é compartilhada por qualquer acadêmico ou tradutor que se refira à tradução de um modo geral. Ainda sob a ótica de Venuti, o método de pesquisa descritiva de Toury parte das análises comparativas dos textos estrangeiro e traduzido, para explicar mudanças e identificar as normas da cultura-alvo que as motivam; além disso, esse método deve ainda se voltar para a teoria cultural, na medida em que vai avaliar o significado dos dados ao analisar as normas. Portanto, para ele, estas normas

¹² MARTINS, Márcia Amaral Peixoto: *Descriptive Translation Studies: uma revisão crítica*. Niterói, n. 13, p. 33-52, 2002.

[...] podem ser, em primeira instância, lingüísticas ou literárias, mas elas também incluirão um espectro diversificado de crenças, representações sociais e valores domésticos, que carregam uma força ideológica ao servir os interesses de grupos específicos. E eles estão sempre abrigados nas instituições sociais onde as traduções são produzidas e inscritas em agendas culturais e políticas (p.57-60).

Com base na reflexão acima, admite-se que ao se fazer uma tradução é necessário comparar texto-fonte e texto-alvo, inferir normas e considerar os valores domésticos, tanto sócio-políticos, quanto culturais. Ademais, na análise das traduções não se pode excluir a heterogeneidade das línguas que exige pressuposições teóricas específicas.

O trabalho de José Lambert (1995) é também fundamental na referida área de estudos, desde que ressalta a grande quantidade de traduções invisíveis que desponta no mundo industrial e comercial, e as maneiras pelas quais a tradução se associa à adaptação e ao texto original. Além disso, um outro trabalho de relevância do teórico é voltado à investigação da tradução de obras dramáticas para o francês, entre 1800 e 1850 (ver D'Hulst et al apud Hermans 1985; Milton, 1993, 1998, cap. 7). Lambert, apud Milton (2002) afirma que os estudos sobre tradução devem romper as fronteiras da alta cultura e que a tradução está relacionada à séries e estruturas mais amplas de comunicação (p.86).

Não poderia deixar de lado, na composição do embasamento teórico desta pesquisa, a desconstrução, considerada como uma filosofia da tradução. A desconstrução surge nos primeiros anos da década de 1960 e, tem como seus maiores representantes Michel Foucault e Jacques Derrida. Este novo modo de pensar provoca um crescimento radical de críticas voltadas tanto à forma tradicional de se refletir sobre a tradução, quanto às teorias normativas desenvolvidas pelos teóricos dos Estudos Descritivos. Contrários às concepções anteriores sobre tradução, os desconstrucionistas advogam a impossibilidade de se traduzir. Para estes estudiosos, não existe uma estrutura profunda na língua que se possa discernir, representar ou traduzir. Foucault sustenta a concepção de que o texto original, cada vez que é traduzido, reconstrói o texto de partida, logo ele introduz o valioso conceito de que o "original" é criado pelos tradutores. Foucault, portanto,

desconstrói o papel canônico do autor¹³, considerando-o não apenas como um único indivíduo, mas visto como uma série de posicionamentos subjetivos, determinados não somente por uma harmonia de efeitos, mas, sobretudo, por faltas e descontinuidades. Ao desconstruir o papel do autor, constrói-se o invisível, a falha, a omissão que existe por trás de uma obra de arte (GENTZLER, Edwin, 1993, p. 149-150).

Ao lado de Foucault, vale ressaltar, também, a figura de Jacques Derrida, o filósofo francês da teoria construtivista que mais aprofunda o estudo da tradução. Segundo ele, não se pode alcançar a suposta unidade pré-babélica, ou seja, o domínio em que as línguas se reconciliariam e se complementariam através da tradução. Com isso, o filósofo quer dizer que jamais alcançaremos a equivalência, que se situaria nesse reino hipotético e ideal de harmonia entre as línguas. Derrida afirma que a tradução “não é equivalência, não é complemento, é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais como a escritura”. A tradução, portanto, preenche um vazio e “vai se produzir de alguma maneira como obra original” (RODRIGUES, 2000, p. 209).

No Brasil, a desconstrução foi introduzida e desenvolvida por Rosemary Arrojo (1986), que entende a tradução como um processo de recriação. Para a pesquisadora, toda tradução é fiel às concepções textuais da comunidade receptora a qual o tradutor pertence, bem como aos objetivos a que ele se propõe. Arrojo defende a idéia de que

[...] todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social. [...] É impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, porque

¹³ Para o filósofo Michel Foucault, a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização: ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas: ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. Segundo Foucault, o que especifica um autor é justamente a capacidade de remanejar, de reorientar o campo epistemológico ou o plano discursivo, que são fórmulas suas. De fato, só existe autor quando se sai do anonimato, porque se cria um novo campo discursivo, que modifica, que transforma radicalmente o precedente.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Org. e sel: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 1969.

essas intenções e esse universo de um autor serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido (p. 38-40).¹⁴

O trabalho de Toury, juntamente com os teóricos que compartilham de suas idéias, a exemplo de Itamar Even-Zohar, André Lefevere e José Lambert, se destaca na história dos estudos tradutórios, porque contribui para que estes estudos sejam considerados uma disciplina legítima. Contudo, de acordo com Venuti, em sua obra *Escândalos da Tradução* (2002), os estudos da tradução somente podem ser descritos como emergentes, não constituindo uma disciplina independente, mas uma interdisciplina que abrange uma série de campos de estudo, tais como, lingüística, línguas estrangeiras, literatura comparada, antropologia, entre outras (p.22).

Ao considerar a importância histórica da tradução, sobretudo a reflexão sobre a arte de traduzir, descobre-se que cada época traduz de uma maneira própria, e a concepção estática da tradução levou os tradutores de outros tempos a jurar fidelidade, ora à forma, ora ao sentido do texto estrangeiro, ou mesmo a unir os dois.

Na contemporaneidade, por outro lado, o teórico sente-se obrigado a recusar as construções baseadas exclusivamente na comparação de equivalências lingüísticas, e a por em prática a conhecida fórmula sócio-lingüística – quem traduz o quê, para quem, quando, onde, por quê, e em que circunstâncias -, que tanto contribuiu ao avanço dos estudos tradutórios.

Portanto, ao discutir as complexidades que cercam a história da tradução, acredito que a reflexão sobre os conceitos da teoria da tradução em uma determinada época deve salientar as tensões subjacentes às concepções de língua e linguagem, e não partir de uma concepção de tradução como um fenômeno universal, independente da língua e de uma linguagem.

Apesar do rápido progresso apresentado pela disciplina de estudos de tradução, torna-se necessário conhecer muito mais sobre a sua história e sobre os seus conceitos para melhor lidar com as dificuldades que surgem nos vários contextos sócio-culturais. Verifica-se, então, que um dos aspectos recorrentes é

¹⁴ RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*: São Paulo: UNESP, 2000.

sempre a interdependência entre língua e cultura; logo, tanto os paradigmas culturais quanto os lingüísticos devem ser conhecidos antes de se proceder a uma tradução, mesmo quando se tratar de línguas com estruturas de superfície semelhantes e (ou) culturalmente próximas.

O estudo da história da tradução proporciona a reflexão sobre as diversas maneiras de encarar os problemas decorrentes do processo tradutório, oferecendo a possibilidade de modificar ou adaptar suas estratégias, ou até mesmo, descobrir novas. Além disso, o tradutor se conscientiza de que sempre haverá algo a se fazer nos estudos sobre tradução, juntamente com outras áreas, para que a pesquisa e o saber possam evoluir neste campo de conhecimentos.

1.2 Teoria dos Polissistemas e Estudos Descritivos da Tradução

A Teoria dos Polissistemas (Polysystem Theory ou Polysystem Studies) nasceu da necessidade de se observar aspectos da literatura traduzida, ou melhor, o papel da tradução dentro do sistema literário. O conceito de “polissistema” tem origem no trabalho de um grupo de estudiosos da tradução a partir do final da década de 1960 e início da década de 1970. É o israelense Itamar Even-Zohar que vem desenvolver o modelo dos polissistemas, tomando por base seu trabalho sobre literatura judia. A edição *Poetics Today* (1990), que consta de vários textos escritos por Itamar Even-Zohar, compilados ao longo de vinte anos, serviu de base para as informações contidas nesta presente seção.

O princípio do conceito de “polissistemas” encontra-se nos estudos dos formalistas russos, cuja principal contribuição é, decerto, a noção de “sistema”.¹⁵ Even-Zohar avança além dos princípios prescritivos, desde que a noção de equivalência e adequação varia de acordo com o contexto histórico e social da língua de chegada. Assim, o pesquisador passa a contextualizar a tradução, uma

¹⁵ Em lingüística, a língua é considerada um “sistema” no sentido de que, num nível dado (fonema, morfema, sintagma) ou numa classe dada, existe entre os termos, um conjunto de relações que os liga uns aos outros. Porém, caso um dos termos se modifique, o equilíbrio do sistema fica afetado. ROMANELLI, Sérgio. *De Poeta a Poeta: A Única Tradução Possível? O Caso Dickinson/Virgillito. Uma Análise Descritiva*. Tese de Doutorado. UFBA, 2003.

vez que ela é vista como um movimento cultural: a língua está inserida na cultura; um sistema inserido em outro sistema.

A Teoria dos Polissistemas pressupõe que as normas sociais e as convenções literárias na língua de chegada governam os princípios do tradutor e, portanto, influenciam a tomada de decisões no ato tradutório. A idéia de polissistema na visão de Even-Zohar seria definida como um conjunto de sistemas constituído de todos os tipos de textos, quer sejam literários, semi-literários ou extra-literários existentes em uma dada cultura. A literatura é considerada não apenas como uma coleção de textos, mas de forma mais ampla, como um conjunto de fatores que governam a produção, promoção e recepção dos textos.

Segundo o modelo de Even-Zohar, os elementos do polissistema estão em luta permanente, na medida em que se posicionam de forma hierárquica, ou seja, alguns elementos ocupam uma posição mais central do que outros, sendo considerados centrais ou periféricos, primários (inovadores) ou secundários (conservadores). A literatura faz parte de um sistema de natureza dinâmica, havendo um movimento de centro e periferia com os elementos interagindo entre si, decorrentes da dinamização do sistema, bem como, das mudanças provocadas pela luta contínua entre os estratos.

Ao advogar o sistema polissêmico, Even-Zohar passa a reconhecer o valor das literaturas não-canônicas e aquelas consideradas secundárias. A formação dos cânones é, de fato, atribuída às relações de poder. O que é canônico em uma época pode não ser em outra, embora seja mais fácil o que não é canônico tornar-se canônico do que o inverso. O sistema primário para mexer com o sistema central tem que trazer idéias e propostas novas. Em determinadas ocasiões, o que vende mais é a literatura marginal da época que acaba com certos paradigmas, substituindo-os por outros e, em certos momentos, a literatura de origem não tem prestígio, obrigando alguns escritores a lançarem seus textos originais como traduções. Logo, se uma comunidade supõe que determinado texto é uma tradução, ele pode ser incluído como objeto de estudo válido dentro dos Estudos da Tradução.

Even-Zohar preocupa-se, portanto, com o papel exercido pela literatura traduzida dentro de um polissistema literário específico, reconhecendo que a sua posição é variável. Apesar de entender que a tradução se estabelece numa posição periférica, o teórico identifica três situações nas quais a literatura traduzida pode ocupar uma posição mais central: a primeira situação acontece quando uma literatura “jovem”, em fase de desenvolvimento, ainda não se consolidou em polissistema; a segunda, quando a literatura original do sistema é periférica ou fraca, isto é, quando a literatura de um pequeno país é obscurecida pela literatura de uma grande nação; a terceira é comprovada nos momentos decisivos e (ou) de crise, quando o vazio deixado por padrões antigos não consegue mais ser inovador, sendo preenchido pela influência de idéias novas trazidas pelas traduções de textos estrangeiros.

A perspectiva funcionalista de Even-Zohar não determina como uma tradução deveria ser, ou em que medida deveria corresponder ao original. Seu objetivo é analisar a importância de uma determinada tradução, apenas pela posição que ela ocupa no sistema literário da cultura receptora. O texto traduzido passa a constituir uma nova categoria tipológica e a fazer parte integrante da cultura de chegada. Essa abordagem nova e não prescritiva, com a sua consideração aos aspectos socioculturais, assim como, com a sua rejeição de julgamentos de valor, tem consequências importantes no campo dos estudos da tradução. A grande vantagem dessa teoria se resume no fato de que ela integra o estudo da literatura com o estudo das forças econômicas e sociais.

Reagindo ao domínio da lingüística e às abordagens prescritivas predominantes desde o começo das primeiras reflexões sobre tradução, um grupo de pesquisadores de Israel e dos Países Baixos, em meados dos anos 70, apresenta novas alternativas com respeito à análise de textos literários. Segundo Gentzler, apud Márcia Martins (2002), o ponto de convergência das pesquisas deixa de lado as traduções hipotéticas ideais fundadas em juízo de valor e se volta para as questões analíticas daqueles textos, que mesmo sendo “imperfeitos”, segundo alguns parâmetros de avaliação supostamente “universais”, funcionam como traduções numa determinada sociedade (p.73).

De acordo com Theo Hermans (1985), o papel da teoria descritiva é fornecer uma moldura sistemática para reunir dados, organizá-los e explicá-los (p.12). Portanto, os estudos descritivos analisam as traduções inseridas em um contexto comunicativo, na tentativa de determinar os diversos fatores que contribuem para criar diferentes textos traduzidos. O paradigma desta teoria, ao invés de julgar a tradução, passa a preocupar-se em desenvolver um modelo para ajudar a explicar o processo que leva ao produto final.

Dentre os estudiosos dessa nova abordagem descritivista, destaca-se Gideon Toury, também israelense, que, baseando-se na Teoria dos Polissistemas, desenvolve a Teoria Descritiva da Tradução, fornecendo subsídios para se fazer uma pesquisa em tradução. Inicialmente, em seu livro *In Search of a Theory of Translation* (1980), Toury procura desenvolver uma “teoria geral da tradução”, cujo foco está voltado para o estudo da tradução literária no seu contexto de recepção, analisando a natureza e o papel das normas nesse tipo de tradução; anos depois, publica a obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995).

O modelo dos DTS (*Descriptive Translation Studies*) fundamenta-se na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas. Para o teórico, o que importa é determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-alvo, e não mais verificar até que ponto o texto traduzido consegue refletir o original. Procura, ainda, entender as razões que levam o tradutor a recorrer a certas estratégias. A tradução pressupõe, então, escolhas, alternativas, decisões, estratégias e objetivos, respeitando as normas que exercem um papel relevante neste processo.

A meta de toda tradução está voltada à noção de equivalência e, de acordo com Toury, as normas de tradução que regem o processo de tomar decisões determinam o tipo de equivalência que se obtém entre o original e a tradução. Logo, as normas ou estratégias facilitam e guiam o processo de tomada de decisão nas escolhas do tradutor. Busca-se, portanto, evidências textuais nas traduções que permitam classificá-las, ou, não, como traduções homólogas aos textos originais. Toury (1980), define norma como

[...] a tradução de valores e idéias compartilhadas por uma dada comunidade com relação ao que é certo ou errado, adequado ou inadequado, em instruções de desempenho aplicáveis a situações específicas, desde que não sejam (ainda) formuladas como leis (p.51).

Em outras palavras, trata-se de valores compartilhados por uma comunidade que vão governar as decisões tradutórias. São elas, inclusive, que possibilitam o estudo da tradução como um fenômeno histórico e cultural. Toury acredita que seja possível reconstruir as normas, não apenas, a partir da análise de textos traduzidos, como também, através de comentários ou críticas feitas por tradutores, editores, críticos e outros.

O conceito de norma, o fundamento básico da teoria de Toury, é, pois, baseado na sociologia, antropologia, psicologia e adaptado aos estudos tradutórios. De maneira geral, as normas se originam das convenções sociais, que, por sua vez, segundo explica Theo Hermans (1996), são provenientes de comportamentos regulares por parte de indivíduos de um mesmo grupo social em situações específicas. Essa regularidade passa a gerar expectativas de comportamento, aumentando a previsibilidade das ações e restringindo as opções de resposta às situações recorrentes, adquirindo, assim, força normativa. As normas variam com o passar do tempo entre os sistemas de uma cultura, assim como atravessam culturas diferentes, obtendo diversos graus de generalização e coerção de acordo com as características próprias de cada sistema, das instituições e pessoas que o integram e de suas relações de poder (p. 4 -11).

A análise descritiva revela, portanto, uma série de normas ou estratégias que parecem ser utilizadas nos textos traduzidos, a exemplo de: redundância, omissão, síntese, domesticação, condensação, inversão, explicitação, dentre outras. Existem estratégias cujos objetivos se voltam a tornar a tradução mais explícita do que o original e, algumas vezes, o tradutor segue uma estratégia interna de descomplicar o texto para melhor entendimento do leitor, simplificando mais e deixando a informação menos ambígua. Ou ainda, há normas subjetivas que estão na mente do tradutor em decorrência de sua auto-censura.

Todas as teorias que precedem Toury são baseadas na *target-source*, ou seja, a tradução era estudada sempre a partir do texto original, porém Toury promove uma grande virada nos estudos tradutórios com sua abordagem conhecida como *target-oriented*, cujo foco principal está voltado para o texto-alvo. O enfoque é, portanto, na cultura de chegada; logo a tradução é feita de acordo com normas lingüísticas, literárias e sociais da cultura de chegada, preenchendo, assim, uma lacuna nesta cultura.

O *corpus* “ideal” seria composto de duas ou mais traduções de um mesmo texto e uma comparação realizada entre elas. A partir daí, então, haveria o cotejo com o original; o texto de chegada seria analisado, como se o original não existisse a princípio. Para se fazer uma análise descritiva precisa-se olhar o *corpus* e ver o que há de interessante para ser analisado, quais os aspectos que chamam mais atenção. Todo o *corpus* vai mostrar como se chegou a determinadas conclusões; o estudo descritivo fica um pouco prescritivo no final. Cada estudo serve, pois, para comprovar as normas ou refutá-las.

Não há vantagem em ensinar a fazer ou avaliar a tradução, uma vez que todas as traduções são possíveis, não havendo a tradução “mais” ou “menos” (aspas minhas) correta. O que interessa, mesmo, é como as traduções são feitas; se o tradutor percebeu o gênero, o estilo (diálogo, monólogo, formal, informal, acadêmico) do autor, se permaneceu ou mudou este estilo, porque as idéias que não fluem e causam estranhamento são tidas como problemas tradutórios e não necessariamente erros. Não se pode chamar de perdas as alterações, adaptações que, vez por outra, precisam ser feitas, assim como, é sempre possível reformar uma tradução.

Para ser um bom tradutor é importante saber ler bem, pesquisar bem e escrever bem. A preferência nas escolhas lexicais é, sem dúvida, uma questão pessoal. O tradutor pode omitir um termo que não exista em sua língua ou manter o termo original; pode evitar notas de rodapé; em se tratando da tradução de uma *fairy-tale* pode inventar, dar asas à imaginação; pode criar uma metáfora na língua de chegada ou até omiti-la, já que a omissão também é considerada como equivalência. O tradutor pode fazer uso de diversas fontes de consulta,

indispensáveis ao exercício da atividade tradutória, tais como: consulta a textos paralelos, utilização de dicionários monolíngües, bilíngües e enciclopédicos, recursos computacionais, consulados e nativos. A Internet funciona como um grande banco de informações e o seu auxílio se aplica, tanto na busca de terminologias voltadas a artigos acadêmicos ou textos para um público específico, como na procura de significados de termos de uso cotidiano que ainda não foram incorporados aos dicionários comuns.

Só se pode criticar uma tradução, contextualizando-a historicamente, pois existem as implicações no ato tradutório: Para quem? Com que encargos? Em que época? Que tipo de pesquisa é necessária? O tradutor precisa saber pesquisar, discutir as práticas e aprender a fazer críticas, de acordo com as normas de aceitabilidade da cultura de chegada, atendendo a três etapas sucessivas: a primeira etapa refere-se à identificação do tradutor (olhar o contexto; nível macro-estrutural; livro, capítulos, prefácio); na segunda fase observar o texto, comparando a tradução com o original nas situações que causam estranhamento; no terceiro momento, usar o texto para fazer generalizações, ou seja, quais as conclusões que se chega depois das comparações; análise das ocorrências e tentativa de explicações para as escolhas do tradutor.

Theo Hermans, em *Norms and the Determination of Translation* (1996), acrescenta dados ao estudo descritivo, sendo seu texto coerente e bastante esclarecedor. Seu livro faz uma releitura do que é sistema, normas, convenções; enfim, trata-se de uma reelaboração da teoria descritiva. Ele critica a teoria de Toury, argumentando que, apesar de Toury contextualizar a tradução, ele deixa de lado a questão da ideologia e do poder, e tampouco coloca o tradutor como agente.

Mais adiante, por volta dos anos 80, o belga André Lefevere (1992), acrescenta à teoria dos polissistemas noções como polaridade, periodicidade e patronagem, ou estruturas de poder. Portanto, sob a ótica do estudioso, o sistema literário e o social seriam controlados obedecendo a uma lógica dupla: a primeira, interna ao sistema, seria representada por profissionais da área (professores, críticos, tradutores); a outra, externa, definiria os parâmetros da primeira e seria

exercida pela patronagem¹⁶, que pode promover ou tolher a reescrita da literatura. Logo, ele enfatiza não só a política e o poder, como também a relação de interdependência e influência recíproca entre as traduções e as culturas de chegada. Sob a ótica de Márcia Martins (2002), as idéias de Lefevere com respeito à interação do texto traduzido e suas estruturas de poder são de grande relevância para se compreender o papel das editoras e das instituições que, por meio de incentivo e patrocínio, interferem nas decisões editoriais e na implementação de políticas culturais (p.41).

De modo geral, Even-Zohar e Gideon Toury preferem tratar diretamente de conceitos, tais como polissistemas e normas de tradução, a fixar-se sobre as bases epistemológicas¹⁷ nas quais estes conceitos se baseiam. Ainda, em relação às concepções de Toury, a existência das normas tem como finalidade redefinir o conceito de “equivalência” (aspas minhas). O conceito de equivalência, tradicionalmente visto como prescritivo, passa, então, a ter caráter descritivo. A perspectiva de análise do texto tradutório deixa de ser normativa, evoluindo para uma perspectiva descritivo-explanatória. O conceito de equivalência vai depender da posição ocupada pela tradução na cultura receptora e será exposto com maior profundidade na sessão seguinte.

¹⁶ A patronagem, elemento de controle percebido por Lefevere, é um termo que designa “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escritura, a leitura e a reescrita da literatura” (1985, p.227). Segundo Lefevere, a patronagem tenta regular as relações entre o sistema literário e outros sistemas, que juntos, formam a sociedade, a cultura. Como regra, eles operam através de instituições, com o fim de regular senão a escrita da literatura, ao menos a sua distribuição em academias, jornais críticos e, em particular, estabelecimentos educacionais (LEFEVERE, 1992, p.15). De acordo com Márcia Martins, a conceituação de patronagem vem enriquecer a proposta de contextualização sociocultural das traduções apresentadas por Toury. Ela enfatiza que o interesse mais direto da patronagem é a ideologia, deixando a poética por conta dos reescritores aos quais delega autoridade. A estrutura de poder consiste em três elementos, que interagem de várias formas: o componente ideológico (papel de qualquer tipo de censura, por exemplo) o econômico (papel do mecenato e de agências de fomento à cultura) e o prestígio. A patronagem pode ser exercida por pessoas isoladamente, coletividade, editores e a mídia, que normalmente atuam através de instituições que regulam a escrita e a disseminação da literatura: academias, órgãos de censura, suplementos de crítica e o sistema educacional.

MARTINS, Márcia A. Peixoto. *Descriptive translation studies: uma revisão crítica*. In GRAGOATÁ. Niterói, n. 13, 2. sem. 2002, p.41-2.

¹⁷ A Epistemologia é uma teoria ou ciência da origem, natureza, e limites do conhecimento.

Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Encyclopaedia Britannica do Brasil. 10 edição, 1988.

1.3 Reflexões sobre a noção de fidelidade e busca de equivalência

O tradutor pode entrar com sua ferramenta e abrir,
com a palavra, novos campos de sentido.¹⁸
Cláudia Berliner¹⁹

Que relações se estabelecem entre o 'original' e o texto traduzido? A que devemos ser fiéis quando realizamos uma tradução? Será que é possível ser fiel à forma e ao conteúdo? Estas perguntas têm sido levantadas ao longo dos tempos em relação aos procedimentos técnicos da atividade tradutória, ou seja, as operações lingüísticas que o tradutor realiza ao traduzir. A questão da equivalência é vista, então, como noção central para se definir a tradução, assim como o parâmetro que vai avaliar a qualidade da tradução. George Steiner (1975) afirma que “em qualquer tratado sobre a arte da tradução que se examine, a mesma dicotomia é colocada: seja entre “letra e “espírito”, ou “palavra” e “sentido” (p. 262).

Como já vimos no início desta dissertação, muitos lingüistas acatam a idéia utópica de que existem universais lingüísticos, logo supõem que há equivalentes lingüísticos entre as diversas línguas. A tradução é prescritiva onde são dadas receitas de como se deve fazer uma boa tradução. De acordo com os princípios prescritivos, o conceito de fidelidade está ligado ao conceito de literalidade, de preservação do original. A tradução é vista ao nível da palavra, da sentença; a equivalência é rígida e até a gramática tem que ser literal. Então, para estes pesquisadores, a língua é estática e o seu desenvolvimento se dá de forma lenta.

Os lingüistas fazem a análise contrastiva, ou seja, descrevem e comparam as línguas, fornecendo subsídios para se fazer uma tradução. A equivalência é, portanto, uma medida de busca e um critério de avaliação da tradução. O conceito de fidelidade está ligado ao conceito de literalidade e o objetivo de uma tradução é captar a essência, o espírito do original. Logo, uma boa ou má tradução está ligada à maior ou menor literalidade entre texto-fonte e texto-alvo.

¹⁸ BENEDETTI, Ivone C.; SOBRAL, Adail (orgs). *Conversas com Tradutores: diálogos e perspectivas da Tradução*, 2003, p.63.

¹⁹ *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução, cit. , p. 73.*

Os conceitos de tradução de Eugene Nida e John Catford, embora tenham alguns pontos divergentes em relação a como se determina o significado e qual a proporção dele que se transmite em outra língua, também se assemelham, uma vez que ambos acreditam na possibilidade de a tradução apresentar os mesmos significados do texto de partida, além de preservar as características essenciais do texto original. Para estes lingüistas, os significados são recuperados pelo leitor durante a leitura. Eles acreditam na unidirecionalidade e na recuperação do espaço e do tempo originais e não se referem a contexto histórico, social ou ao público leitor de sua tradução. Para os autores, a cultura que produz a tradução exerce uma influência superficial sobre ela (RODRIGUES, Cristina, 2000, p. 167-169).

Nida dá uma virada nos estudos da tradução ao fazer uso da equivalência dinâmica, ou seja, o uso do equivalente natural mais próximo da mensagem da língua fonte, causando diversas polêmicas entre os estudiosos da época. Ele acredita que todos os problemas de tradução têm um fato fundamental em comum situado na diferença radical de uma língua para outra, o que leva alguns pesquisadores a insistirem na impossibilidade de se comunicar de forma adequada em uma língua, o que foi enunciado anteriormente em outra (Nida, 1964, p 1-10). Contudo, os lingüistas e antropólogos descobrem que há mais coisas unindo do que separando o gênero humano e, que, mesmo entre línguas e culturas muito diferentes, há uma base para a comunicação, o que não elimina, todavia, as diferenças fundamentais entre as línguas (p.72). O estudioso se baseia, portanto, na Teoria da Comunicação, com foco no receptor. Nida ressalta, ainda, que, apesar das mudanças de postura ocorridas nas diversas épocas e países em relação à teoria da tradução, dois pontos de conflitos permanecem: a tradução literal *versus* tradução livre e a questão de se dar maior ênfase à forma ou ao conteúdo (p. 166).

Vários são os modelos sobre a prática da tradução que compreendem os dois modos de traduzir: tradução literal *versus* não literal que serão tratados de forma superficial nesta pesquisa. Segundo José Luis Gonçalves, apud Heloisa Gonçalves Barbosa (2004), estes modelos foram criados com a finalidade de se distanciarem da tradução literal. Eugéne Nida (1964): equivalência formal *versus* dinâmica; Catford (1965) quatro modelos: tradução plena *versus* parcial; tradução total *versus* restrita; tradução limitada *versus* não limitada; tradução literal *versus* livre; Vinay –

Darbelnet (1977): tradução direta *versus* indireta; Vázquez – Ayora (1977): tradução literal *versus* oblíqua; Newmark (1981): tradução semântica *versus* comunicativa (p.22-54).

Os diversos modelos trouxeram pouca contribuição para a prática da tradução. Nida, ao aplicar o modelo da comunicação, retirou o autor da sua posição onipotente, introduzindo a figura do leitor e do tradutor como agentes do processo comunicativo; Catford (1965), aplicando o modelo lingüístico de Halliday (1961; 1964), usou exemplos pouco comuns e propôs procedimentos pouco ou nunca usados na prática; Vazquez/Ayora (1977), apesar da abordagem gerativo-transformacional ser a que mais se aproxima do que ocorre na mente do tradutor quando este está traduzindo (processos psico-cognitivos), o seu modelo é bastante semelhante ao de Vinay/Darbelnet, que se caracteriza por introduzir um novo modo de expressão na língua meta. Newmark (1981) contribuiu com a teoria das funções, mas não sai do eixo dicotômico (tradução semântica *versus* tradução comunicativa).

Barbosa (2004) propõe uma reelaboração dos modelos a fim de responder à pergunta inicial: “Como traduzir?” e apresenta a proposta efetiva de “categorização pela convergência ou divergência lingüística e extra-lingüística” Sob a ótica da estudiosa, a solução para a tensão dicotômica tradução literal *versus* livre parte do conhecimento das funções da linguagem, da tipologia dos textos e da finalidade das traduções. Tais conceitos é que vão ajudar o tradutor a tomar decisões no momento de traduzir (p. 91-101).

De forma inversa aos trabalhos de Catford e Nida, os de André Lefevere e Gideon Toury destacam a importância dos aspectos espaço-temporais, a tradução como um fenômeno histórico e, segundo Toury (1980), a tradução se define como “um tipo de atividade comportamental socialmente orientada” e sujeita a coerções de vários tipos e graus (p.141). O que se percebe, então, é que com o passar do tempo o conceito de tradução se modifica. Os termos fidelidade e equivalência passam a ser estigmatizados, assim como a concepção dos universais lingüísticos é eliminada. Não existem universais lingüísticos em todos os pares de línguas, nem um significado único para todos os idiomas.

A meta de uma tradução não é mais captar a essência ou o espírito do texto original, desde que traduzimos o que “pensamos” (aspas minhas) a respeito do que o autor disse no seu texto. A língua é vista como parte intrínseca da cultura e a cultura tem a ver com o “conhecimento de como viver numa sociedade”, ou seja, com tradições, convenções, regras ou códigos sociais. A visão contemporânea acerca da tradução é a de que não se pode traduzir de forma idêntica ao original; a perfeita “equivalência” ou “fidelidade” não existe. Na verdade, o que se busca é uma tradução aproximada do original, resultante dos diferentes graus de traduzibilidade ao envolver textos mais fáceis ou mais difíceis.

A idealização de que um bom tradutor tem que necessariamente ser bilíngüe e bicultural cai por terra; contudo, deve-se levar em conta, que para ser um bom tradutor é necessário ser um ótimo leitor da língua estrangeira e um ótimo escritor da língua materna, além de ter sensibilidade e fazer a pesquisa certa. Não existe tradução perfeita e o conhecimento da cultura não é uma condição *si ne qua non*, embora quanto mais distante estiver uma cultura, mais difícil será a tradução do seu texto.

Em síntese, tradução é um exercício de aprendizado intercultural; ou seja, as questões culturais, os aspectos sociais, temporais, situacionais, e até mesmo comerciais não podem ser ignorados. As nuances culturais e emocionais existentes nos textos literários refletem uma cultura específica, constituindo uma rede complexa de particularidades, que, muitas vezes, não pode ser transmitida para um novo idioma receptor. A língua alvo, então, seria incapaz de abarcar e preservar as formas de expressão (estrutura lingüística e textual) da cultura estrangeira.

É relevante para o desenvolvimento desta pesquisa tecer algumas considerações a respeito da equivalência poética e (ou) melódica. Tais considerações se baseiam no livro *Poética da Tradução* (1993), de Mário Laranjeira. Segundo Laranjeira a poesia tem o seu modo *sui generis* de significar; logo, para produzir a tradução de uma poesia ou um poema, o tradutor deve assumir uma atitude totalmente diferente daquela adotada diante de uma tradução de um outro texto literário qualquer. O sujeito que recria terá que produzir na língua-cultura de chegada um poema homólogo ao original, ou seja, portador da mesma significância,

com as mesmas qualidades poéticas, porém, sem deixar de conter as marcas de sua recriação. Logo, a tradução exhibe as marcas do sujeito tradutor, de sua história e ideologia, da mesma forma que qualquer poema traz as marcas do poeta que o criou (p. 124).

Sob a visão de Laranjeira “Uma tradução só tem vida e valor próprios se for o fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade, e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas”(p. 124). O tradutor tem, pois, a liberdade de fazer as suas opções lexicais, sintáticas, estilísticas, sem deixar de mostrar as suas opções pessoais, compartilhadas pela sociedade em que vive e ditadas pelo seu conhecimento de mundo. A tradução não se revela apenas por uma simples troca de itens lexicais e gramaticais entre as línguas e, como se pode ver, na tradução de poesias, a equivalência semântica predomina sobre a equivalência sintática.

Laranjeira atesta que traduzir um poema é traduzir a sua “significância:”

Na significância, não há separações possíveis entre conteúdo e forma. Ela é uma relação dinâmica que se estabelece no interior do poema entre os vários níveis da manifestação textual, de modo a gerar obliquamente sentidos que se afastam da referencialidade externa, passando o processo da significação do nível da mimese²⁰ para o da semiose²¹. Só a tradução que atinge este último nível, da gramática da significância, é capaz de gerar um poema [...] homogêneo e homólogo (embora não idêntico) àquele poema singular que foi traduzido e não a outro (p. 147).

Ainda, de acordo com o autor, a poesia supera o que não se pode dizer porque tem uma capacidade intrínseca de criar sentidos não-referenciais, afastando-se da mimese, em favor da semiose, violando a linguagem tética²² por meio da

²⁰ Mimese – *Ret.* Figura em que o orador imita a voz ou o gesto de outrem.

Enciclopaedia Britannica do Brasil. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 1988.

²¹ Semiótica é uma doutrina filosófica geral dos sinais e símbolos, especialmente das funções destes, tanto nas línguas naturais quanto nas artificialmente construídas; compreende três ramos: sintaxe, semântica e pragmática. A Semiótica ou Semiologia tem se estabelecido como uma disciplina voltada à análise de textos dramáticos e encenações no palco. Estamos agora além da discussão entre uma semiologia do texto e uma semiologia da performance. Cada uma delas desenvolveu suas próprias ferramentas e não mais tentamos analisar a performance tomando como base um texto dramático pré-existente (tradução própria).

Enciclopaedia Britannica do Brasil. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 1988.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 2001, p.2.

²² Tético – [Do gr. *Thetikós*, ‘próprio para colocar’; ‘próprio para estabelecer, criar’; ‘positivo’].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S. A., 1975.

significância. Não se pode chegar à significância sem passar pela mimese; isto é, não se chega à leitura semiótica do poema sem passar pela leitura lingüística, e isso explica o que já foi dito anteriormente sobre a necessidade e a insuficiência da lingüística com relação ao processo tradutório poético. Logo, a poesia ultrapassa o simples sentido comum aos textos no nível mimético para atingir a significância, que pertence ao domínio da semiótica.

Para ele, a fidelidade poética "não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos" sendo, por conseguinte, dinâmica e resulta de "uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se" (p.123). Ou melhor, original e tradução, apesar de pertencerem a universos distintos, fundem-se sem perder suas ideologias próprias. Ao tradutor cabe a tarefa de captar o seu sentido para gerar na língua de chegada um poema que tenha a ver com o poema de partida.

Depois de algumas reflexões a respeito da equivalência na poesia, vejo que a tradução poética é, sem dúvida, a que apresenta os maiores desafios e, talvez, por isso, intimide o tradutor que se sente, muitas vezes, incapaz de reproduzir um texto tão legítimo quanto o original. Entretanto, compete ao tradutor, entender que pode haver diferentes traduções para um mesmo texto poético, assim como todo poema-tradução pode ser bom ou ruim, do mesmo modo que qualquer outro tipo de tradução. O tradutor deverá, portanto, superar as dificuldades encontradas, fazendo uso dos seus instrumentos lingüísticos e de sua criatividade.

Traduzir um poema não implica simplesmente a mera transposição de palavras e, sim, uma atenção especial ao conjunto de significados que forma o todo de um texto poético. De alguma forma, a melodia do texto original deve ser reproduzida na língua meta. Tradução e criação são operações similares; logo, o tradutor não pode abstrair o seu próprio eu e nem bloquear a sua inspiração durante o ato tradutório.

A meu ver, o tradutor de um texto poético, ao confrontar as duas línguas, não pode perder de vista a tradição cultural na qual a poesia está inserida, as marcas do seu tempo e do seu espaço. Ele deve se sentir confiante, no sentido de que pode

realizar na cultura de chegada a poeticidade do poema “original”, não com o mesmo pano de fundo, mas com uma interação de sentidos capaz de gerar uma significância similar. Portanto, o autor, enquanto criador e o tradutor, enquanto realizador ou recriador de um poema na língua-alvo estão no mesmo patamar.

1. 4 Cultura e Tradução

A tradução envolve muito mais do que o conhecimento de duas línguas; tradução abrange um campo vasto de conhecimentos em que se deve levar em conta, tanto o processo de criação, quanto a função da tradução em determinado contexto sócio-cultural.

Susan Bassnett, apoiando-se em Edward Sapir em *Estudos de Tradução* (2005), afirma que “duas línguas não são suficientemente semelhantes para serem consideradas como representantes da mesma realidade social” (p.35). Por sua vez, o semiótico russo Jurí Lotman, nesta mesma obra, declara que “nenhuma língua pode existir, a menos que ela esteja inserida no contexto da cultura e nenhuma cultura pode existir, a não ser que tenha em seu núcleo a estrutura da língua natural” (p.35-6). A língua, portanto, expressa a sua “absoluta singularidade”, na medida em que exprime realidades diversas com características sociais e culturais próprias. Tais diferenças sociais e culturais e sua importância para a tradução nunca foram ignoradas pela comunidade de tradutores, pelo menos, desde os tempos da Roma antiga.

Pesquisas históricas da tradução medieval (ver Copeland,1991; Ellis, 1989, 1991, 1996; Ellis e Evans, 1994) demonstram, de maneira conclusiva, que os praticantes da tradução já estavam conscientes desses problemas antes deles serem expressos pelos teóricos. Os tradutores medievais não desconheciam as diferenças culturais ou lingüísticas; porém, em virtude das tradições hermenêuticas²³ na qual trabalhavam e o público para quem traduziam, optavam por colocar essas diferenças de lado, e fazer de conta que elas não existiam.

²³ Hermenêutica é a arte de interpretar o sentido das palavras, das leis, dos textos, assim como, a interpretação dos textos sagrados e dos que têm valor histórico.

De acordo com Douglas Robinson (2002), somente no fim da década de 1970, teóricos da tradução, tais como, Katharina Reiss, Hans Vermeer, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere, Theo Hermans e outros começam a teorizar a tradução por motivos sociais de forma explícita. Segundo Robinson, para todos estes teóricos, a tradução é controlada por redes sociais, interações sociais [...] e a teoria da tradução faz parte dessas ações recíprocas (p.280). Ainda, de acordo com Robinson (2002), “as diferenças culturais existem, principalmente, em função da distância que percorrem, a distância do local ou da época em que foram escritas para o local em que são lidas” (p.303).

Reiss e Vermeer (1984) introduzem na área dos Estudos Tradutórios, ou da Ciência da Tradução, a *Skopostheorie*, ou seja, a “Teoria da Funcionalidade”, que advoga a supremacia da finalidade. Segundo Vermeer “o que importa é que a intenção de comunicar seja realizada no texto de chegada” (1985, p.6). Dentro do desenvolvimento da Teoria da Funcionalidade, um aspecto de interesse e importância é a interdependência entre língua e cultura. A supremacia da finalidade e a Teoria da Funcionalidade continuam, ainda hoje, a direcionar muitas das reflexões teóricas no campo dos Estudos Tradutórios, tornando possível adequar a situação de comunicação de partida à situação de comunicação de chegada, assim como, fornecendo instrumentos que comprovam essa inter-relação.

A contribuição de Vermeer no campo dos Estudos Tradutórios mune-se de importância, por ter sido ele um dos primeiros autores a defender a relação de interdependência entre tradução e cultura. Para Vermeer, a tradução faz parte da “Ciência da Cultura” e o seu estudo cabe ao campo da Translatologia, que se ocupa de problemas, tanto na área da tradução quanto da interpretação. O trabalho de Reiss reforça este pensamento, constituindo, assim, mais uma contribuição importante para os estudos da tradução, uma vez que adota uma concepção de tradução lingüística renovada, vinculando o lingüístico textual ao processo de comunicação e, conseqüentemente, incorporando à avaliação da tradução os aspectos sócio-culturais.

Outro teórico de grande destaque nesses estudos é André Lefevere, autor da “teoria das refrações” e da “tradução como reescrita”. De acordo com John Milton (2002), seu trabalho faz parte de uma “virada cultural” nos estudos da tradução, que estendeu as fronteiras para além da lingüística, mesclando-se com outras áreas como a psicanálise, a filosofia, a política, o feminismo, a desconstrução e os estudos pós- coloniais (p.12). Para o teórico as refrações, ou seja, a adaptação de uma obra literária a um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como esse público lê a obra, constituem um fato e se manifestam nos diferentes campos, a exemplo da tradução, crítica, historiografia, ensino, antologias, etc. (Lefevere,1982 a:4).

Lefevere acredita, pois, que a literatura “não é uma coleção de textos mais ou menos canônicos, pacientemente aguardando explicação e tradução”, mas que “a literatura consiste também de pessoas que fazem alguma coisa com esses textos: pessoas que escrevem, distribuem, lêem, em suma, refratam os textos” (Lefevere,1984, p.89). As refrações favorecem, de fato, o crescimento e a sobrevivência dos textos, uma vez que os refratores ou reescritores, tais como, intérpretes, críticos, revisores, dentre outros, adaptam uma obra literária de acordo com a ideologia e convenções vigentes em sua comunidade, inserindo-a nos padrões literários da cultura receptora.

Em meados da década de 80, o autor substitui o termo “refrações” por “reescrita” e considera a tradução como a sua principal forma. Para o estudioso, o leitor do mundo moderno “não é exposto à literatura como ela foi escrita, mas como ela foi reescrita [...] por leitores profissionais”, em resumos, antologias, versões simplificadas, obras de referência, histórias literárias e outras produções (1992, p.6-8).

Diante do exposto, creio que os textos traduzidos são, na realidade, reescritos de diversas formas ao passarem de uma literatura à outra, exercendo, assim, diversos papéis e funções. Ao introduzir novos conceitos, gêneros e mecanismos, as traduções atraem um número cada vez maior de leitores, contribuindo, assim, para a aquisição de novos conhecimentos e a descoberta de novos caminhos.

A dimensão político-cultural dos trabalhos de Lefevere enseja uma abertura para a pós-modernidade, visto que evidencia a ligação entre a reescrita, as estruturas de poder e os agentes de continuidade de uma sociedade. A cultura é, pois, a unidade operacional de seus trabalhos, associando-a às estruturas de poder e autoridade. Para Lefevere (1986), “as traduções são responsáveis pelo estabelecimento de um cânone: como tal elas exercem papel importante na evolução e interpretação de literaturas (p.91).

Essa “virada cultural”, segundo John Milton (2002), ampliou também o terreno da tradução para além da página escrita. A área acadêmica que cresce mais rapidamente hoje, na área das pesquisas em tradução, é a dos estudos realizados em vários países acerca da legendagem, dublagem e *voiceover*²⁴. Os conceitos de tradução de Roman Jakobson, a exemplo da tradução intralingual e a tradução semiótica, também ampliaram a área de estudos dentro da disciplina (p.12).

O pensamento contemporâneo coloca a tradução como questão central na vida da cultura e os estudos recentes da tradução com relação à cultura procuram dar uma ênfase, cada vez maior, ao “papel da ideologia [...] na construção e na manutenção dos conhecimentos culturais e no controle das transferências entre barreiras culturais” (ROBINSON, 2002, p.302).

A tradução implica, portanto, uma relação profunda entre duas culturas e, paralela a esta relação, configura-se a questão das fronteiras. Por se situar no limiar entre fronteiras, a tradução representa uma passagem entre culturas, uma travessia de identidades, assim como uma instabilidade de referências culturais, uma vez que pode ocasionar conflitos no entendimento com o outro. Quando as fronteiras são tomadas como pontes que possibilitam a comunicação, outros caminhos se abrem; ou seja, os tradutores as transformam em pontes que permitem a negociação e o diálogo criativo, sem abrir mão da própria cultura, das tradições, dos costumes e das criações próprias do local onde nasceram e foram criados.

²⁴ *Voiceover* é uma explicação ou comentário, ouvido como parte de um filme ou programa de televisão por pessoas portadoras de deficiência visual. A narrativa ou *voiceover* que acompanha as várias cenas de um filme é feita na terceira pessoa do singular.

Com o desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação de massa nas últimas décadas, o contato entre as culturas se intensifica, de forma a romper as barreiras da dificuldade de comunicação entre elas. Ademais, o aumento intenso e acelerado de informação passa a ter papel determinante na criação artística e cultural de poetas, cineastas, dramaturgos, intelectuais, acadêmicos, artistas plásticos, músicos e compositores. Segundo Anatol Rosenfeld (1993), uma peça como *Hamlet*, de Shakespeare, passou por mil variações com respeito à encenação. Em cada época, analisa-se uma determinada obra de uma determinada maneira (p.78).

Traduzir causa problemas, uma vez que não há equivalência entre uma e outra língua, sendo imprevisíveis as decisões do texto criativo. Segundo Mário Laranjeira (1993), “cada língua é produto e veículo de uma cultura que mantém dela as especificidades. Isso significa que as diferenças de cultura constituem outras tantas barreiras à tradução” (p.18). Entretanto, o autor defende que sempre existe uma forma de vencer os desafios da intradutibilidade, quando afirma que

[...] É praticamente nula, entretanto, a probabilidade de se atingir a total intradutibilidade, a não ser em casos pontuais que, em geral, podem se resolvidos pela metalinguagem, glosa, explicação, comentário, decalque ou criação léxica (p.18-19).

A tradução cultural trabalha no limite entre a impossibilidade da tradução total e completa e as muitas possibilidades de diálogos, negociações, embates. O que o tradutor precisa é ter sempre em mente que ele está traduzindo um conjunto de sentidos e, portanto, deve respeitar as diferenças lingüísticas e culturais. Para Robinson (2002), os bons tradutores são eternos aprendizes, sempre à procura de conhecimentos culturais, mais palavras e expressões, mais experiência com tipos diversos de textos, mais modelos de transferência, mais soluções para problemas complexos (p.353).

Antoine Berman (1992) ressalta a importância da literatura traduzida, quando diz:

Afinal, toda literatura fica monótona se não for renovada pela participação estrangeira. Que acadêmico não se deleita com as maravilhas elaboradas pelo espelhamento e pelo reflexo? E o que o espelhamento significa na esfera moral foi vivenciado por cada um, talvez inconscientemente: e, se alguém parar para pensar, compreenderá o quanto de sua própria formação ao longo da vida deve a ele (p.65).

Compartilho do pensamento de Berman, ao dar ênfase à importância da tradução na vida acadêmica e na formação da identidade do indivíduo. Sem dúvida, a tradução, como prática cultural, acarreta a reprodução criativa de valores. Logo, no momento em que o indivíduo entra em contato com uma cultura diferente da sua, ele tem a oportunidade de aprofundar conhecimentos, construir significados, assim como fortalecer ideologias, ampliando, dessa forma, a sua visão de mundo.

Pelo fato de a pedagogia da literatura traduzida querer entender as diferenças lingüísticas e culturais, ela se insere no exemplo de conceito dado por Giroux, sobre uma “pedagogia de fronteira”, na qual “a cultura não é vista como monolítica e inalterável, mas como esfera mutável de fronteiras múltiplas e heterogêneas na qual histórias, línguas, experiências e vozes diferentes se mesclam em meio a relações variadas de poder²⁵ e privilégio” (VENUTI, 2002, p.180). Nesta pesquisa, observa-se, claramente, a materialização do pensamento de Giroux voltado ao entrelaçamento de culturas. Yeats, na peça *At the Hawk's Well*, faz uma adaptação da tradição do teatro *Noh* japonês aos seus próprios princípios dramáticos, criando um teatro íntimo, aristocrático, bem como utilizando a dança, música, cenário, máscaras e coro, próprios do *Noh*.

Não poderia também deixar de concordar com Giroux, de que a tradução relaciona-se intimamente ao imperialismo decorrente do contato entre culturas, e está diretamente implicada nas relações de dominação e dependência, em que sempre a mais forte busca exercer o domínio sobre a mais fraca.

²⁵ A palavra “poder” origina-se do latim (*potere*), que é o direito de deliberar, agir ou mandar. Ter a faculdade ou a possibilidade de algo, de exercer a autoridade, a soberania, ou o império de dada circunstância. Ter o domínio, a influência ou a força. Deter o direito de posse ou de jurisdição. Possuir os recursos e meios. É ter a capacidade ou a aptidão para algo. Poder é ainda o exercício do governo de um Estado. A Sociologia geralmente define poder como a habilidade de impor a sua vontade sobre os outros, mesmo se estes resistirem de alguma maneira. Os políticos consideram poder como a capacidade de impor sem a alternativa para a desobediência. O poder político, quando reconhecido como legítimo e sancionado como executor da ordem estabelecida, coincide com a autoridade, mas há poder político distinto desta e que até se lhe opõe, como acontece na revolução ou nas ditaduras (WIKIPÉDIA, 2006, p. 1).

De acordo com Robinson (2002), a partir de fins da década de 1980, grupos de acadêmicos de todo o mundo começam a explorar a repercussão cada vez maior da colonização sobre a tradução, em especial os diferenciais de poder sobreviventes entre os países do “primeiro mundo” e os do “terceiro mundo”, como controlam a economia e a ideologia, assim como, a prática da tradução (p.305-6). A tradução ocupa, pois, uma posição marginalizada nas culturas anglo-americanas, uma vez que os países de primeiro mundo não têm interesse em importar a literatura produzida nos países em desenvolvimento. Nos países de terceiro mundo, as traduções têm desempenhado um papel decisivo no enriquecimento das línguas e literaturas de origem, incentivando a leitura e a publicação.

Segundo Lawrence Venuti (2002), as estatísticas sobre a tradução desde a Segunda Guerra Mundial indicam a dominação opressora das culturas de língua inglesa, que tem se tornado a mais traduzida mundialmente; mas, apesar do tamanho considerável, da capacidade tecnológica e da estabilidade financeira das indústrias editoriais inglesa e americana, é uma das línguas para a qual menos se traduz. Venuti declara ainda que

a emergência de um mercado mundial para os produtos culturais da língua inglesa garante que as traduções não se restrinjam apenas a comunicar os valores britânicos e norte-americanos, mas também os submetam a uma diferenciação local, a uma assimilação à heterogeneidade de uma posição menor (p. 301).

O autor, seguindo seus princípios éticos, “insiste que as traduções sejam escritas, lidas e avaliadas com maior respeito em relação às diferenças lingüísticas e culturais” (p. 20).

Partilhando dos posicionamentos de Douglas e Venuti, acredito que vivemos numa sociedade onde existe uma dependência constante de traduções, em particular, do inglês, tanto no que se refere à tecnologia, como à literatura traduzida e, como consequência dessa importação, sofremos uma invasão de termos da língua inglesa, absolutamente dispensáveis em nosso cotidiano. Contudo, uma posição secundária na economia global não deve ser vista de forma passiva, porque mesmo sob os regimes de colonização, as funções da tradução são muito diversas e

de efeito imprevisível, permitindo ao colonizado o seu espaço discursivo, evitando, dessa forma, toda e qualquer discriminação.

As traduções, portanto, realizam um trabalho de domesticação, porém o texto estrangeiro só se torna inteligível no momento em que o leitor se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto em particular. Portanto, a variação de uma tradução com relação ao “original” é legítima e encontra-se sempre vinculada às especificidades culturais.

Sob a ótica de John Milton (2002), a literatura traduzida pode ter um papel importante na visão de mundo ao dar aos cidadãos a sensação de familiaridade com coisas estrangeiras, resultando na crescente sofisticação dos membros da comunidade “imaginada”, e tornando-os participantes de uma comunidade “imaginada” internacional (p. 132-3). Por sua vez, Osman Lins, apud Milton (2002), reforça essa concepção ao afirmar que “uma nação orgulhosa deve ter disponíveis as grandes obras da literatura mundial em boas traduções para a sua própria língua, ressaltando, assim, o sentido de identidade nacional” (p.137).

Em síntese, tradução e cultura são indissociáveis, uma vez que a tradução desempenha um papel de grande relevância na cultura de um povo. Através da tradução, o homem pode imergir em culturas diversas, satisfazendo, dessa forma, a sua necessidade de auto-expansão, ou seja, a sua curiosidade irrefreável de conhecer o outro e de saciar a sede ilimitada de aprofundar conhecimentos.

Grande parte dos tradutores contemporâneos está consciente de sua responsabilidade de perceber as diferenças culturais e sua importância para a tradução e, a partir daí, ter como finalidade mostrar a sua maneira própria de interpretar, negociar, ou até mesmo, criar significados, dentro de uma cultura que se globaliza cada vez mais.

1. 5 Tradução para o teatro

Theatre is a crucible of civilizations. It is a place for human communication.

Vitor Hugo²⁶

O teatro é uma arte distinta da literatura e, na medida em que o texto dramático recorre à literatura e vice-versa, ambos se tornam interdependentes, numa relação de extrema complexidade. Na literatura, são as palavras que interferem no mundo imaginário, enquanto, de forma oposta, no teatro os atores é que intermediam as palavras. A tradução para o palco, portanto, vai além da tradução interlingual do texto dramático, porque inclui não apenas as palavras do texto escrito, mas também os cenários, a iluminação, os sons, assim como os movimentos e gestos dos atores. Nesta pesquisa, por questão de foco, e para não expandir demais o trabalho, tais aspectos não serão contemplados, contudo acho importante trazer algumas reflexões teóricas sobre o assunto à baila para aprofundar informações a respeito da tradução teatral.

Segundo o crítico teatral Anatol Rosenfeld (1993), é a fusão do ator com o personagem que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou áudio-visual (p.21). Para o autor (1993), o que fundamenta a literatura são as sonoridades das palavras e orações que, quando a obra é lida, são "codadas", isto é, aprendidas com o "ouvido interior", e diretamente dadas quando ela é recitada. Por isso, a literatura costuma ser classificada como arte auditiva (p.36).

O leitor de textos literários vivencia e interpreta romances, poemas ou peças a partir de leituras que o conduzem a imaginar e participar de situações fictícias ou mesmo aspectos reais da vida humana. Por outro lado, no teatro, o espectador vivencia o mundo imaginário através dos atores e do espaço cênico. Logo, no momento da *performance* a palavra funciona de forma bem mais expressiva, gerando uma participação mais intensa e um maior envolvimento emocional do público presente.

²⁶ *Theatre at the Crossroads of Culture*, 2001, cit. , p. 6.

Segundo Patrice Pavis (2001), a noção de encenação permanece central à teoria do teatro intercultural, uma vez que está ligada ao aspecto pragmático²⁷ de colocar sistemas de signos juntos e organizá-los de um ponto de vista semiótico fornecendo-lhes pertinência produtiva e receptiva (p, 6). Para o autor (2001), concretizar o texto, estabelecer o seu significado, “depende de fatores ligados à recepção, que não pode, entretanto excluir a produção e a estrutura intrínseca do texto” (p.49-50).

Concordo com a concepção de Pavis de que o texto dramático, mesmo quando encenado, mantém o seu status como um texto verbal. Todavia, ao ser colocado em uma situação de enunciação de acordo com o novo contexto social de sua recepção, ele vai se transformar em um novo texto. A verdade é que, no momento da encenação, o texto dramático não tem mais um leitor individual, mas expõe-se a uma leitura coletiva que recebe e reconstrói o texto de acordo com cada projeto ideológico particular. Logo, não é possível fugir da questão da interpretação subjetiva e leituras múltiplas da audiência.

Ainda sob a ótica de Pavis, existem duas correntes de pensamento no que diz respeito à relação entre tradução e encenação. Para alguns tradutores de teatro, como Daniele Sallenave (1982) e Jean-Michel Déprats (1985), a tradução não determina necessariamente a encenação. Ambos revelam uma preocupação em não usurpar o trabalho do diretor, e permitir-lhe a liberdade de produzir sua própria enunciação teatral. A tese em contraste é proposta por alguns estudiosos, a exemplo de Antoine Vitez (1982) e François Regnault (1981), que vêem a tradução como uma operação que predetermina a encenação. De acordo com a concepção de Vitez, apud Pavis.

[...] uma grande tradução já contém uma encenação. Idealmente a tradução deveria ser capaz de comandar a encenação, não o inverso.

²⁷A pragmática desenvolveu-se não apenas dentro da lingüística, mas também em relação à literatura e ao estudo dos atos ficcionais. Infelizmente não obteve sucesso ao elucidar a organização do diálogo, porque a despeito das referências à Mikhail Bakhtin e à lingüística da enunciação, ela não leva em consideração a relação entre diálogo e ideologia ou o sujeito múltiplo da psicanálise (tradução própria).

PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 2001, p. 82.

Tradução ou encenação é a arte de seleção entre a hierarquia dos signos (p. 146).²⁸

Regnault, (apud Pavis, 2001), por sua vez, afirma que a tradução pressupõe a subordinação da encenação ao texto, de forma que no momento da encenação, o texto é, em seu retorno, subordinado ao teatro.

The translation is destined to be performed in a particular *mise en scène* and is linked to a particular stage production [...]. The translation presupposes first of all the subordination of the *mise en scène* to the text, so that – at the moment of the *mise en scène*– the text is in its turn subordinated to the theatre (Pavis, 2001, p. 146).²⁹

Com base nas reflexões acima, concordo com a concepção de Vitez e Regnault, ao considerar que há uma dependência mútua entre texto e performance e ambos estão subordinados um ao outro. A princípio existe a supremacia do texto literário e à encenação cabe uma posição secundária. Entretanto, o texto dramático contém lacunas que só são preenchidas ou complementadas no momento da encenação. Quando a *performance* entra em contato com a audiência alcança vida própria e confere ao texto dramático uma posição subjacente à encenação.

Segundo Patrice Pavis (2001), o texto dramático vai muito além de uma simples série de palavras, uma vez que ali se encontram reveladas “dimensões ideológicas, etnológicas e culturais”. Portanto, a cultura está tão onipresente que não se sabe onde começar a investigá-la (p.155). Desse modo, a tradução do texto dramático é resultado de uma (re)leitura e, só se faz legível dentro do contexto cultural de sua enunciação.

Pavis acredita que seria um equívoco a pretensão de obter as mesmas características desse contexto e as relações nele produzidas em uma determinada peça. O que se deve levar em conta é o fato de que não se pode simplesmente

²⁸ As traduções das citações de textos estrangeiros, cujos autores não são mencionados, foram por mim realizadas.

²⁹ A tradução tem como finalidade ser interpretada em uma determinada encenação e está vinculada a uma produção de palco específica [...]. A tradução pressupõe, em princípio, a subordinação da encenação ao texto, de modo que – no momento do espetáculo – o texto é, em seu retorno, subordinado ao teatro. (Ao longo deste trabalho, estou convencionando como nota de rodapé as traduções em português do texto fonte. Quando o tradutor não é mencionado as traduções são minhas)

traduzir um texto lingüístico para outro, uma vez que se confronta e comunica culturas heterogêneas e situações de enunciação deslocadas em tempo e espaço.

As qualidades rítmicas e tonais da *performance* dependem da cultura dentro da qual o texto dramático está inscrito e são inúmeros os tradutores preocupados com os aspectos gestuais e melódicos da linguagem. A fim de ilustrar essa questão, convém ressaltar o debate de Meyerhold e Stanislavski com relação a um ritmo que deve ser considerado conveniente para uma peça de Tchekhov. O primeiro censura o último por desacelerar o ritmo. Stanislavski conta mais com o silêncio e o trabalho de palco do que com o desenrolar do texto, a fim de criar um “teatro do não-dito”, suprimindo pausas e silêncios com todas as espécies de barulho e trabalho de palco.

Por outro lado, na França, Tchekhov tem de ser adaptado ao ritmo dos atores e do público francês. Os atores franceses tendem, então, a tomar o texto como ponto de referência e como um suporte para a linguagem corporal. A relação entre as palavras e o corpo é perturbada no teatro, sobrecarregando o texto-alvo com o peso gestual que deveria ter sido partilhado de forma mais harmoniosa entre a significação do texto e o palco.

Ainda sob o ponto de vista de Pavis (2001), os movimentos gestuais e as variações na linguagem têm sido usados para mostrar como a tradução implica em um deslocamento cultural, manifestado tanto em palavras quanto em gestos. Através de sua interpretação o ator “pode salvar a tradução mais ridícula, mas pode também destruir a mais sublime” (p. 155). O estudioso afirma ainda que “a tradução teatral nunca está onde alguém espera que ela esteja, ou seja, não em palavras, mas em gestos, e no ‘corpo-social’; não na forma, mas no espírito de uma cultura, inefável, porém, onipresente” (p. 156). Pavis lembra, pois, que a cultura intervém em cada nível da vida social e se esconde nos interstícios do texto. Em vista disso, a encenação não se constitui em mais uma questão de troca intercultural, sendo uma mediação entre diferentes experiências culturais, tradições e métodos de atuação.

Para a pesquisadora Loren Kruger, apud Pavis (1986), a tradução não expressa a busca pela equivalência entre dois textos, mas como uma cultura de chegada apropria-se de uma cultura estrangeira (p.54). Esta apropriação é

acompanhada por uma série de operações teatrais. A fim de entender tais operações sugere-se a tipologia de especificidades de tradução de teatro para teatro, desenvolvida por Pavis, que reconstrói a jornada do texto dramático e as suas transformações no curso de concretizações sucessivas.

O primeiro momento é o ponto de partida para o processo tradutório. Trata-se do texto-fonte escrito na língua de origem. A seguir, passa-se à “concretização textual”, ou seja, é o momento da primeira retextualização, e nela o tradutor já trabalha como tradutor e dramaturgo. Nesta fase, o especialista que realiza a tradução vai levar em consideração os elementos dramáticos, isto é, todos os sistemas de signos que compõem a situação teatral da enunciação, assim como, o contexto sócio-histórico da cultura de chegada. Na fase seguinte, realiza-se a “concretização dramática”, em que o tradutor, para desenvolver o seu trabalho, terá necessidade de contar com a colaboração do diretor e dos atores que vão encenar o texto. No momento posterior, registra-se a “concretização cênica”. Percebe-se, aí, um enxugamento do texto dramático, na medida em que este pode dispensar, em determinados momentos, a linguagem verbal, em favor da linguagem gestual. Por fim, a última etapa é definida como a “concretização através da recepção” do texto-fonte. É o momento em que o palco assume o controle do texto, ao final de uma série de concretizações, ou melhor, uma sucessão de movimentos, gestos, cenários, ligando a linguagem à ação.

Convém lembrar que neste trabalho de pesquisa, a análise das peças se limita aos aspectos lingüísticos dos textos dramáticos, daí o uso da tipologia de especificidades de tradução de teatro para teatro de Pavis ficar restrito aos dois primeiros momentos, aqueles referentes ao texto fonte e a sua recriação na cultura alvo.

Marvin Carlson, apud Pavis (1983), descreve a relação entre texto e performance, da mesma forma que Derrida, em sua obra *Of Grammatology*, isto é, como suplemento um do outro:

A play on the stage will inevitably reveal elements which are lacking in the written text, which probably do not seem a great loss before the performance takes place, but which are subsequently revealed as

meaningful and important. At the same time the performance, by revealing this lack, reveals also an infinite series of future performances, adding new supplements (p.10).³⁰

Bassnett (1980), aliando-se a uma posição mais atual, conforme os debates teóricos que subjazem os estudos sobre tradução de teatro, acredita que o tradutor de textos dramáticos deve considerar a importante dimensão não-verbal do texto e ter em mente a questão da multiplicidade de linguagens que precisam ser levadas em consideração, além do aspecto lingüístico (p.87). Assim, o tradutor, na posição de dramaturgo, tem a responsabilidade de transferir não apenas o código lingüístico, como também levar em conta os aspectos não-verbais, ou seja, o silêncio, os gestos, a regulagem do tempo, os movimentos e a interação desses elementos, conscientizando-se de que a linguagem do drama é acompanhada de ação e se expande durante a encenação no palco.

Profissionais e teóricos do teatro contemporâneo têm tentado libertar a performance de sua relação dependente com o texto e vários tradutores colaboram com diretor e os atores, bem como, revisam os *scripts*. Os tradutores acreditam que o texto escrito não pode prenunciar de forma ampla o texto da performance, porém, ao mesmo tempo, entendem que deverá haver alguma relação entre os dois.

É recomendável lembrar aqui a grande pergunta: De quem seria a autoria do texto, antes, durante e depois da encenação? Teorias recentes tentam destruir a autoridade da figura icônica do autor, a exemplo da noção de Foucault de “função do autor” (já mencionada no início desta dissertação), mais do que a noção de autor como originador do discurso, que pode ser útil ao considerar-se tal questão. Em relação ao teatro, o assunto também é complexo, uma vez que existem peças cujo produto final é resultado da colaboração entre um grupo de atores ou membros de um grupo de teatro. Além disso, os diretores de teatro têm sempre tomado a liberdade de lidar com o texto dramático sem se preocupar com as intenções do autor e tradutor. Muitos acreditam que estão criando novos textos, já que os textos são escritos e reescritos, após ensaios, improvisações e, até mesmo, encenações.

³⁰ Uma peça dramatizada no palco revela elementos que não existem no texto escrito, os quais, provavelmente, não parecem representar uma grande perda antes da execução da *performance*; contudo, tais elementos são posteriormente revelados como significativos e importantes. Ao mesmo tempo, a performance, ao exhibir estas lacunas, denuncia também uma série infinita de performances futuras, adicionando novos suplementos.

Além disso, existe a preocupação de atualizar textos dramáticos clássicos, ao se confrontar com culturas heterogêneas e situações de enunciação separadas em tempo e espaço.

O diretor de teatro vai tentar descobrir os meios dramáticos específicos para representar uma cultura estrangeira, bem como apropriar e adaptar esta cultura às novas circunstâncias de recepção, de acordo com suas próprias perspectivas e ideologias políticas. Pavis (2001) reforça essa concepção, afirmando: “Staging a text therefore means being open to the outside world, even molding the textual object according to this world and the new circumstances of reception” (p.37).³¹

Quando o texto-fonte é arcaico ou clássico, a tradução tende a ser mais agradável para o público alvo do que o texto-de-origem seria para a sua audiência, a exemplo de Shakespeare, que é mais fácil de ser entendido na tradução francesa ou alemã do que no original, porque o trabalho de adaptação do texto à situação do momento da enunciação precisa ser acompanhado pela tradução.

Cabe nesta altura lembrar que os elementos comunicativos expressos nas muitas formas de expressividade não-verbal, tais como, o silêncio, o tempo, a linguagem gestual, dentre outros, carregam valores culturais específicos e expõem as limitações das palavras no momento em que ocorre a interpretação. Enquanto esses elementos dramáticos exercem um papel menor na tradução de textos escritos, eles desempenham um fator de grande relevância na tradução de teatro, porque o ator, além de proferir o texto oralmente, faz uso de recursos semióticos, na presença de um público que não é fictício e que existe, de fato.

Parece interessante ressaltar aqui o pensamento de Victor Hugo apud Pavis, (2001) a respeito da importância das diferenças culturais.

³¹ Dramatizar um texto, portanto, significa estar aberto ao mundo exterior, até mesmo moldar o objeto textual de acordo com aquele mundo e as novas circunstâncias de recepção.

It is at the crossing of ways, of traditions, of artistic practices that we can hope to grasp the distinct hybridization of cultures, and bring together the winding paths of anthropology, sociology and artistic practices (p.6).³²

Como vimos, o ato da tradução teatral termina com a recepção do texto dramático pelos espectadores, que decidem o uso e o significado do texto de origem, de acordo com a individualidade de cada um, suas experiências e ideologias.

³² É na encruzilhada de caminhos, de tradições, de práticas artísticas, que esperamos compreender a hibridez de culturas, e trazer conjuntamente os caminhos sinuosos da antropologia, sociologia e

2. A MAGIA DE W. B. YEATS NO PALCO

2.1 ORIGEM, EVOLUÇÃO E HISTÓRIA DO TEATRO IRLANDÊS

O objeto de estudo deste trabalho abrange, como foi mencionado na introdução, a análise crítica de traduções para o português de duas peças famosas do poeta e dramaturgo irlandês William Butler Yeats: a primeira delas, intitulada *The Land of Heart's Desire* (1894), escrita no início de sua carreira e inserida na tradição teatral irlandesa e a segunda *At the Hawk's Well* (1917), escrita em uma outra fase de sua vida, quando começou a se interessar pela cultura japonesa, incorporando conceitos do teatro Noh nesta peça. *The Land of Heart's Desire* (O País do Desejo do Coração) foi traduzida por Paulo Mendes Campos em 1973 e a tradução de *At the Hawk's Well* (O Poço do Falcão) foi feita por Maria Helena Peixoto Kopschitz, Terezinha Sarno de Vidal Chaves e Marcelo Tápia em 1999. Adiante, nesta dissertação, apresentarei o *corpus* selecionado, bem como a análise descritiva dos dados.

Na introdução, várias considerações históricas e culturais foram feitas sobre a tradução na contemporaneidade, sobretudo algumas reflexões sobre a tradução para o teatro. A partir das discussões a respeito das teorias tradutórias, entende-se a importância de realizar uma contextualização política, social e cultural da Irlanda para uma melhor compreensão das peças irlandesas e avaliação de suas traduções, assim como, torna-se fundamental a apresentação de W. B. Yeats, como poeta e excepcionalmente, como dramaturgo.

Neste segundo capítulo, começarei abordando a origem, evolução e história do Teatro Irlandês; em seguida, fornecerei alguns dados relevantes da biografia de W. B. Yeats, o simbolismo que marcou a sua obra e a influência que recebeu do teatro *Noh* na época madura de sua vida.

As apreciações iniciais a respeito da história da Irlanda baseiam-se, principalmente, em *A Concise History of Ireland* (London: Thames and Hudson, 1972), de Maire e Connor Cruise O'Brien; *Anglo-Irish Literature – from its origins to*

present day (Dublin: Wolfhound Press, 1982), de Roger McHugh e Maurice Harmon; *The Irish Renaissance* (Dublin: Gill and MacMillan, 1978), de Richard Fallis. Alguns fundamentos das teses de doutorado de Magda Velloso Fernandes de Tolentino (1999 – UFMG), Noélia Borges de Araújo (2003 – USP), Beatriz Kopschitz Xavier Bastos (2003 - USP) e Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita (2005 - USP) também serviram de apoio para a composição do texto referente ao processo histórico. Ademais, informações de textos extraídos da Internet contribuíram para acrescentar dados pertinentes à pesquisa.

Não se pode falar do Teatro Irlandês, sem fazer um breve percurso pela história e cultura da Irlanda, uma vez que o contexto socio-cultural e político daquele país exerceu uma influência relevante na sua arte, poesia, ficção e drama.

Ao longo dos séculos, a ilha da Irlanda, também denominada *Emerald Island* (*Ilha Verde*), sofreu várias investidas de povos estrangeiros e a sua história teve início com a chegada dos celtas por volta de 600 a.C., daí a cultura gaélica ou celta ser considerada o berço da cultura irlandesa.

O século V trouxe uma mudança fundamental para a cultura irlandesa, quando foi convertida ao cristianismo por St. Patrick³³ (São Patrício), o grande símbolo de cristandade da Irlanda. Logo, o Cristianismo e a Igreja Católica são reconhecidos como elementos fundamentais da história desse país. No século VIII, a

³³ Acredita-se que St. Patrick nasceu no final do século IV; foi capturado quando criança na sua terra natal, Grã-Bretanha, e trazido como escravo para a Irlanda. Ele é considerado o santo patrono e apóstolo nacional da Irlanda, cujo mérito foi de ter levado o cristianismo para aquele país. Muito do que se sabe sobre ele vem de seus dois trabalhos – o “Confessio”, uma autobiografia espiritual e “Epístola”, uma denúncia dos maus tratos do povo inglês para com os cristãos irlandeses. St. Patrick descrevia-se como “o homem de mente mais humilde que todos os dias agradecia ao seu Criador por tê-lo escolhido como um instrumento pelo qual multidões que tinham venerado ídolos e coisas impuras se converteram em pessoas de Deus”. Saint Patrick é mais conhecido por expulsar as cobras da Irlanda, o que, provavelmente nunca aconteceu; afugentar as serpentes da Irlanda tinha, portanto, um significado simbólico de colocar um fim na prática pagã. A história conta que ele converteu os chefes guerreiros e princesas, batizando-os, assim como milhares de seus súditos nos *Holy Wells* (Poços Sagrados), que ainda hoje têm este nome. Existem vários relatos acerca da morte de Saint Patrick. Uns dizem que ele morreu em Saul, Downpatrick, Irlanda, em 17 de março, 460 A.C.. Seu osso maxilar foi preservado num santuário de prata e era freqüentemente solicitado em épocas de nascimento, crises de epilepsia e como preventivo de “mau-olhado”. Um outro relato diz que St. Patrick terminou seus dias em Glastonbury, Inglaterra. Hoje, muitos lugares de culto católico ao redor do mundo são chamados de St. Patrick, inclusive catedrais em Nova York e Dublin. O'BRIEN, Maire and Connor Cruise. *A Concise History of Ireland*. London: Thames and Hudson, 1972.

Disponível em: A:\www_St-Patricks-Day_com-ABOUT SAINT PATRICK.htm. Acesso em: 31/10/2006.

Irlanda foi invadida pelos Vikings, piratas e comerciantes, que vieram do norte da Escandinávia. Quatro séculos depois foi a vez dos ingleses, que invadiram o país, acarretando sérias conseqüências para o povo irlandês. Durante trezentos anos, os anglo-normandos mantiveram Dublin e seus arredores sob controle.

No século XVI, precisamente no ano de 1534, o rei Inglês Henrique VIII rompeu as relações com a Santa Sé e tornou-se o chefe da Igreja Anglicana. Tal atitude desagradou o sentimento fortemente católico do irlandês. Desse episódio resultaram inúmeros embates entre irlandeses e ingleses, ou seja, entre católicos e protestantes, respectivamente. De um lado, os irlandeses lutavam pela autonomia política e religiosa; do outro, os ingleses lutavam pela manutenção da hegemonia sobre a Irlanda, ao tempo em que se apoderavam das melhores terras.

Genocídio e terror marcaram o século XVII. Oliver Cromwell, que governou por alguns anos, no único período inglês de governo não monárquico, redobrou esforços para consolidar a conquista da Irlanda, e enviou tropas para tomar conta da terra. Como conseqüência, muitos camponeses foram mortos, bem como foram destruídas igrejas e cidades. Os irlandeses foram despojados de suas terras, que se tornaram propriedades de colonos ingleses. Também, nesta época, imigrantes protestantes, vindos, principalmente da Escócia, colonizaram grande parte do norte do país, chamado Ulster.

O século XVIII foi assinalado por uma série de revoltas, partindo do povo atormentado pela situação de insegurança e pobreza extrema predominante naquela época. Quase no final desse século, no entanto, houve uma tentativa mais efetiva de revolta, culminando na Rebelião de 1798, que permaneceu como um marco nas lutas do povo irlandês pela sua independência. Como conseqüência desse levante, diversos líderes republicanos perderam suas vidas e vieram a se tornar os heróis da libertação irlandesa, a exemplo de Theobald Wolfe Tone (1763-1798) e Robert Emmet (1778-1803). O ano de 1798 proporcionou, posteriormente, um amplo legado para a literatura e, em particular, para a peça bastante patriótica de W. B. Yeats, *Cathleen ni Houlihan*.

Em 1801, a Irlanda foi integrada ao Reino Unido. Entre 1845 e 1850, o país foi assolado pela praga das batatas, que matou de fome ou de doença um milhão e meio de irlandeses. Essa calamidade ficou conhecida como *The Great Famine* (A Grande Fome). Como resultado dessa situação de infortúnio, mais de um milhão e meio de pessoas emigrou, tanto para as Américas quanto para a Inglaterra e Austrália, e um milhão foi dizimada. O pouco caso dos ingleses com relação ao desfecho trágico dessa catástrofe causou indignação nos irlandeses e novas desordens começaram a acontecer.

De fato, a fome foi a grande linha divisória na história da Irlanda moderna. Antes da fome, grande parte dos irlandeses falava a língua gaélica ou irlandesa; depois dela, a língua inglesa foi rapidamente falada em quase toda parte, exceto em algumas regiões do sul e do oeste costeiro. Depois da fome, os sobreviventes e seus filhos, que seriam os adultos do final do século XIX, possuíam um sentimento novo, mais cruel e mais impiedoso. Segundo Maire e Connor Cruise O'Brien (1972), a fome pode não ter sido uma ameaça à segurança da Inglaterra, porém carregou dentro de si as sementes de destruição do reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda (p. 106-107).

O século XIX também foi marcado por diversas lutas parlamentares, e grandes nomes despontaram no cenário nacional, principalmente o de Daniel O'Connell³⁴ na primeira metade do século e Charles Stewart Parnell³⁵ na segunda

³⁴ Daniel O'Connell, considerado como o pai do movimento em prol da liberdade da Irlanda, lutou pela *Repeal of the Act of Union* (Revogação do Ato da União) e ganhou a emancipação para os católicos irlandeses. Sua imensa energia, vigor e total compromisso com a justiça conquistaram admiradores, tanto em sua terra, como em outros países. Nasceu em 1775, perto de Cahirciveen, e foi educado na Bélgica e na França. Em 1793, O'Connell começou sua carreira como advogado. No tribunal demonstrava um notável talento como orador e no decorrer do tempo, esta sua habilidade natural contribuiu para o desempenho excepcional de sua carreira política, tornando-se um dos mais conhecidos advogados do país. Em 1840, o *Municipal Reform Act* (Ato de Reforma Municipal) tornou-se lei, permitindo os católicos a participarem da administração local. A seqüência mais sensacional deste ato foi a sua eleição como prefeito soberano de Dublin em 1841, o primeiro católico a assumir o cargo desde 1680. Em 1840, Daniel O'Connell incubiu-se do maior desafio na história política da Irlanda – a revogação do Ato da União - sua luta mais árdua e exigente. Seu último discurso no parlamento foi feito em 8 de fevereiro de 1847, quando implorou pelo alívio de seus companheiros que sofriam de fome e miséria. Faleceu durante sua peregrinação à Roma, no dia 15 de maio de 1847, em Genova. Seu corpo foi enviado de volta para ser enterrado em Glasnevin, em 5 de agosto de 1847. Diz-se que “a Irlanda nunca teve um homem de tanto valor quanto Daniel O'Connell”. Disponível em: A:\People of Ireland-Arthur Griffith.htm. Acesso em: 31/10/2006.

³⁵ Charles Stewart Parnell, irlandês, líder protestante de irlandeses católicos, tinha apenas 29 anos quando entrou para o parlamento, através de eleição, em abril de 1875 e se juntou à *Home Rule*

metade, homens que lutaram por uma condição de vida mais próspera na Irlanda e concorreram para formar a mentalidade nacional.

No início do século XX, intensificou-se a luta pela independência, com a fundação do movimento político *Sinn Féin* (Nós Mesmos), nome do partido nacionalista irlandês, criado para lutar pela independência nacional. Esta organização liderou, em abril de 1916, o chamado *Easter Rising* (O Levante da Páscoa). Um grupo de militantes da *Irish Republican Brotherhood* (Irmandade Republicana Irlandesa), uma associação revolucionária que trabalhava em prol da independência da Irlanda do *British Rule* (Governo Inglês), e também precursora do *IRA*, arriscou-se numa aventura extraordinária, embora considerada suicida. Os voluntários da *Irish Republican Brotherhood* ocuparam vários locais estratégicos da capital e proclamaram a República da Irlanda. Os ingleses enviaram tropas de combate e os irlandeses foram rapidamente aprisionados. Detidos todos eles, cerca de três mil manifestantes presenciaram o fuzilamento de seus dezesseis líderes na prisão de *Kilmainham*³⁶, “que era, indubitavelmente, a residência mais desejável, politicamente falando, para um líder irlandês daquele tempo”. Os ingleses aniquilaram o movimento, contudo era evidente que seu domínio na Irlanda chegava ao seu termo.

Party (Partido de Governo da Pátria). Em 1879, tornou-se presidente da *Irish National Land League* (Associação da Propriedade Nacional Irlandesa), em Dublin. O movimento *Land League* (*Pacto do Território*) tornou-se amplamente popular, uma vez que assegurava aos fazendeiros os seus direitos de propriedade. Parnell tornou-se o líder do movimento nacionalista durante os anos de 1880 a 1882. Ele era conhecido como o “Rei sem Coroa da Irlanda”. Os tumultos acerca da questão territorial produziam, de vez em quando, algumas violências. Parnell e outros líderes foram presos em outubro de 1881 e o movimento *The Land League* foi esmagado. Gladstone chegou a um acordo com Parnell em março de 1882 com o *Kilmainham Treaty* (Parnell estava naquele momento na prisão de Kilmainham). Os prisioneiros foram soltos, a agitação voltada à questão da propriedade foi suspensa, assim como a política da reforma agrária começada com o *Land Act* de 1881 continuou. Em 1889-1990 Parnell foi arruinado ao se descobrir o seu adultério com a inglesa Katherine O’Shea, com quem casou-se em seguida.

Disponível em: A:\Clare People Charles Stewart Parnell.htm. Acesso em 31/10/2006.

³⁶ A *Kilmainham Jail* (Prisão de Kilmainham) foi aberta em 1796, quatro anos antes do Ato da União extinguir o Parlamento Irlandês em Dublin e, deste modo, tornar a Irlanda parte do Reino Unido da Grã-Bretanha. Fechou seus portões em 1924, dois anos após a assinatura de um tratado que restaurava uma medida de independência para o sul da Irlanda, passo que conduziu a declaração de uma república em 1949. Muitas personalidades históricas importantes da Irlanda passaram um determinado tempo nesta prisão e alguns deles até morreram aí, ou pelo esquadrão de fogo ou pelo laço do carrasco. Esta prisão é, agora, um Monumento Nacional que funciona como Museu. O Museu conta a história da série de infortúnios passados pela Irlanda (Rebelião, Fome, Revolução e Guerra Civil), bem como o papel da prisão de Kilmainham em todo o processo histórico da Irlanda.

Disponível em: //A:\Objection to Proposed Office Blocks opposite Kilmainham Jail.htm. Acesso em: 16/12/2001.

Em 1919, após a criação de um parlamento independente, presidido por Éamonn de Valera - o primeiro presidente eleito da Irlanda -, fundou-se o *Irish Republican Army – IRA* (Exército Republicano Irlandês), que utilizava a guerrilha na luta pela independência. Pouco tempo depois, em 1921, Michael Collins³⁷ e Arthur Griffith³⁸ assinaram o Tratado Anglo-Irlandês, que resultou na independência de vinte e seis condados e desmembramento de seis. A Irlanda foi, então, dividida em duas: norte e sul. As seis províncias do antigo condado de *Ulster*, majoritariamente protestante, continuariam ligadas à Inglaterra, enquanto que suas vinte e seis províncias povoadas por católicos formariam o *Irish Free State* (O Estado Livre da Irlanda). Como consequência deste acordo a guerra civil foi deflagrada em 1922, resultando em ruína e morte. Todos esses movimentos políticos originaram-se das tentativas do povo irlandês de formar uma nação. Os movimentos intelectuais, assim como os de revolta civil, já vinham acontecendo desde o século XVIII, quando surgiu a primeira manifestação literária de protesto pela situação deplorável que se encontrava a Irlanda, através de Jonathan Swift, doutor em Teologia e deão da catedral de Saint Patrick, que se consumiu até o extremo pela causa da liberdade.

³⁷ Collins, Michael (1890-1922), patriota e soldado irlandês, nasceu em Clonakilty. De 1906 a 1916 Collins trabalhou como vendedor em Londres, até se juntar a *Irish Republican Brotherhood* (Irmandade Republicana Irlandesa), Ele participou da Rebelião da Páscoa de 1916, em Dublin, foi capturado e confinado em Frongoch (Wales), onde surgiu como líder natural dos prisioneiros. Depois de libertado, tornou-se um dos maiores lutadores a favor da liberdade da Irlanda, liderando o movimento *Sinn Féin*. Em 1918 foi novamente preso. Mais tarde, a despeito das tentativas persistentes para capturá-lo, escapou da polícia e ajudou seus colegas a fugirem. Ainda, enquanto fugitivo, foi eleito ministro financeiro do parlamento revolucionário *Sinn Féin*. De 1919 a 1921 Collins organizou a *guerrilla warfare* (campanha de guerrilha), obtendo êxito ao forçar a Grã Bretanha a suplicar pela paz. Ele é mais conhecido pelo seu trabalho brilhante na guerra anglo-irlandesa, quando montou a unidade de inteligência e contra-inteligência extremamente efetiva naquele tempo. Durante o acordo pós-guerra, foi emboscado e morto pelas *anti-treaty guerillas* (guerrilhas contra o tratado). Disponível em: A:\People of Ireland-Arthur Griffith.htm. Acesso em 31/10/2006.

³⁸ Griffith, Arthur (1872-1922), foi um líder nacionalista irlandês, que negociou o tratado de desmembramento da Irlanda. Griffith nasceu em Dublin, em 31 de março de 1872. Em 1899 ele fundou o semanal *United Irishman*, que tinha como colaboradores, escritores irlandeses bem conhecidos, tais como O'George William Russell e William Butler Yeats. Griffith também escrevia editoriais eloqüentes, com o propósito de incitar o povo irlandês a lutar por um governo independente. Em 1902 ele fundou um grupo que mais tarde se tornou o núcleo de *Sinn Féin*. Inicialmente este movimento advogou uma Irlanda autônoma sob a Coroa inglesa. Embora Griffith não tivesse tomado parte na Rebelião da Páscoa de 1916, os ingleses o prenderam como um líder nacionalista. Solto no ano seguinte, foi preso novamente em 1918. Depois da anistia de 1918, uma eleição geral colocou os líderes *Sinn Féin* no poder e os novos líderes do Parlamento ou *Assembly of Ireland* o elegeram vice-presidente de uma república irlandesa, sob a presidência de Eamon De Valera. Griffith morreu em 12 de agosto daquele ano, logo depois da deflagração da guerra civil irlandesa entre aqueles que aceitavam a divisão da Irlanda e aqueles outros que se posicionavam contra o desmembramento.

Na década de 1880, o sentimento de identidade nacional da Irlanda começou a se fortalecer. Tanto politicamente como socialmente tal sentimento se expressava através dos movimentos pela Reforma Agrária, tais como a *Home Rule* (Lei da Terra) e o *Land League* (Pacto do Território), liderados por Michael Davitt (1846-1906) e Charles Stewart Parnell (1846-1891). A Lei da Terra conduzia os inquilinos a fazer campanha contra os proprietários; o próprio Davitt trabalhava contra a tradição da violência rural, pregando meios pacíficos de protesto. O proprietário rural encontrou em Davitt um líder de grande coragem, capaz de libertá-lo das injustiças do passado. O Pacto do território, por sua vez, foi um instrumento admirável e bem organizado contra o aluguel exorbitante e as desapropriações, amparados por magistrados e a polícia (FALLIS, Richard, 1978, p.28-29). Além disso, a consciência nacional podia ser vista na fundação, em 1884, da *Gaelic Athletic Association* (Associação Atlética Gaélica), que se espalhou rapidamente pelo país e carregava a sanção da tradição do passado juntamente com a campanha do nacionalismo.

Em 1887, a Associação Atlética Gaélica lançou um pequeno jornal chamado *The Gael*, que trazia uma sessão literária editada pelo velho feniano, John O' Leary. O' Leary persuadia seus amigos a contribuir com a coluna literária, e entre eles estava William Butler Yeats. Já naquela época, Yeats sonhava com uma oportunidade de criar uma nova imagem da Irlanda; ele acreditava que um teatro poderia atrair pessoas com pouca leitura, porém cheias de oratória. (McHugh, Roger; Harmon, Maurice, 1982, p.125,126).

Aproximando-se do final do século XIX, diversas associações foram criadas com a finalidade de restaurar a língua gaélica falada, sobretudo, para estimular a criação literária naquela língua. A associação que exerceu maior influência na restauração da língua gaélica falada foi a *Gaelic League* (Liga Gaélica), fundada em 1893 e que teve Douglas Hyde como presidente em 1915. Hyde exerceu uma grande influência sobre a produção literária daquele tempo, porque ele tanto escrevia em gaélico, como fazia traduções dessa língua para o inglês.

Ainda no final do século XIX, eclodiu o *Irish Literary Revival* (Renascimento Literário Irlandês), movimento resultante das tentativas anteriores de se retomar e fortalecer a língua irlandesa, que só era falada no sul e no oeste da Irlanda. Essa tentativa andava ao lado dos movimentos políticos em favor da liberdade dos católicos, da Lei da Terra, das lutas sindicalistas e dos movimentos isolados da revolta contra a dominação inglesa. O Renascimento Literário teve um papel muito importante, uma vez que, além de ter sido uma consequência das aspirações da época, precedeu e tornou viável a revolução política e literária dos anos vindouros.

O Renascimento Literário Irlandês, também conhecido como Renascimento Celta foi, em grande parte, iniciado por William Butler Yeats, juntamente com outros poetas e dramaturgos, a exemplo de George Russel, conhecido pelo pseudônimo de A E, Padraic Colum, James Stephens, Lady Isabella Augusta Gregory, John Millington Synge, Sean O'Casey, Edward Martyn e George Moore, que acreditavam num movimento literário capaz de reformular a mentalidade dos irlandeses, levando-os a procurar inspiração para as suas obras na vida e na tradição da Irlanda, ao invés de procurá-la em fontes inglesas e européias. O que havia, portanto, era uma busca das tradições celta e da língua gaélica, numa tentativa de recriar uma identidade nacional.

Segundo Noélia Borges (2003):

[...] o desenvolvimento histórico da Irlanda, seus conflitos políticos, divisão, dependência econômica e a política do colonialismo britânico, assim como os fortes vínculos religiosos, muito contribuíram para marcar a sua história e a subjetividade de seu povo com um caráter híbrido, incompleto e, portanto, complexo (p. 11).

O fato é que o colonizador inglês, ao subjugar o povo irlandês de acordo com suas normas e convicções, além de impor o uso da língua inglesa, como uma forma de controlar a nação fez com que surgisse um povo sem identidade própria. O irlandês, apesar de sentir orgulho por sua nação, absorveu um sentimento de inferioridade, decorrente da longa história de derrotas e perdas, aliado à consciência das imagens desabonadoras criadas pelos colonizadores, que só poderiam ser revertidas por poetas e dramaturgos.

Os estereótipos criados pela sociedade inglesa por volta do século XVIII estabeleciam o nome de *Paddy* para o irlandês, tido como bebedor, indolente, ignorante, emotivo, violento e infantil; ao passo que o inglês, sob o apelido de *John Bull*, representava o homem adulto, trabalhador, inteligente, confiável, racional e moderno. Logo, a nova idéia de irlandesidade pretendia obter uma retomada da tradição mística e da língua gaélica, assim como buscava unificar o comportamento do irlandês para que o país se constituísse uma nação.

Segundo Magda Velloso Fernandes de Tolentino (1999), as baladas e canções também tiveram um papel fundamental na história irlandesa. Durante séculos, as canções foram agentes de divulgação do pensamento e do desenvolvimento do sentimento patriótico do povo, marcando os momentos de crise dos irlandeses. Magda não hesita em dizer que

o hábito de escrever e cantar canções de cunho político em língua inglesa se desenvolveu nas cidades ainda no século XVIII, e depois passou para o interior do país, quando o inglês começou a substituir a língua gaélica junto aos camponeses. Na verdade, as canções populares em inglês começaram com traduções feitas a partir do gaélico (p. 31).

Ainda, de acordo com Tolentino, as baladas e canções, cujas letras eram repletas de alusões sociais e históricas, eram cantadas nas ruas, nos saraus elegantes, nos concertos, em todos os lugares onde havia algum grupo reunido. Assim, quando os irlandeses cantavam sua terra, seus amores, sua história e as melodias, mesmo aparentemente românticas, estavam metaforicamente cantando a terra, a mulher que era sempre a representação da Irlanda (p. 30-34).

De fato, percebe-se o papel importante exercido pela música na história e cultura da Irlanda, através da utilização mística desse elemento nas peças de Yeats, não só para divulgar acontecimentos importantes, como para criar uma consciência política em seu povo e formar opiniões. Como afirma Anna Balakian (1985), “se as melodias estão destinadas a personificar as idéias, deixam contudo as interpretações finais para cada homem que experimenta o fenômeno” (p. 40).

Terence Brown, no seu artigo que compõe a obra *Kaleidoscopic Views of Ireland* (2003), afirma que “o nacionalismo do século XIX na Irlanda foi naturalmente

estimulado por atos de tradução” (p. 22). Dentre as importantes traduções para o inglês de material gaélico épico, Tolentino (1999) ressalta a obra de George Hyde, *Legends of Saints and Sinners from the Irish*, de 1915, juntamente com *Cuchulain of Muirthemne*, feita por Lady Gregory em 1902, *Gods and Fighting Men* dessa mesma autora em 1904 e *Myths and Legends of the Celtic Race*, de Thomas William Rolleston (1911), obras essas que deram fundamento aos escritores que procuraram os motivos celtas como seu objeto de trabalho. Yeats foi um dos grandes autores que não conhecia a língua gaélica e se baseou nos trabalhos de Hyde e Lady Gregory para se aprofundar na cultura celta.

Em decorrência de uma situação política sempre tão conturbada, é plenamente compreensível que o teatro viesse a desempenhar um papel de extrema importância nesse país, não apenas como veículo de informação, como também de formador de opinião. Logo, segundo Munira Hamud Mutram (2002), a partir de discussões sobre o Renascimento Literário, W. B. Yeats e Lady Gregory decidiram produzir um teatro nacional, com peças de cunho realista e temática irlandesa, numa política contrária à influência estrangeira. Portanto, ao resgatar a herança cultural irlandesa para um público acostumado a anos de dominação inglesa, o nacionalismo cultural se fez necessário. A preocupação era o ressurgimento da Irlanda como nação independente e havia a esperança de se criar uma identidade nacional num regate do passado celta (p. 183).

Inicialmente, W. B. Yeats, Lady Gregory, Edward Martyn e George Moore fundaram, em 1899, o *Irish Literary Theatre* (Teatro Literário Irlandês) que, de acordo com Mutran (2002) “trouxe para Dublin um lugar de destaque entre os palcos da Europa” (p.183). *The Countess Cathleen* (1899), de W. B. Yeats, foi a peça inaugural do Teatro Literário Irlandês e teve Maud Gonne, sua musa inspiradora, no papel da condessa. Ao instituir o Teatro Literário Irlandês, seus fundadores tinham como objetivo apresentar peças populares que despertassem no povo a noção de irlandesidade. Para tanto, os escritores localizariam a maioria de suas histórias no oeste da Irlanda, *Connacht*, onde o camponês ainda falava a língua gaélica e mantinha a simplicidade de vida e a violência das reações do antigo povo celta. Então, através de seus textos dramáticos, os autores voltavam-se para as suas próprias raízes e para os anseios de liberdade de seu povo, por meio de símbolos

representativos da própria Irlanda, tais como, os personagens, os lugares, bem como o contexto social e político, criando uma identidade tipicamente irlandesa.

As classes sociais típicas do irlandês são representadas nas peças por personagens, tais como, senhores de terras, soldados ou pessoas do povo. A casa faz parte do cenário e aparece de diversas formas, como uma cabana humilde, uma mansão em ruínas ou um casarão de fazenda e é tida como um símbolo de proteção contra o invasor e identificação com a pátria. O mar também é um símbolo relevante e está presente no cenário, como uma forma de ressaltar seu papel antagônico, ou seja, ao mesmo tempo que é fonte de sobrevivência, de onde se retira o alimento, representa, por outro lado, a perda de entes queridos, levados por força das lutas constantes travadas por seu povo.

A *Irish National Dramatic Society* (Sociedade Dramática Nacional Irlandesa) substituiu o *Irish Literary Theatre*. O novo grupo incluía os irmãos Fay e tinha Yeats como presidente. Finalmente, em conjunto com John Millington Synge, o grupo abriu uma companhia teatral conhecida como *Abbey Theatre* (Teatro da Abadia). Sob o patrocínio de Miss Annie Horniman, uma mulher de posses que partilhava dos interesses de Yeats sobre o ocultismo, o *Abbey Theatre* abriu suas portas pela primeira vez, em 27 de dezembro de 1904. Criou-se, então, um teatro com características definidas. Seus textos apresentavam uma clara discussão da questão nacionalista irlandesa ao colocar em evidência a problemática da colonização. Na verdade, o teatro irlandês preocupava-se, em primeiro lugar com os irlandeses e depois com o resto da humanidade, mas, acima de tudo, atravessava fronteiras, atingido a todos os homens que ansiavam por liberdade.

Ao introduzir elementos realistas e líricos no teatro irlandês, O *Abbey Theatre* ganhou popularidade rapidamente, tornando-se uma das maiores e mais duradouras conquistas do Renascimento Literário Irlandês. *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats, foi a peça de abertura do *Abbey Theatre* e teve como propósito mostrar um espírito de patriotismo intenso capaz de comover qualquer nacionalista irlandês. Também fizeram parte do programa de abertura do *Abbey Theatre* as peças *On Baile's Strand*, de Yeats e *Spreading the News*, de Lady Gregory. Outras peças apresentadas neste teatro foram *Riders to the Sea* e *Playboy of the Western World*,

de John Millington Synge, e mais tarde *Juno and the Peacock* e *The Plough and the Stars*, de Séan O'Casey, além de peças de Lady Gregory, George Russel, Padraic Column, St. John Green Ervine, dentre outras.

Cléa Fernandes Ramos Valle, em seu ensaio “A Identidade Irlandesa no Palco”, que integra o livro *Representações Culturais do Outro nas Literaturas de Língua Inglesa* (2001), atesta que a instabilidade no campo social e político durante todo o período de dominação britânica é refletida nas peças irlandesas, mesmo quando supostamente leves e divertidas. O drama irlandês mostra, sempre, através de um toque de nostalgia, uma profunda consciência da situação nacional, caracterizando, assim, o drama do povo irlandês, que nunca aceitou sua posição de colonizado, buscando a todo custo criar a sua própria identidade. As peças irlandesas, portanto, além de mostrar o apego do irlandês às suas tradições, são permeadas de sentimentos de esperança e liberdade, encorajando seu povo a mudar o seu *status quo* (p.173).

Em 1925, foi dado ao teatro nacional um subsídio anual pelo novo *Free State* (Estado Livre), e o Abbey tornou-se o primeiro teatro subsidiado pelo estado dentro dos países falantes da língua inglesa. O estado continua a manter o Teatro Nacional, na forma de um subsídio anual concedido por *The Arts Council of Ireland* (Conselho de Artes da Irlanda).

De uma forma trágica, em 1951, a construção original do *National Theatre* (o Abbey e o teatro *Peacock* ³⁹) foram destruídos pelo fogo. Contudo, o Governo garantiu a reconstrução do teatro, propondo uma construção moderna, na mesma rua do Abbey, onde ambos os teatros ficam hoje em dia.

O Abbey Theatre constituiu o *National Theatre of Ireland* (Teatro Nacional da Irlanda) que foi originalmente administrado pela *Irish National Theatre Society Limited*. Em 31 de janeiro de 2006, esta companhia foi extinta e todos os ativos e passivos foram transferidos para a nova companhia. No momento o teatro é dirigido pela companhia *The Abbey Theatre Amharclann Na Mainistreach*. A política artística

do teatro permanece inalterada e inclui quatro aspirações: promover e desenvolver novas peças irlandesas e, desse modo, criar um repertório de literatura dramática irlandesa; proteger o repertório irlandês através da reanimação do extenso cânone da escrita literária já existente; enriquecer aquele repertório por meio da apresentação de obras primas do teatro mundial; garantir a continuidade e vitalidade do teatro irlandês através do emprego, promoção, treinamento e aperfeiçoamento dos atores e profissionais do teatro.

Como vimos, a Irlanda, única república nas Ilhas Britânicas, sofreu várias dominações, ficando subordinada à coroa inglesa até o século passado (século XX), quando conseguiu sua independência nos anos 50. No momento, faz parte integrante da Comunidade Européia e tenta sair do prejuízo melhorando sua infraestrutura, sobretudo no que diz respeito à habitação e transporte. Também é chamada de *Eire*, nome do país na língua tradicional, o gaélico irlandês. Suas terras, embora pouco apropriadas à agricultura, são pastagens de ótima qualidade. O oeste agrícola do país está se despovoando com o aumento da migração de jovens para os Estados Unidos e a Inglaterra.

Em 1997, com a ascensão do Partido Trabalhista Inglês ao poder, a criação do Euro e a nova ordem mundial, estabeleceu-se novas condições de negociação política e a Inglaterra está apreensiva em fortalecer-se dentro da Europa. O governo de Dublin, por sua vez, preocupa-se em aproveitar ao máximo a conjuntura favorável ao desenvolvimento da economia. A suspensão dos atentados por ambos os lados foi fundamental para que as negociações pudessem existir, desenvolvendo condições concretas para a pacificação da região.

De acordo com Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita (2005), o teatro irlandês tem apresentado grande produtividade nos últimos 50 anos, mas é pouco divulgado no Brasil (p. 1). De fato, embora William Butler Yeats seja conhecido internacionalmente, pouco se sabe sobre ele nas universidades brasileiras, em particular, no norte e nordeste do país, que dão uma maior ênfase às literaturas anglófonas. O número de suas obras traduzidas para o português ainda é reduzido,

³⁹ O Teatro Peacock era um teatro pequeno, construído pelo Abbey em sua própria sede, com o

bem como a quantidade de peças representadas no país. Só a partir da década de sessenta iniciou-se a tradução de algumas de suas peças, através do poeta e ensaísta Paulo Mendes Campos. Atualmente, existe um trabalho ativo de divulgação do teatro irlandês, liderado por Munira Mutran,⁴⁰ que tem exercido grande influência nos Estudos Irlandeses no Brasil.

A sessão seguinte destaca W. B. Yeats, seu trajeto como poeta e, em particular, como dramaturgo, através de uma exposição de dados sobre a sua vida e as suas obras.

2.1.1 O POETA E DRAMATURGO W. B. YEATS (1865-1939)

Poetry and Sculpture exist to keep our passions alive.
(W. B. Yeats).⁴¹

W. B. Yeats brought a new soul into Irish poetry [...] he established or at least reestablished the artistic conscience and the artistic ideal in Irish poetry.
(Katherine Tynan).⁴²

Cabe aqui traçar o retrato identitário de William Butler Yeats, assim como o seu legado cultural. Tem-se conhecimento de que muitos biógrafos recriaram a sua vida e as suas obras; no entanto, neste trabalho de pesquisa, não vou apresentar um quadro exaustivo de sua biografia e produção poética. Faz-se necessário, contudo, ressaltar os principais passos de sua caminhada, assim como ilustrar alguns de seus poemas e suas mais relevantes produções teatrais.

W. B. Yeats, como é conhecido, nasceu em Sandymount, Dublin, em 13 de junho de 1865. Era o filho mais velho de John Butler Yeats, advogado e pintor de renome. Sua mãe, Susan Mary Pollexfen descendia de uma família anglo-irlandesa

objetivo de representar peças experimentais (FALLIS, Richard, 1978, p. 181).

⁴⁰ Munira H. Mutran é Livre Docente do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP), presidente da ABEI (Associação Brasileira de Estudos Irlandeses) e co-editora do *Brazilian Journal Of Irish Studies*. Autora de capítulos em livros, ensaios e livros sobre Estudos Irlandeses, a exemplo de *Álbum de retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no Fim do Século XIX: um momento cultural*; organizou *Sean O’Faolain’s Letters to Brazil* e antologias como *Guirlanda de Histórias*, *Os Herdeiros de Poe*, *Mosaico de Histórias*, *O Mundo e Suas Criaturas*, entre outras.

Mutran, Munira M. *O Mundo e suas Criaturas: Uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: Humanitas, 2006, p.303.

⁴¹ *The Autobiography Of William Butler Yeats*, cit. , p. 57.

do Condado de Sligo. A família de Yeats mudou-se para Londres quando ele era ainda bem pequeno; entretanto, durante as férias escolares, passou parte de sua infância em Sligo, com seus avós. Inicialmente, foi educado em casa e costumava ouvir de sua mãe contos populares do seu condado de origem. Em seguida, estudou por quatro anos na escola Godolphin. A família Butler Yeats era muito dedicada às artes: o irmão de William, Jack, tornou-se um conhecido pintor e as suas irmãs, Elizabeth e Susan, fizeram parte do movimento *Arts and Crafts (Artes e Ofícios)*.

Em 1880, por razões financeiras, sua família voltou a residir em Dublin e, em 1881, Yeats cursou a escola secundária na *Erasmus Smith High School*. Seu pai muito o influenciou no gosto pela poesia e drama, ao ler em voz alta as passagens mais dramáticas de peças e poemas, despertando, assim, a sua capacidade de apreciação, já bastante aguçada e especulativa. Desde cedo, Yeats demonstrou veia literária e artística, começando a escrever poemas, baladas e peças já na adolescência, num processo de imitação de Edmund Spenser⁴³ e Percy Bysshe Shelley⁴⁴. De 1884 a 1886, freqüentou a *Metropolitan School of Art and Design*, hoje designada como *National College of Art and Design*.

Quando sua família retornou a Londres, no ano de 1887, Yeats iniciou a sua vida como escritor profissional, passando a fazer parte da sociedade literária londrina. As suas primeiras tendências poéticas foram inspiradas nos mitos e folclore irlandês, bem como na prosódia dos versos pré-rafaelitas⁴⁵. Sua meta era escrever

⁴² Mchugh, Roger; Harmon, Maurice. *Anglo-Irish Literature*, cit., p.128.

⁴³ Edmund Spenser (1552-1599) foi um poeta Inglês, galardoado por seu mérito literário. Spenser é uma figura controversa devido ao seu empenho em destruir a cultura irlandesa. Além disso, foi um dos primeiros artistas a usar o verso inglês moderno já na infância. Sua obra mais conhecida chama-se *The Fairie Queene*, um poema épico que celebra a dinastia "Tudor" e Elizabeth I. Disponível em: http://em.wikipedia.org/wiki/Edmund_Spencer. Acesso em: 18/10/2006.

⁴⁴ Percy Bysshe Shelley (1792-1822) foi um dos maiores poetas românticos ingleses e está entre os melhores poetas líricos da língua inglesa. A vida pouco convencional de Shelley, assim como seu idealismo sem compromisso, mesclado com a sua voz forte e cética, tornou o poeta uma figura notória e difamada. Ele foi transformado em ídolo por duas ou três gerações seguintes de poetas, incluindo os maiores poetas vitorianos, Robert Browning, Alfred Tennyson, Dante Gabriel Rossetti, Algernon Charles Swinburne, William Butler Yeats e Subramanya Bharathy Disponível em: http://em.wikipedia.org/wiki/Percy_Byshe_Shelley. Acesso em: 18/10/2006.

⁴⁵ Pré-Rafaelita. Seguidor do movimento surgido na pintura romântica inglesa (1849), sob a chefia de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), apoiado pelo crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Tinha como modelo os iluministas medievais do *Quattrocento* italiano. O verso pré-rafaelita era dotado de grande espiritualidade e perfeição técnica.

Enciclopédia Barsa. Rio de Janeiro; São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1988, p. 451; 483.

sobre a Irlanda e para o público irlandês, com o propósito de recriar uma literatura tipicamente irlandesa. As primeiras obras de Yeats tinham uma tendência romântica, e eram voltadas ao mundo imaginário e fantasioso, revelado em sua coletânea *The Celtic Twilight* (O Crepúsculo Celta – 1893), um volume de ensaios, e em *The Island of Statues* (A Ilha das Estátuas – 1885). Além disso, o seu interesse pelo gênero dramático estava amplamente ligado ao heróico e suas peças iniciais também eram românticas, melancólicas, preocupadas com a solidão e a beleza.

Em Londres, Yeats começou a estudar os livros proféticos de William Blake, sendo bastante influenciado por suas idéias sobre o ocultismo. Esta sua iniciativa fez com que entrasse em contato com várias tradições visionárias, cujo misticismo exercia um grande fascínio sobre ele: *The Theosophical Society*, *The Platonic*, *The Neoplatonic*, *The Sweden-Borgian*, *The Alchemical* foram algumas delas. Ademais, Yeats envolveu-se rapidamente com a vida literária londrina, tornando-se amigo de William Morris e W. E. Henley, bem como foi co-fundador do *Rhymers Club*, incluindo como membros seus amigos Lionel Johnson e Arthur Simons. Através do *Rhymer's Club*, Yeats tinha como objetivo criar um elo entre o movimento irlandês e alguns jovens poetas ingleses, tornando-o, até certo ponto, uma extensão do renascimento celta.

Com relação à vida sentimental, Yeats não teve tanta sorte. Em 1889, aos 24 anos, conheceu Maud Gonne – uma irlandesa exuberante, árdua defensora das causas nacionalistas. Desde cedo Yeats mostrou uma paixão cega e obsessiva por Maud Gonne, que teria um efeito significativo na sua vida e poesia posterior, entretanto não foi correspondido. Acredita-se, inclusive, que quando Yeats juntou-se à causa nacionalista irlandesa, sua decisão foi, em parte, influenciada pela paixão que nutria por Maud. Yeats a pediu quatro vezes em casamento, porém não obteve sucesso. Diante de tantas recusas, decidiu pedir em casamento a sua filha adotiva Iseult; no entanto, recebeu também uma resposta negativa. Enfim, após tantas frustrações, casou-se com a inglesa George Hyde-Lees, conhecida dele já há algum tempo, em 1917. Da união com George teve dois filhos, Anne Butler Yeats, em 1919 e William Michael Yeats, em 1921.

Após o declínio e morte do polêmico líder irlandês Charles Stewart Parnell em 1891, Yeats sentiu que havia um vazio na vida política irlandesa que só seria preenchido pela arte, literatura, poesia e o drama. *The Celtic Twilight* (1893), já citado anteriormente, foi o primeiro esforço de Yeats nesse sentido, além das peças *The Countess Cathleen* (1892) e *The Land of Heart's Desire* (1894); porém, o seu progresso foi lento até que em 1896 ele conheceu Lady Augusta Gregory, uma aristocrata que veio a se tornar dramaturga e grande amiga. Lady Gregory, como era chamada, teve um papel importante na vida de Yeats, não apenas porque encorajou o seu nacionalismo, mas também, por tê-lo convencido a continuar a escrever peças dramáticas. Através da arte, Yeats tinha o desejo de unir a Irlanda, despertando em seu povo a mais profunda paixão política pela sua nação, além de alertá-los, no sentido de acreditar que possuíam dignidade, bom gosto e disciplina para alcançar a maturidade cultural e estabilidade política (YEATS, 1974a, 131).

Como vimos na sessão anterior deste capítulo (v. p. 66), Yeats foi co-responsável pelo estabelecimento do movimento literário conhecido como Renascimento Literário Irlandês ou Renascimento Celta (final do século XIX), que teve como um de seus maiores benefícios a fundação do *Abbey Theatre*. No período crucial, de 1899 a 1907, Yeats administrou os assuntos vinculados ao teatro, contribuindo para o seu sucesso com a apresentação de muitas de suas peças que se tornaram parte do repertório do Abbey, a exemplo de *The Land of Heart's Desire* (1894); *Cathleen ni Houlihan* (1902); *Deirdre* (1907), entre outras.

Segundo Terence Brown, apud Beatriz Kopschitz Bastos (2003), a nova literatura nacional irlandesa das últimas décadas do século XIX direcionava a atenção dos irlandeses para as mitologias e narrativas do passado. Tal retorno em busca de heróis permitia que se acreditasse numa continuidade de experiência entre o passado e o presente, fazendo-se sentir, de forma notável, através da poesia e do teatro de W. B. Yeats. Para Yeats, ainda era possível resgatar o espírito heróico de seu povo, através das figuras mitológicas de Cuchulain⁴⁶ e Cathleen ni Houlihan⁴⁷, que poderiam se tornar metáforas de esperança política (p. 178).

⁴⁶ Cuchulainn, o grande herói épico da Irlanda – e, por extensão, do mundo antigo celta – foi um jovem que morreu aos 27 anos, realizando suas proezas antes de completar 18 anos. Seu nome era Cú Chulainn, *The Hound of Ulster* (O cão de caça de Ulster). Devido às suas façanhas, sua fama

O seu interesse maior estava voltado para Cuchulain como tema para expressar momentos de sentimento intenso, onde os apuros do herói ressoam juntamente com as lutas que o irlandês enfrentava no seu dia a dia. Embora Cuchulain seja retratado como herói e guerreiro na obra de Yeats, ele é um herói mortal que tem falhas e comete erros. Cuchulain não foi apenas o seu maior tema, como também esteve presente em sua poesia e drama de 1892 a 1939. Quanto à imagem de Cathleen projetada por Yeats traz uma mensagem de esperança de que a Irlanda não deve se desesperar, porque um dia ela pode vir a ser livre.

Maria Helena Kopschitz, em seu artigo “Um Outro Prometeu: A Saga de Cuchulain no Teatro de W. B. Yeats”, que compõe o já citado livro *Representações Culturais do Outro* (2001), afirma que Yeats queria buscar um herói que tivesse se originado da imaginação do seu povo e encontrou seu Prometeu em Cuchulain, que é considerado o maior herói mitológico da lenda irlandesa figurado na epopéia celta do ciclo do *Ulster Táin Bó Cuailnge*, do século VIII (p. 176).

As primeiras peças de Yeats, *The Land of Heart's Desire*, *The Countess Cathleen*, *Cathleen Ni Houlihan* e *The Shadowy Waters* produzidas entre 1894 e 1904, são alegóricas, repletas de fantasias poéticas e o fascínio do mundo sobrenatural. Yeats utilizou-se de recursos voltados ao passado mitológico celta, com o propósito de cultivar em seus compatriotas uma identidade cultural própria, transcendental, preparada para amenizar aquele sentimento oprimido de quem está sendo colonizado e submetido a uma realidade dura e até mesmo cruel. Suas quatro peças, *The King's Threshold*, *On Baile's Strand*, *Deirdre* e *The Green Helmet*, resultantes de sua determinação em escrever lendas heróicas em versos dramáticos, foram produzidas entre 1902 e 1910.

percorreu a Irlanda, Escócia e os Estados Unidos e, ainda persiste onde quer que os celtas sejam estudados e levados a sério. Existe uma estátua do herói mortal Cuchulainn na janela frontal do *General Post Office (GPO)*, em Dublin, em homenagem aos mortos, na maior parte, jovens que participaram do Levante da Páscoa, de 1916, fato que levou à criação da Irlanda Moderna, Éire
Disponível em: <File//C:\DocumentsandSettings\Administrador\Meusdocumentos\katia\CúChulainn.htm>
Acesso em: 30/08/2006.

⁴⁷ A imagem de Cathleen ni Houlihan serviu aos poetas nativos do século XVIII em diante como a metáfora a ser usada em seus cantos [...] Quando cantavam a beleza de Cathleen ni Houlihan, estavam na verdade, celebrando a Irlanda, que foi moldada como feminina, como um campo a ser desnudado e explorado.

Tese de Doutorado. Magda Velloso Fernandes de Tolentino. UFMG, 1999, p. 27.

Como Yeats desconhecia a língua gaélica, não podia pesquisar diretamente nas fontes, ou seja, nos manuscritos medievais ou na tradição oral; logo encontrou na obra escrita em inglês por Lady Gregory, denominada *Cuchulain of Muirthemne*, um meio de aprofundar os seus estudos acerca do mito irlandês. Yeats encantou-se com o estilo espontâneo de Lady Gregory, que incorporava a língua falada pelo povo e inspirou-se em sua forma de escrever para conduzir a criação de sua obra dramática. Segundo Gregory (1990), naquela época o povo irlandês se expressava num legítimo dialeto do inglês que era formado, em parte pela tradução da língua irlandesa e em parte pelo inglês elisabetano (p.11-17).

De posse das traduções das lendas de Cuchulain, Yeats começou a juntar com o material folclórico que possuía, acreditando que, assim, poderia intensificar o impacto da lenda de Cuchulain em sua audiência. O enigma pai-filho presente na lenda de Cuchulain é associado à relação de cumplicidade que o poeta tinha com seu pai. Portanto, Yeats utilizou em seu trabalho lendas e mitos como temas, não para fazer seu público ciente do que tinha acontecido com a Irlanda, mas como ponto de partida para inspirar novos sentimentos acerca de uma Irlanda moderna. Escreveu toda a sua obra dramática lírica e em prosa em Inglês, que era a língua da Irlanda moderna utilizada nas relações comerciais e, segundo McHugh, Roger e Harmon, Maurice (1982), “ele prestou um grande serviço à língua inglesa, ao restaurar a dignidade do teatro em verso, o que é considerado, por alguns, como a sua maior realização” (p. 175).

Por volta dos 40 anos, o estilo de Yeats tornou-se mais austero e moderno, como aconteceu nas obras *In the Seven Woods* (1903) e *The Green Helmet* (1910), resultante de sua relação com poetas modernistas, a exemplo de Ezra Pound, por quem sentia grande admiração, bem como do seu envolvimento ativo no nacionalismo irlandês. Nesta fase de sua vida, descartou os versos pré-rafaelitas e aboliu certas influências celtas, adquirindo uma abordagem mais crítica e realista. Em seguida, Yeats escreveu *The Cuchulain Plays* ou o Ciclo de Cuchulain, que é constituído de cinco peças de um ato, considerado por ele mesmo um todo coerente. Estas peças foram escritas em épocas diferentes: a primeira foi *On Baile's Strand* (1904), seguida de *The Green Helmet* (1910), *At the Hawk's Well* (1917), *The Only Jealousy of Emer* (1919), e *The Death of Cuchulain* (1939).

Yeats encontrou sua forma dramática definitiva em *Four Plays for Dancers* (Quatro peças para dançarinos), mesclando novos métodos e procedimentos cênicos, constituindo um drama imbuído de um verdadeiro ritual. O drama *Noh* estabelecia uma estrutura de trabalho voltada para públicos pequenos, aristocráticos, assim como usava recursos oferecidos pelas máscaras, mímicas, danças e canções. Portanto, o drama *Noh* transmitia - em contraste com o teatro para uma grande platéia – o seu próprio simbolismo obscuro. Ao admitir conceitos do teatro *Noh*, Yeats queria desenvolver o que chamou de *Theatre of mind*, numa experiência que influenciou outros artistas, a exemplo de Samuel Beckett e Bertold Brecht.

Com a sua busca por um teatro íntimo e aristocrático, Yeats distanciou-se do *Abbey Theatre* e teve que enfrentar obstáculos para colocar suas idéias em prática. Contudo, embora o teatro *Noh* de Yeats fosse fortemente marcado pelo *Noh* japonês, tratava-se de uma forma inédita de teatro, desde que as suas teorias eram baseadas na mitologia irlandesa, nos heróis e lendas da Irlanda. Logo, por se tratar de uma criação dramática baseada em uma cultura estranha, o teatro *Noh* não obteve o reconhecimento do público que ele esperava. As máscaras, os versos, os movimentos, a música, o ritmo e os símbolos não eram bem compreendidos pelo público, acostumados com as peças populares do *Abbey Theatre*.

O período compreendido entre 1890 e 1914 marcou, portanto, uma mudança decisiva em sua poesia. A vida após a morte, assim como a atmosfera estática de seus poemas líricos tornara-se clara, e os poemas contidos em *Responsibilities: Poems and a Play* (1914), onde Yeats confrontava a realidade e suas imperfeições, mostravam firmeza e consolidação de seus versos. No poema “Perdão meu velho pai”, confessou seu sentimento de desilusão por não ter tido filhos até aquele momento.

Although I have come close on forty-nine,
I have no child, I have nothing but a book,
Nothing but that to prove your blood and mine.⁴⁸

⁴⁸ Apesar de próximo dos meus quarenta e nove anos,
Filho não tenho, só um livro tenho,

Yeats produziu seus melhores trabalhos entre 50 e 75 anos. Nesse período, o resultado do seu desempenho foi adquirido por intermédio do seu longo e dedicado aprendizado da poesia, fruto de suas experiências com amplas formas do drama e da prosa, além de seu crescimento espiritual e a aquisição gradual de uma sabedoria íntima que juntou ao seu próprio misticismo. Sua mitologia, da qual emerge o simbolismo presente neste grande período, nem sempre é de fácil entendimento, uma vez que Yeats não tinha a intenção de que ele fosse familiar àqueles que não comungassem com sua tradição e pensamento.

Em 1917, o poeta publicou *The Wild Swans at Coole*. Daí em diante, alcançou e manteve renovada inspiração e uma perfeição de técnica admirável. Dentre os grandes poemas desse período estão *Easter*, *The Second Coming* e *Sailing to Byzantium*. No trabalho em prosa *A Vision* (1925), explicou suas crenças filosóficas acerca da relação entre imaginação, história e ocultismo.

Nos seus últimos poemas e peças teatrais, abandonou os temas políticos e começou a inspirar-se no seu universo pessoal, incluindo os filhos e a experiência do envelhecimento. No seu poema *The Circus Animals*, descreve o seu processo criativo com os versos:

Now that my ladder's is gone,
I must lie down where all the ladders start
In the foul rag and bone shop of the heart.⁴⁹

Em 1936, o seu livro *Oxford Book of Modern Verse (1892-1935)*, uma coletânea de poemas que ele muito gostava, foi publicado. Ainda trabalhando em suas últimas peças, ele finalizou *The Herne's Egg*, seu trabalho de estilo mais austero, em 1938. As duas últimas coleções de versos, *New Poems* e *Last Poems and Two Plays*, foram publicados em 1938 e 1939, respectivamente. Nesses livros, muito de seus temas anteriores foram reunidos com uma grande amplitude técnica -

Só isso para afirmar a existência do teu sangue e do meu.

Trad. Paulo Mendes Campos, 1973.

⁴⁹ Agora que meus planos se esvaem,

Eu devo repousar onde todas as coisas se originam

No farrapo fétido deposito os restos mortais do meu coração. (tradução própria).

poemas com ritmos de balada e diálogos -, porém sentia sua energia reduzida à medida que se aproximava dos seus 75 anos.

De acordo com McHugh e Harmon (1982), Yeats contribuiu com vinte e cinco peças para o movimento dramático irlandês e, ao longo do tempo, fez muitas revisões e novas versões de suas peças, realizando um trabalho diversificado em tipo e qualidade, comprovando seu poder como dramaturgo. Sua grande realização foi restaurar a poesia do teatro em língua inglesa e todas as suas peças em verso carregam a atração exercida pela poesia lírica de alta qualidade. *The Land of Heart's Desire*, por causa do seu tema mágico, mostra um maior poder dramático (p. 171-172). Como revela F. R. Higgins, apud Roger McHugh e Maurice Harmon (1982), esta peça usa um conflito genuíno para consolidar a sua estrutura: '*the conflict between Christianity and the emanations of a life one mentioned just under the breath, a conflict still felt beneath the surface of Irish rural life*'.⁵⁰ (p. 172). *The Land of Heart's Desire* (1894) é considerada uma de suas mais famosas peças e uma das mais belas, superada apenas por *Cathleen ni Houlihan*, sua peça de maior intensidade dramática, escrita em apenas um ato (1902), considerada a mais perfeita do ponto de vista clássico.

Yeats foi nomeado Senador irlandês em 1922, cargo que exerceu com dedicação e seriedade. Logo depois, em 1923, foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, que lhe proporcionou reconhecimento público de seu trabalho. O Comitê de entrega justificou a sua decisão pela "sua poesia sempre inspirada, que através de uma forma de elevado nível artístico dá expressão ao espírito de toda uma nação". Ao ser homenageado, chamou a atenção do público, dizendo que aquele prêmio não teria acontecido se não fosse pelo mérito de suas peças.

No final de sua carreira, no período compreendido entre 1927 e 1939, Yeats ainda sofreu as influências do teatro *Noh*, continuando a propor um cenário estilizado, semelhante àquele utilizado na encenação das peças para bailarinos. Na verdade, o que Yeats desejava era produzir um drama em verso recitado ao ritmo de

⁵⁰ "o conflito entre o cristianismo e as emanções de uma vida citada apenas num sussurro. Um conflito ainda sentido abaixo da superfície da vida rural irlandesa."

notas musicais. O seu objetivo maior era atrair a atenção da platéia para as palavras emitidas pelos protagonistas das peças, movido sempre pelo desejo de, através da arte, reavivar a imaginação irlandesa e ampliar a consciência social e política de seu povo.

W. B. Yeats morreu em 28 de janeiro de 1939 no *Hotel Idéal Séjour*, em Menton, na França. Os arranjos finais do seu funeral não puderam ser realizados de acordo com o seu desejo, sendo sepultado provisoriamente em Roquebrune. A intenção de ter seu corpo enterrado em Sligo foi impedida quando a Segunda Guerra Mundial foi deflagrada em 1939. Em 1948, seu corpo foi finalmente transferido para Sligo e enterrado numa pequena igreja protestante em Drum Cliffe. Sligo ostenta ainda hoje uma estátua e um memorial em honra ao grande poeta. A sua epígrafe, que repete o final de um de seus poemas, *Under Ben Bulbin*, diz:

Cast a cold eye on life, on death.
Horseman, pass by!⁵¹

Para McHugh e Harmon (1982), Yeats é considerado o maior poeta “clássico” da língua inglesa do seu tempo, uma vez que era essencialmente tradicionalista e preservava sempre um sentido de forma harmônica, mesmo quando expressava muitas das dissonâncias do mundo caótico moderno (p. 209).

Ainda, de acordo com estes autores:

Ireland, where he was born and where he rests, gave him ‘a centre where to fix the soul’, an old and valued well-spring of inspiration, the tensions of love and hate, greatness and littleness, a tragic past and the ‘casual comedy’ of ordinary life, an aristocratic sense and the pressures of a new democracy. In return, besides contributing to and influencing the mainstream of English poetry, Yeats blended two cultures and so helped to form and to provide standards for the newer of Ireland’s two indigenous literatures (p. 210).⁵²

⁵¹ Lança um olhar frio à vida, à morte.
Cavaleiro, prossiga!

⁵² A Irlanda, onde ele nasceu e onde ele descansa, deu-lhe “um pouso onde assentar a alma”, um manancial velho e valioso de inspiração, as tensões do amor e ódio, grandeza e pequenez, um passado trágico e a “comédia casual” da vida comum, um sentimento aristocrático e as pressões de uma nova democracia. Em retribuição, além de colaborar e influenciar na essência da poesia inglesa,

Yeats é considerado um dos poetas de maior prestígio e influência do século XX. A literatura inglesa moderna deve à Irlanda e, em particular à Yeats, muito do que de mais importante foi escrito nos últimos séculos, tanto na poesia, como no teatro. Através de suas peças, foi um porta-voz de seu país, atingindo um estilo que causa admiração.

A seguir, encontram-se enumeradas por ordem cronológica (período compreendido entre 1886 e 1939) as obras poéticas e dramáticas que compõem o Legado Cultural de W. B. Yeats.

- 1886 — *Mosada*
- 1888 — *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*
- 1889 — *The Wanderings of Oisín and Other Poems (As peregrinações de Oisín)*
- 1891 — *Representative Irish Tales*
- 1891 — *John Sherman and Dhoya*
- 1892 — *Irish Faerie Tales*
- 1892 — *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*
- 1893 — *The Celtic Twilight*
- 1894 — *The Land of Heart's Desire*
- 1895 — *Poems*
- 1897 — *The Secret Rose*
- 1899 — *The Wind Among the Reeds (O vento entre os juncos)*
- 1900 — *The Shadowy Waters (As águas sombrias)*
- 1902 — *Cathleen ni Houlihan*
- 1903 — *Ideas of Good and Evil*
- 1903 — *In the Seven Woods*
- 1907 — *Discoveries (Descobertas)*
- 1910 — *The Green Helmet and Other Poems*
- 1912 — *The Cutting of an Agate*
- 1913 — *Poems Written in Discouragement*
- 1914 — *Responsibilities*

Yeats fundiu as duas culturas e, assim, contribuiu para formar e estabelecer padrões para a mais nova das duas literaturas nativas da Irlanda.

- 1916 — *Reveries Over Childhood and Youth*
 1917 — *The Wild Swans at Coole*
 1918 — *Per Amica Silentia Lunae*
 1921 — *Michael Robartes and the Dancer*
 1921 — *Four Plays for Dancers (Quatro peças para dançarinos)*
 1921 — *Four Years*
 1924 — *The Cat and the Moon*
 1925 — *A Vision (Uma Visão)*
 1926 — *Estrangement*
 1926 — *Autobiographies*
 1927 — *October Blast*
 1928 — *The Tower (A Torre)*
 1929 — *The Winding Stair*
 1933 — *The Winding Stair and Other Poems (A escada em caracol)*
 1934 — *Collected Plays*
 1935 — *A Full Moon in March*
 1938 — *New Poems (Novos poemas)*
 1939 — *Last Poems and Two Plays (Últimos poemas e duas peças)* (póstumo)
 1939 — *On the Boiler* (póstumo)

Acreditando que a história e a cultura da Irlanda, bem como o retrato identitário e as obras de William Butler Yeats sejam aspectos relevantes para este trabalho, acrescento na sessão a seguir, para compor uma tríade que dá sustentação a este capítulo, noções sobre o simbolismo presente na obra deste renomado poeta.

2.1.2 YEATS E OS SÍMBOLOS

O símbolo não é seguramente nem uma alegoria, nem um mero signo, mas sim uma imagem apropriada para designar, da melhor maneira possível, a natureza obscuramente pressentida do Espírito (C. G. Jung, 1927).⁵³

⁵³JUNG, C. G. *Dicionário de Símbolos*, cit. p. XXII.

O Simbolismo é um estilo literário do teatro, poesia e artes plásticas que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo e ao Naturalismo, movimentos que tentavam capturar a realidade, suas particularidades e suas leis. O Simbolismo provocou uma reação a favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos e a conseqüente reintegração da subjetividade romântica, uma vez que “não há resposta definitiva para as grandes questões e mistérios da vida” (Anna Balakian, 1985, p. 99). Pode-se dizer que o precursor do movimento simbolista foi o poeta francês Charles Baudelaire com *Les Fleurs du mal* (*As Flores do Mal*), em 1857. Espalhando-se pela Europa, foi na França que o movimento simbolista teve seus maiores expoentes - Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé.

A partir de 1881, na França, pintores, autores teatrais e escritores, influenciados pelo misticismo advindo do grande intercâmbio entre as artes, pensamento e religiões orientais, procuravam refletir em suas produções esta forma diferente de olhar o mundo e demonstrar o sentimento. Essa nova manifestação foi intitulada “decadentismo”, numa clara alusão à *decadência* dos valores estéticos então vigentes. Mallarmé, apud Anna Balakian (1985), assim precisou o espírito decadente:

[...] a conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre-arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões – mas, acima de tudo, a consciência do papel do artista, o consolo das artes como o único meio contra o demolidor acaso, a permanência do homem através da emissão de um pensamento (p. 91).

Em 1886, o termo “decadentismo” foi substituído por “simbolismo” num manifesto que viria marcar definitivamente os adeptos desta corrente. O manifesto denominado ‘*Le Symbolisme*’ foi publicado no *Le Figaro*, em 18 de setembro de 1886 por Jean Moréas, que declarou:

Symbolism was hostile to "plain meanings, declamations, false sentimentality and matter-of-fact description," and that its goal instead was to "clothe the Ideal in a perceptible form" whose "goal was not in itself, but whose sole purpose was to express the Ideal".⁵⁴

⁵⁴ O Simbolismo era hostil ao “planejamento de significados, falso sentimentalismo e descrição verdadeira” e, de forma oposta, seu objetivo era “revestir o Ideal de uma forma perceptível”, cuja “finalidade não estava em si mesma, porém no propósito único de querer expressar o Ideal”

De acordo com Massaud Moisés (1967):

Os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior em busca dos extratos mais recônditos: ultrapassam o nível do consciente, mergulham no subconsciente e inconsciente e atingem o “eu profundo”, a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da alogicidade que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações (p. 475).

Os simbolistas escreviam de uma forma altamente sugestiva e metafórica, contemplando imagens ou objetos particulares com significado simbólico. Os temas utilizados pelos simbolistas são místicos, espirituais ou transcendentais. Excedem-se no uso da sinestesia (sensações produzidas pelos diversos órgãos sensoriais: odor, som e cor), das aliterações (repetição de letras ou sílabas numa mesma oração) e das assonâncias (aproximação fônica entre as vogais tônicas das palavras), que tornam os textos poéticos simbolistas profundamente musicais.

Segundo Anna Balakian (1985), o palco, sem dúvida, seria o melhor *lócus* para a sinestesia. Para ela, “a estrutura dramática foi um dos sucessos mais verdadeiros e duradouros que o movimento simbolista criou para a poesia, estrutura que ia além do verso esotérico e íntimo”. Até hoje, o simbolismo continua a desassossegar o artista, ultrapassando o teatro e chegando até o cinema (p. 99). Sob a sua ótica, no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo, todo objeto possui uma função, seja para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito ou desempenhar um papel na seqüência de acontecimentos imprevisíveis. Na opinião da autora:

A interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente expectador, como a música que comove cada ouvinte de uma maneira diferente de acordo com seu temperamento e suas experiências (p. 100).

Ademais, para a autora, nas peças simbolistas existe um certo anulamento do ator exigido pelo dramaturgo-poeta, que procura

[...] um médium em vez de um intérprete, alguém para comunicar apenas suas palavras, num ritmo uniforme com o resto de seus meios de comunicação que são o gesto, o *décor*, a luz e a atmosfera (p. 99).

Os poetas simbolistas desejavam utilizar técnicas de versificação, a fim de permitir um maior movimento em direção ao verso livre. Enfatizava-se o ritmo e a musicalidade em poemas que freqüentemente se concentravam na morte e nos sentimentos intensos místicos e religiosos. Sob a visão de Balakian (1985), a morte está sempre escondida, esperando nas sombras para misturar-se conosco e arrancar sua máscara no momento menos esperado. “Um resultado direto da consciência hiper-sensível da morte é a tendência a se afastar da força vital como uma humilde manifestação do livre arbítrio” (p. 91-92).

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), a história do símbolo atesta que todo objeto pode revestir-se de valor simbólico, seja ele natural (a exemplo de pedras, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes e vales, planetas, fogo, raio) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia e outros) (p. XXI). Na opinião de Balakian (1985), os cenários e objetos, bem como as manifestações elementares da natureza têm os significados que quisermos lhes dar – são metáforas (p. 105). Nesta arte, portanto, as cenas da natureza, atividades humanas e outros fenômenos reais do mundo não são descritos literalmente, mas sim na expressão indireta, na fantasia e inspiração.

Nos países falantes da língua inglesa, a escola literária mais próxima ao Simbolismo era o Esteticismo, assim como os Pré-Rafaelitas também foram contemporâneos dos primeiros simbolistas, e têm muito em comum com eles. O simbolismo teve uma influência significativa no modernismo e seus traços podem ser vistos em um número de artistas modernistas, a exemplo de T. S. Eliot, Wallace Stevens, Conrad Aiken, Hart Crane; William Butler Yeats na tradição anglófona e Rubén Darío nas cartas hispânicas. O movimento simbolista durou aproximadamente até 1915, altura em que se iniciou o Modernismo.

Apesar de Arthur Symons e Edmund Gosse terem introduzido o simbolismo na Inglaterra, o que se pode considerar como o verdadeiro simbolismo começou, nesse país, com Yeats, que, durante toda a sua vida se interessou pelo misticismo, espiritualismo, ocultismo e astrologia, lendo extensivamente sobre esses assuntos. Yeats foi influenciado pelo próprio Arthur Simons, que lhe falou de Verlaine e Mallarmé, pelo poeta gnóstico William Blake e, através dele, Swedenborg e Jacob

Boehme, o qual foi apresentado por Edwin Ellis. Também foi influenciado pelo trabalho de Villiers de l'Isle-Adam e Maeterlink.

A Irlanda foi sempre um dos países mais religiosos da Europa e, talvez, este tenha sido um dos motivos que levou W. B. Yeats a se sentir extremamente atraído pelo ocultismo e o simbolismo. Segundo Fernanda Sepa (1999), o autor achava que “os símbolos usados já deveriam pré-existir no coração do povo irlandês e, ao fazer uso do simbolismo tradicional, estaria preenchendo uma lacuna entre os mundos natural e sobrenatural” (p.29).

Embora o simbolismo de Yeats não tenha sido como o dos franceses Mallarmé, Verlaine ou Rimbaud, ele já era considerado um autor simbolista, até mesmo antes da propagação do simbolismo francês, adaptando o simbolismo ao seu caráter nacional e às suas tradições literárias. O ocultismo era, na verdade, uma rica fonte de símbolos onde o poeta poderia achar inspiração para projetar a sua imaginação além do mundo natural, assim como o misticismo foi sempre um assunto que lhe interessou no decorrer de toda a sua vida. Segundo Richard Ellmann (1999), Yeats dizia:

If I had not made magic my constant study I could not have written a single word of my Blake book, nor would *The Countess Kathleen* have ever come to exist. The mystical life is the centre of all that I do and that I think and all that I write. It holds to my work the same relation that the philosophy of Godwin holds to the work of Shelley and I have always considered myself a voice of what I believe to be a greater renaissance [sic] - the revolt of the soul against the intellect – now beginning in the world (p. 97-8).⁵⁵

A filosofia idealista e estética dos simbolistas introduzia a autonomia do poema junto com a importância dos mundos místico e espiritual que era insinuada através de símbolos e frases. Sob a ótica de Sepa, por meio de símbolos presentes na mitologia e lendas irlandesas, a exemplo do poço e da avela, assim como nas referências aos famosos heróis irlandeses, como Cuchulain, Yeats conseguia

⁵⁵ Se eu não tivesse feito da mágica meu estudo constante, não poderia ter escrito uma palavra sequer do meu livro sobre Blake, assim como *The Countess Cathleen* jamais teria existido. A vida mística é o centro de tudo que eu faço, de tudo que eu penso e de tudo que escrevo. Ela tem para o meu trabalho a mesma relação que a filosofia de Godwin tem para o trabalho de Shelley e, tenho me considerado uma voz acerca do que acredito ser um grande renascimento – a revolta da alma contra o intelecto – começando agora no mundo.

ELLMANN, Richard. *The man and the masks*, cit. , p. 97-98.

facilmente evocar o mundo sobrenatural e dar ao público uma visão intensa e mística da realidade (p.29).

Segundo o próprio Yeats, em seu livro *Selected Criticism* (1964), tanto a sua poesia como o seu drama mostra sua busca por imagens simbólicas. Ele as buscava nas traduções de mitos antigos da Irlanda, na poesia visionária, em particular, aquela de Blake e Shelley; nas histórias contadas por camponeses que ouvia na infância durante suas férias de verão em Sligo e, posteriormente, chegou a fazer uma investigação sistemática de crenças folclóricas. Ele as buscava também na experimentação telepática, sociedades espiritualistas, pesquisa de alquimia, sessão espírita, como se pode observar em suas próprias palavras:

I believe in the practise and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed; and I believe in three doctrines, which have, as I think been handed down from early time, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are: (1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy; (2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of the nature itself; (3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols (p. 80).⁵⁶

Para Yeats, cada indivíduo fazia parte de uma alma maior no mundo, a qual denominou de *Anima Mundi* (A Alma do Mundo), embora a maior parte das pessoas não quisesse enxergar, a fim de manter as suas privacidades e não ser perturbado pelas verdades que violariam a lógica e a evidência dos cinco sentidos.

De fato, pode-se constatar na obra de Yeats que a estética simbolista influenciou muito mais a sua forma dramática do que a forma puramente poética. Em

⁵⁶ Eu acredito na prática e filosofia do que concordamos em chamar de “mágico” (aspas minhas), em que devo fazer a evocação dos espíritos, embora não saiba quem eles são, no poder de criar ilusões mágicas, nas visões da verdade nas profundidades da mente quando os olhos estão cerrados; e eu acredito em três doutrinas, as quais têm sido passadas desde tempos remotos, bem como têm sido as bases de quase todas as práticas de magia. Estas doutrinas são: (1) Aquela em que as fronteiras da mente estão sempre mudando e que muitas mentes podem fluir uma na outra, como se ela fosse, criasse e revelasse uma mente única, ou melhor, uma só mente; (2) aquela em que as fronteiras de nossas memórias estão se deslocando e que nossas mentes fazem parte de uma grande memória, a memória da natureza em si mesma; (3) aquela que representa a grande mente e a grande memória pode ser evocada pelos símbolos.

YEATS, W. B. *Magic. Selected Criticism*, cit. , p. 80.

suas peças, notadamente as analisadas nesta pesquisa, o poeta-dramaturgo usou a imagem simbólica para expressar o seu estado de alma, assim como suas palavras e expressões foram escolhidas com precisão pela sua intensidade e profundidade lingüística. Não há uma descrição em seu texto dramático, mas sim uma evocação ao mundo imaginário, mitológico, através de símbolos, numa mistura de sensações que perpassam os sentidos mortais e sobrenaturais.

Na sessão seguinte, destaco o Teatro *Noh*, que vai renovar as idéias anteriores de Yeats sobre o drama simbólico. Para o entendimento da peça *The Land of Heart's Desire* é fundamental este passeio pelo simbolismo, assim como para se compreender a peça *At the Hawk's Well*, além do estudo acerca dos símbolos, torna-se imprescindível mencionar a influência do drama *Noh* em Yeats.

2.1.3 O TEATRO *NOH* DE YEATS

I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or press to pay its way – an aristocratic form, ...⁵⁷ (W. B. Yeats, 1917)

É na sua dramaturgia que se inaugura a experiência de integração estética entre Japão e Ocidente⁵⁸ (Christine Greiner, 2000).

No período que compreendeu os anos de 1916 a 1927, Yeats foi movido pelo desejo de criar uma nova forma dramática, sofrendo uma grande influência da beleza e elegância misteriosa da arte do Teatro *Noh* Japonês⁵⁹. Como já foi exposto

⁵⁷ ELLMANN, Richard. *The Man and the Masks*, cit., p. 217.

⁵⁸ GREINER, Christine. *O Teatro Noh e o Ocidente*, cit., p. 53.

⁵⁹ Os desenvolvimentos mais significantes do teatro *Noh* começaram por volta do ano 1375. Kiyotsugu Kan'ami e seu filho Zeami Motokiyo deram ao *Noh* sua forma característica e suas convenções. Contudo, o *Noh* é um produto essencial dos séculos XIV, XV e XVI. O teatro *Noh* difere, marcadamente, do teatro ocidental; lembra um ritual religioso e sua intenção é atuar para pequenas platéias. A maior influência sobre a visão de mundo do *Noh* foi o *Zen Buddhism*, ao ensinar que a paz definitiva vem através da união com todo os seres; aquele desejo individual deve ser superado, assim como nada na vida terrena é permanente. Os dramas *Noh* são classificados em cinco tipos: peças dos deuses, dos guerreiros, das mulheres, da loucura e dos demônios. O texto de uma peça *Noh* é muito pequeno e não enfatiza a narrativa. Acima de tudo, o *Noh* é uma representação dramática, que através da dança e da música evoca um estado emocional e a melancolia. A maior parte do texto, escrito em verso e em prosa, é cantado e entoado. Mesmo as pequenas passagens faladas são recitadas de uma maneira estilizada. O discurso comum é usado apenas quando um tocador ou ator vai ao palco entre a primeira e segunda parte para resumir a primeira delas. Os personagens podem ser divididos em três grandes grupos: atores, coro e músicos. Existem duas divisões principais de atores: aqueles que representam o papel secundário – *waki* e seus acompanhantes – e aqueles que desempenham o papel principal – *shite* e seus seguidores. O coro é composto de seis a dez membros e os músicos incluem dois a três executantes de tambor e um tocador de flauta. Todos os

na sua biografia (v. p. 77), o primeiro contato do dramaturgo com o teatro *Noh* aconteceu através de Ezra Pound, conhecido lingüista e tradutor, que fazia traduções de Ernest Fenollosa⁶⁰ acerca deste tipo de teatro. Segundo Fernanda Mendonça Sepa ⁶¹(1999), “Por meio do estudo da tradição Nô, Yeats também reiterou suas idéias anteriores sobre o drama simbólico e constatou como o símbolo poderia ser aproveitado em todo o seu potencial” (p.69).

Por sua vez, Christine Greiner (2000) atesta que Yeats baseou-se na mitologia céltica e na peça nô *Yôrô*⁶² (A sustentação da idade) para criar o seu texto (p. 53). Ainda, sob a sua ótica, as experiências de Yeats com o ocultismo, budismo e hinduísmo tiveram influência marcante em suas peças de estilo *Noh*, em particular, *At the Hawk's Well* (p. 58). Esta peça, a primeira das *Four Plays for Dancers* (Quatro peças para Dançarinos), foi a sua primeira tentativa de escrever um drama inspirado no Teatro *Noh*, embora admitisse que achava muito difícil vê-las encenadas, uma vez que tanto os músicos quanto os dançarinos, embora fossem capazes, sentiam dificuldade em entender o que ele desejava em sua nova arte dramática.

At the Hawk's Well foi publicada primeiramente em março de 1917 na *Harpers Bazaar*, porém já havia sido representada pela primeira vez na sala de estar de Lady Cunard em Londres, em 2 de abril de 1916. Os escritores T.S. Elliot e Ezra Pound assistiram a essa *avant-première*. Nesta peça, Yeats focalizou sua atenção no famoso herói irlandês Cuchulain. Ele manteve a Irlanda e seus heróis como tema

personagens e assistentes são do sexo masculino. As vestimentas são ricas em cor e desenho; cada personagem tem sua vestimenta tradicional, penteado, vestes para as mãos e posições no palco. O *shite* e seus seguidores usam máscaras de madeira pintada. O coro, músicos e os acompanhantes usam a vestimenta tradicional do *samurai* (p. 111- 113).

BROCKETT, Oscar G. *The Essential Theatre*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. , 1988.

⁶⁰ Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) era americano, professor de filosofia e economia política na *Tokyo Imperial University*. Lá ele estudou sobre os templos antigos, santuários e valiosos objetos de arte. Importante educador durante a modernização do *Meiji Era*, Fenollosa foi um orientalista entusiástico que muito contribuiu para a preservação da arte japonesa tradicional. Após sua morte, seus escritos acerca da poesia chinesa e o drama japonês *Noh* foram confiados, através da viúva de Fenollosa, à Ezra Pound que, juntamente com William Butler Yeats, utilizaram as suas anotações para solidificar o interesse crescente pela literatura oriental entre escritores modernistas. Num momento posterior, Pound terminou o trabalho de Fenollosa com a ajuda de Arthur Waley, o conhecido sinólogo inglês.

Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Fenollosa. Acesso em: 18/10/2006.

⁶¹ A autora Fernanda Sepa, em seu livro *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e Prática* (1999), transcreveu a palavra japonesa *Noh* como *Nô*, em português. Nesta dissertação, optei por manter o termo original “*Noh*”.

⁶² Em *Yôrô*, há três personagens: o pai, o filho e o deus da montanha. O filho descobre a fonte da imortalidade, e o deus que guardava as águas mágicas deixa os homens beberem e se alegrarem GREINER, Christine. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000 (p. 54).

principal de toda a sua obra que estão presentes, de diversas formas, em todas as suas peças. Portanto, mesmo ao ser tocado por culturas externas, como o *Noh* do Japão, trabalhou com temáticas irlandesas, fazendo comparações e estabelecendo paralelos com o seu país.

Darci Kusano, apud Sepa (1999), afirma que o teatro *Noh* surgiu durante o período Muromachi (1333 -1572) e atingiu sua forma final em fins do séc XVI, a era de Shakespeare (p. 64). De acordo com Sepa (1999), no teatro Nô, o gesto segue a estrutura Jô-Há- Kyu:

"Jô" é a introdução na qual o enredo, o cenário e os personagens são apresentados, geralmente, por um "viajante" que narra tudo acompanhado pelo coro e músicos; "Há", o desenvolvimento que revela a ação central da peça, contém uma dança ou danças, novamente acompanhadas e "Kyu", a conclusão em que o enredo é resolvido, é apresentada de forma mais rápida – pode conter uma dança que coincide com o clímax, geralmente associada a um coro que a encerra, após a qual os atores, o coro, os músicos e os ajudantes deixam o palco (p. 65).

Com o propósito de concretizar suas novas teorias, Yeats utilizou alguns elementos estruturais do *Noh* japonês, incorporando este tipo de teatro altamente estilizado em suas peças. Ao fazer uma adaptação de seus princípios dramáticos com o modelo do drama *Noh*, envolveu elementos como a dança, música, cenário, máscaras, coro e o sobrenatural. Ele admirava a concisão e simplicidade do estilo *Noh*, assim como a beleza e a emoção transmitida pelos atores. É a partir dos conceitos deste teatro japonês que criou um teatro intimista, aristocrático e, ao mesmo tempo, utilizou várias técnicas para distanciar o público de sua realidade.

Segundo McHugh e Harmon (1982), com sua nova forma de teatro, Yeats almejava uma união perfeita das artes da narrativa, lírica, a forma de atuar, o movimento e a música, induzindo à meditação pela perfeição da forma. Este tipo de drama, essencialmente abstrato, era voltado para um encontro num lugar legendário e o clímax era ressaltado com uma dança (p. 174). De qualquer forma, o fato é que Yeats estava pensando em um drama espiritual, onde ele pudesse explorar suas idéias ocultas, daí Richard Ellmann (1999) afirmar que:

"Yeats can never find escap in his dreams, for they all lead more or less circuitously back to action. He tries to infuse them into Ireland as a kind of religion, first through his occult rites and Castle of Heroes, then through the

Irish theatre, which was originally intended to give plays based on occult ritual” (p.292).⁶³

Sepa (1999) declara que o cenário adequado a estas peças seria os salões de residência e o palco poderia ser um espaço vazio em frente a uma parede contra a qual ficaria uma tela padronizada. Além disso, Yeats também sugeria um cenário produzido através de palavras, que, de uma maneira geral, eram proferidas pelos músicos, permitindo que o público usasse sua imaginação para criar a atmosfera apropriada (p.72). Acrescenta que Yeats utilizava um outro elemento com relação ao cenário de suas peças para dançarinos: o dobrar e desdobrar de um tecido, no início e término de suas peças, para criar um ritual dramático. Este recurso, embora não faça parte do teatro japonês, resultou em um efeito notável, uma vez que, o desdobrar e dobrar do pano tornava visível um cenário por meio de um desenho feito no tecido, assim como facilitava a saída dos atores do palco sem serem notados (p. 73).

O ritual do desdobrar e dobrar do pano, além de levar o público a um tempo e lugar estranhos e remotos, produzia um ambiente místico de sonhos, provocando um distanciamento da realidade tão desejado por Yeats, no decorrer de toda a sua trajetória como dramaturgo. Um outro elemento fundamental neste tipo de peça foi o uso das máscaras, que também contribuía para manter alguns personagens distantes da vida real. Liam Miller, apud Sepa (1999), acreditava que “as máscaras alcançaram o objetivo de criar figuras mitológicas, ao tempo em que ressaltavam a nobreza dos personagens no drama” (p. 76).

Inspirado também pelo modelo *Noh*, Yeats introduziu um novo tipo de música. Ele adaptou e simplificou o modelo musical japonês ao constituir três executantes que tocavam instrumentos, como o tambor, a flauta e a cítara. Os músicos falavam e entoavam os coros, fornecendo um comentário na dança do clímax. Esta dança do clímax nunca terminava em um momento de relaxamento, mas com um movimento de tensão muscular. Contudo, Yeats não ficou satisfeito com os músicos de *At the*

⁶³ “Yeats nunca pode encontrar fuga para seus sonhos, porque eles conduziam, de alguma forma indireta, uma volta à ação. Ele tentava infundi-los na Irlanda como uma espécie de religião, primeiro através de seus ritos ocultos e Castelo de Heróis, depois através do teatro irlandês, que tinha, originalmente a intenção de trabalhar com peças baseadas no ritual oculto”. Como uma sociedade secreta, estas idéias eram apenas para poucos, somente a aristocracia criteriosa.

Hawk's Well e sentiu a necessidade de tornar a música mais simples. Mesmo com os problemas enfrentados com a música e os próprios músicos, ele não desistiu de aliar a música às suas peças durante toda a sua carreira. Liam Miller, apud Sepa (1999), acredita que se Yeats tivesse se utilizado de músicas irlandesas, talvez não tivesse passado pelas dificuldades pelas quais passou (p.79).

No que diz respeito à dança, o próprio Yeats não sabia ao certo o que queria, embora manifestasse a vontade de obter algo mais reservado, mais contido, como condiz aos executantes que atuam com pouca distância do público. Michio Ito, dançarino e coreógrafo japonês, foi quem se aproximou do ideal do estilo de dança de Yeats. A dança do falcão na primeira encenação de *At the Hawk's Well*, em 1916, foi realizada por Ito, que fazia uma fusão perfeita entre o oriente e o ocidente. Segundo Greiner, apud Sepa (1999), o que mais chamava a atenção de Yeats era a concisão e a economia de movimentos, características observadas no teatro Nô. Contudo, para a dança do falcão, Ito utilizou um ritmo mais rápido do que o Nô convencional (p.81).

Esta era precisamente a energia, atmosfera e estilo que Yeats precisava emanar em suas peças. Edmond Murray (2005) revela isto com primor em seu artigo *Noh Business*:

[...] a journey, a surprise meeting, a revelation, a disappearance from the surprise meeting, an interlude of explanation, then reappearanc in a transformed state, which results in some expiation or resolution, often of a past event, which leads to a dance, all in a landscape which is imbued with the power of the past event, which is embodied in a ghost or spirit or god. The *waki* is like the base, the *shite* like guitar.⁶⁴ (p. 60).

Yeats foi um afortunado por ter tido a chance de trabalhar com seus dois amigos Ezra Pound e Ernest Fenollosa nessa sua nova forma de arte dramática. Uma outra figura importante que não pode ser deixada de lado no reconhecimento

ELLMANN, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*. London: Penguin, 1987.

⁶⁴ [...] uma viagem, um encontro surpreendente, uma revelação, um desaparecimento decorrente do encontro inesperado, um interlúdio de explicação, depois um reaparecimento num estado transformado, que resulta em alguma expiação ou resolução, muitas vezes de um acontecimento passado, que conduz a uma dança, tudo em uma paisagem imbuída do poder de um acontecimento que passou, que é corporificado em alma ou espírito ou Deus. O *waki* é como a base, o *shite* como a guitarra que lidera.

da ocidentalização do *Noh* japonês é o artista, compositor e escritor Edmund Dulac, nascido em Toulouse, na França, em 1882. Dulac colaborou com seus amigos W.B. Yeats e Ezra Pound na encenação das peças. Em 1920 ele compôs música para a produção, vestimentas, cenários e maquiagem para a peça *At the Hawk's Well*.

Os críticos têm divergido quanto ao trabalho de Yeats e a adaptação do teatro *Noh* em suas peças, porque acreditam que ele não soube interpretá-lo *ipsis literis*, pois não fez uma reprodução do *Noh* original. Todavia, é importante ter em mente que Yeats tinha um conhecimento limitado do *Noh*, desde que nunca tinha visto uma peça desse tipo sendo encenada e tampouco aspirava recriar réplicas destas peças em suas *Four Plays for Dancers*. Tudo o que sabia sobre o *Noh* era baseado nas traduções de Ezra Pound. Portanto, Yeats concebia as suas peças como sendo uma nova forma de teatro, dotadas do mesmo espírito, mas não uma cópia da forma japonesa.

Yasuko Stucki, apud Christine Greiner (2000), assegura:

[...] as peças-dança de Yeats oferecem símbolos que apontam para conceitos ocultos. Poder-se-ia dizer que a experiência não se irradia para fora em círculos concêntricos crescentes, enquanto a versão yeatsiana do não está voltada para dentro, para si mesma, conduzindo de símbolos de superfície a significados, se não demasiadamente claros (p. 55).

Embora a influência *Noh* na peça *At the Hawk's Well*, inicialmente denominada *The Well of Immortality* (O poço da Imortalidade), possa significar um afastamento da forma dramática anterior de Yeats, por outro lado ela também proporciona ao autor uma nova maneira de explorar a lenda de Cuchulain, uma vez que estava sempre à procura de novas formas de usar sua pesquisa sobre o ocultismo, repercutindo na sua própria trajetória em direção ao mundo místico. Yeats utilizou muitos símbolos nesta peça, em particular aqueles relacionados à tradição gnóstica⁶⁵, que tem como propósito a busca pela imortalidade associada à descoberta da divindade dentro do ser humano.

⁶⁵ Para Harold Bloom (1994), “o gnosticismo é uma religião ou tendência religiosa bem definida” e é relevante na poesia de Yeats. Segundo o autor, Gnose, como o próprio nome diz, significa um tipo de “conhecimento” e não um modo de pensar. Este “conhecimento” é em si mesmo a forma que a salvação assume, pois o “conhecedor” é tornado Divino em tal “conhecimento”, e o “conhecido” é o

A seguir, inicia-se a parte prática desta pesquisa, onde será realizada a análise descritivo-comparativa dos signos lingüístico-culturais compilados ao longo do trabalho. Tal análise será possível através do cotejo entre os textos dramáticos em língua inglesa e suas traduções em língua portuguesa.

“Deus estranho”. Esta espécie de conhecimento é a que está presente na poesia de Yeats; o “conhecimento” gnóstico transforma o homem em Deus.
BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão: O Revisionismo de Blake a Stevens*. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 208.

3. O Corpus: Tradução e Texto fonte de duas peças de W. B. Yeats

3.1 Análise Descritivo-Comparativa das Peças: cotejo entre os textos dramáticos

[...] it is necessary to be faithful to the violent love-hate relation between letter and spirit, which is already a problem of translation within the original text.⁶⁶

Barbara Johnson (1985: 147)

O *corpus* a ser estudado nesta pesquisa constitui-se de duas peças escritas por W.B.Yeats: *The Land of Heart's Desire* e *At the Hawk's Well*. A tradução de *The Land of Heart's Desire* (1894), intitulada "O País do Desejo do Coração" foi feita por Paulo Mendes Campos em 1973 e faz parte da coletânea *William Butler Yeats – TEATRO*, patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel, da editora Opera Mundi, 1973. Já o texto fonte desta peça foi extraído da coleção *The Collected Plays of W. B. Yeats*, da editora *Gill and Macmillan*, 1985.

Quanto à peça *At the Hawk's Well* (1917), denominada "O Poço do Falcão", foi traduzida em 1999 por Maria Helena Kopschitz, Terezinha Sarno de Vidal Chaves, sendo as recriações em versos de autoria de Marcelo Tápia. Tanto o texto fonte quanto a tradução dessa peça encontram-se no livro *Joyce Revêl, Edição Comemorativa do 12º Bloomsday Paulistano*, 1999.

O estudo ora proposto deverá concretizar-se através de uma metodologia descritivo-comparativa e os critérios a serem utilizados se baseiam no plano léxico, léxico-conotativo e retórico-formal. Assim, serão identificadas, em ambas as peças acima mencionadas, não apenas as recorrências formais e de conteúdo existentes nas duas versões, como também, as evidências textuais homólogas entre as traduções e os textos de origem.

No processo da tradução, todas as decisões são regidas por normas que o tradutor

⁶⁶ [...] é necessário ser fiel à violenta relação de amor e ódio entre forma e conteúdo, que é por si só um problema da tradução dentro do texto original. RAJAGOPALAN, Kanavilil. In *A Fatalidade da Tradução*. Texto publicado na revista Estudos Acadêmicos Unibero. Ano III. No. 5. 1997.

materializa através de suas opções e são essas que possibilitam o estudo da tradução como um fenômeno histórico-cultural. Dessa forma, a terminologia das normas utilizada para a análise da tradução das peças é baseada nos estudos descritivos. Recorrer-se-á ao conceito de equivalência de Gideon Toury, já discutido no decorrer desta pesquisa, para explicar algum tipo de relação entre os textos dramáticos que serão analisados.

É importante lembrar aqui, mais uma vez, que não pode haver uma equivalência total entre as línguas, em função das diferenças lingüísticas – léxicas, sintáticas, assim como diferenças sócio-culturais, que não podem ser “transpostas” com exatidão para a cultura de chegada. Logo, é relativo falar-se de “perdas” e “ganhos”, porque não se pode mais entender a tradução como “fiel” ao original, conforme os princípios prescritivistas e sim como uma “aproximação” do original, ficando esta a cargo do tradutor, que interpreta a obra de acordo com suas experiências, seu estilo, seu mundo político e social. O tradutor faz suas escolhas e lhes dá um sentido, mas jamais esgota todas as novas possibilidades.

A análise semiótica voltada à *performance* não faz parte do escopo deste trabalho pela extensão que tal abordagem requer. Não será feita, portanto, uma análise dos elementos práticos do teatro, tais como o cenário, música e dança.

Para fazer a análise descritiva das traduções das peças de Yeats, o simbolismo servirá de guia e esteio nesse estudo. Portanto, os segmentos que deverão ser submetidos a uma possível análise crítica serão selecionados a partir da prática do emprego de símbolos como expressão de idéias ou de fatos. Observar-se-á, então, como essa visão simbólica e espiritual do mundo foi enfocada nas recriações poéticas em português e até que ponto elas refletem o contexto do transcendentalismo.

Ademais, será feito um cotejo paralelo no que se refere às línguas inglesa e portuguesa, seguindo a ordem das páginas, de acordo com as edições citadas nas Referências (Vide Anexos). Os trechos selecionados serão apresentados em ambas as línguas, acompanhados de comentários a respeito do que ocorre na tradução para a língua portuguesa.

BREVE RESUMO DA PEÇA *The Land of Heart's Desire*

The Land of Heart's Desire (O País do Desejo do Coração) é uma peça simbolista sobre a natureza e os sonhos. Do ponto de vista dramático é uma das mais belas obras de Yeats. Esta peça traz o mundo encantado das fadas e, portanto, o mundo oculto em contato com o camponês da Irlanda. Dessa forma, Yeats tenta descrever o sobrenatural que tanto o fascina. Dotada de uma melodia clara e sonhadora, esta peça possui toda a magia da poesia feérica⁶⁷, todo o frescor da primavera.

O cenário é composto de uma sala, tendo à direita uma “alcova funda”, como a descreve Paulo Mendes Campos. Nessa alcova, onde estão os personagens, há bancos, uma mesa e um crucifixo na parede: ela é iluminada pelo clarão do fogo. À esquerda, uma porta aberta diante da platéia, de onde se pode ver uma floresta. O crepúsculo deixa vislumbrar um mundo vago e misterioso.

São seis os personagens que integram a ação dramática: Mary Bruin, Maurteen Bruin, Bridget Bruin, Shawn Bruin, Padre Hart e uma fada, o único personagem fictício da história. Seu enredo gira em torno da personagem Mary Bruin que se sente infeliz com os serviços domésticos e sofre por ter uma imaginação fértil; ela deseja escapar da rotina de dona de casa, fugindo para a floresta.

De acordo com uma certa lenda antiga, as fadas, no crepúsculo das noites de primavera, possuem um poder estranho e incomum sobre os mortais. Assim, nas noites de maio, elas, algumas vezes, raptam jovens recém-casadas. É com a cabeça cheia de tais fantasias que Mary, esposa de Shawn Bruin, se encontra. Ela não vê nenhum mal nas histórias folclóricas sobre fadas e duendes. De fato, seu interesse está voltado muito mais para a leitura de um livro sobre lendas que achou por acaso, do que executar tarefas domésticas apropriadas à sua nova condição familiar. Os pais de Shawn, Bridget e Maurteen, apelam para o padre Hart, que vem, na ocasião, cear com eles, com o propósito de persuadir Mary a não ler tal livro. Contudo, Mary

⁶⁷ Feérico. [Do fr. *féerique*]. Adj. Gal. 1. Que pertence ao mundo das fadas, ou é próprio de fadas; mágico, maravilhoso, deslumbrante (AURÉLIO, p. 618).

está tão fascinada com a lenda da Princesa Edain, que, de forma instintiva, acompanhou uma voz que a conduziu até o bosque.

A família de camponeses, juntamente com padre Hart, iniciam uma discussão sobre duendes e fadas e, em seguida, advertem Mary dos perigos que a cercam naquelas noites de maio. Entretanto, longe de estar assustada com a perspectiva de algum acontecimento estranho, Mary insiste no pensamento de se libertar da língua afiada e das críticas queixosas de Bridget. Logo, chega até mesmo a atrair as fadas a levá-la dali. Sem se dar conta, colocou-se sob o poder desses entes imaginários ao dar comida e bebida para pessoas estranhas e misteriosas. Por fim, permite que uma pequena criança, cujo canto a fascina, entre na cozinha. A princípio, os mais velhos acreditam que a pequena estranha é uma criança perdida de família abastada e a tratam bem. Porém, ao se deparar com um crucifixo, a criança sente aversão ao objeto. O padre é, então, persuadido a remover o crucifixo da parede e o coloca em uma outra sala, fora de sua visão.

Dentro de pouco tempo, através de sinais diversos, as pessoas mais velhas da casa se conscientizam que aquela criança não pertence a este mundo. Depois que o padre Hart retira o crucifixo, a menina se sente livre para convencer a alma de Mary. A sedução trazida pela música e pela dança envolve-a completamente, enquanto os camponeses se juntam ao redor do padre Hart possuídos de um terror abjeto. Tarde demais, Mary se arrepende de sua obstinação. Na ausência do crucifixo, o padre se encontra sem poder para salvá-la. Logo, o espírito de um outro mortal é atraído para o “País do Desejo do Coração”. Apenas o corpo pálido, sem vida, é deixado para o atormentado Shawn. Mary deixou o mundo real, que tanto a aborrecia, e foi-se para um mundo encantado, “onde ninguém é velho e até os sábios trazem alegria nos lábios’.

Nesta peça, Yeats utiliza uma linguagem bastante simbólica. O símbolo assume aí a função de almejar a apreensão direta dos valores transcendentais. Através deles, o poeta revela todos os seus pensamentos e sentimentos. Yeats é submetido a um tipo de introversão que prescruta seu mundo interior, onde habita

experiências e conflitos de caráter emocional. De fato, a introjeção leva o autor à visão de seus próprios processos mentais, da natureza e da humanidade. Entretanto, esses abismos interiores acabam ultrapassando o nível da razão e da lógica em direção a vivências vagas, fluidas e inefáveis.

O poeta transforma as fadas na população ambígua de seus sonhos. O aparecimento da fada na peça é sinal de que o poeta abandona o mundo em que respira e se transporta para a paisagem imaginária e atemporal da mitologia, misturando aí seus sentidos mortais com os sentidos sobrenaturais dessas figuras (BALAKIAN, p. 87).

Várias são as palavras que têm papel dominante no simbolismo de *The Land of Heart's Desire*, tais como crucifixo, fogo, lua ou crepúsculo, sol, floresta, pássaros, cão, cavalo, fadas, anjos, asas, sonhos, ramo, freixe, vento, demônio, Deus, tempestade, pão, vinho, luz, flauta, música, dança.

Na tradição cristã, a imagem do crucifixo remete à paixão e salvação de Cristo, daí, portanto, o catolicismo estar intimamente ligado a esta peça. Assim, o crucifixo é aí explorado como um objeto marcante que impõe respeito e temor. Além disso, quando exposto, impede que a fada tenha a iniciativa de persuadir Mary a acompanhá-la até o *País do Desejo do Coração*.

O vento – manifestação ambivalente do bem e do mal – traz a fada como responsável pelo desenrolar dos acontecimentos. A fadinha, simbolizando os poderes paranormais do espírito, é capaz de satisfazer os caprichos da jovem recém-casada, que sonha em mudar de vida. Auxiliada pela música e pela dança, a fadinha consegue o seu objetivo, ou seja, levar mais uma alma consigo. A música surge, como um meio de se associar à plenitude da vida cósmica e a dança representa a escala pela qual se realiza a completa libertação.

Nesta peça, a fada, em sua invisível imortalidade, lança a magia dos sonhos e encantamentos sobre as mulheres, a fim de torná-las conscientes da superficialidade de seus apoios materiais.

BREVE RESUMO DA PEÇA *At the Hawk's Well*

At the Hawk's Well (O Poço do Falcão) é uma peça puramente simbólica sobre a velhice e a juventude, que mostra a eterna busca da natureza humana pela imortalidade. Esta peça abrange uma certa desilusão pessoal e incerteza. Ela simboliza a procura do homem pelo inacessível: o falcão sugerindo a perseguição do abstrato e Cuchulain a natureza contraditória do sacrifício. Cuchulain é um jovem corajoso que gosta de lutar e conquistar mulheres, enquanto o Velho homem é amargo, sozinho e egoísta.

A obra é uma mistura do drama épico e do drama lírico: elementos narrativos e líricos se misturam para o desenrolar da ação dramática. Nesta peça, há uma forte influência da Grécia Antiga – coro cantado (Os Músicos), prólogo e epílogo, ação ritualística, as unidades dramáticas definidas. O conflito que existia nos dramas iniciais de Yeats, a exemplo da peça *The Land of Heart's Desire*, não mais ocorre, na medida que os atores passam a usar máscaras e a falar uma língua altamente especializada, em que as imagens são delimitadas pelas palavras, e o clímax, ou momento divino, é indicado através de uma dança simbólica.

Na peça *At the Hawk's Well*, vê-se a lenda de Cuchulain explorada de uma maneira diversa daquela conhecida pela mitologia celta. Embora a influência *Noh* possa significar um afastamento de sua forma dramática anterior, ela também proporciona a Yeats uma mudança no desenvolvimento da lenda deste herói. Nesta peça, observa-se a audiência e o cenário como representações de apoio para a trajetória de Cuchulain. O cenário é quase completamente vazio. Apenas uma tela padronizada contra a parede e um pano preto, que é desdobrado no início e fim da peça, além de três elementos cênicos: os instrumentos musicais - um tambor, um gongo e uma cítara.

Três personagens fazem parte da ação dramática: a Guardiã, um Velho e um Jovem, todos eles personagens sugestivos, não-humanos que usam maquiagem, parecendo máscaras. A lenda de Cuchulain, representada pelo jovem, é então produzida pelos músicos que iniciam a ação, anunciando a cena na qual a aventura está para acontecer.

O enredo de *At the Hawk's Well* é simples: O Velho homem e o jovem Cuchulain querem beber a água do poço para encontrar a sabedoria interior divina e alcançar a imortalidade. O herói chega ao poço e lá encontra um Velho homem que há cinquenta anos está sentado próximo ao poço tentando beber de sua água, contudo seu desejo é frustrado pela mulher-falcão, que protege o poço. Enquanto eles esperam juntos a água borbulhar, a mulher é possuída pelo falcão e dança de uma forma mágica, movendo-se como um ave de rapina, bela e heróica. Através da dança, o velho imerge em um sono profundo, enquanto o herói persegue o fantasma do falcão e, ao invés de beber a água da imortalidade tem seu futuro amaldiçoado.

Nesta peça, Yeats faz uso de símbolos relacionados com a tradição gnóstica - a busca pela imortalidade. O poço tem vários significados, representando “síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, inferno; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação”; a água milagrosa tem vários significados: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”.

O vento faz parte do processo de desenvolvimento espiritual; além do mais, o fato do vento ser salgado nos lembra da tradição da alquimia, uma vez que o sal é um dos elementos utilizados pelo alquimista em seu trabalho.

As folhas representam a passagem do tempo; a avelã significa sabedoria, “símbolo da paciência e da constância no desenvolvimento da experiência mística”; o Velho homem simboliza o tempo necessário para encontrar a revelação mística.

Pode-se concluir que o falcão é um símbolo místico da divindade; é imortal porque é divino, sobrenatural. Ele protege o poço, símbolo da sabedoria divina, que se encontra coberto do fruto do conhecimento, a avelã. O fruto da avelã simboliza, pois, paciência e constância no desenvolvimento da experiência mística, sendo tudo que envolve o fluxo espiritual, representado aqui pelo vento, que, por fim, é tocado pela conquista sobrenatural da fonte imortal – a água.

Considerando as duas visões, conclui-se que ambas as peças enfocam a eternidade da alma em oposição à transitoriedade da vida terrena, assim como há o culto do etéreo, do obscuro, do sugestivo em oposição à descrição objetiva e

racional. Nas duas peças, o personagem de maior relevância é a mulher, sendo que, na peça “O País do Desejo do Coração”, a mulher é vista como um ser frágil, vulnerável, capaz de ser envolvida num clima de sonho e fantasia. “O País do Desejo do Coração” traz, pois, o desejo inconsciente da jovem moça pela imortalidade, porque deseja escapar da insatisfação com as obrigações indesejáveis de ordem doméstica e ir para um mundo melhor.

Na peça “O Poço do Falcão”, a mulher aparece como um personagem que sofre uma metamorfose, ou seja, transforma-se numa mulher-falcão, símbolo de força e beleza, além de ser imortal, despertando a inveja do jovem e do velho, seres comuns, mortais. Nesta peça, não se entende a imortalidade como uma vida sem fim no mundo da realidade, porém um processo místico e particular de auto-conhecimento e auto-revelação provenientes do encantamento sobrenatural da divindade presente na história. Infelizmente, o velho homem não reconhece que a imortalidade não está no poço “milagroso”, mas nas coisas simples do cotidiano, como a família, crianças, netos, animais e nos objetos, como uma simples chaleira.

3.1.1 TRANSPOSIÇÃO DO LÉXICO

Neste momento da pesquisa será feito um levantamento de itens léxico-culturais recorrentes em ambas as peças e um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. Os trechos selecionados serão colocados, simultaneamente, em ambas as línguas, com o objetivo de facilitar o cotejo.

Os títulos das peças em português seguem uma tradução literal. Há apenas uma alteração na seqüência das palavras, em decorrência do caso possessivo presente no original em inglês.

The Land of Heart's Desire

O País do Desejo do Coração

At the Hawk's Well

O Poço do Falcão

Em *The Land of Heart's Desire*, o tradutor faz a opção de traduzir “Land” por “País”, ao invés de “Terra” (solo, lugar, região, território). *O Novo Dicionário da Língua Portuguesa – Aurélio* – (p. 1018), além de definir “País” como terra, território,

pátria, nação, acrescenta ainda a sua definição no sentido figurado; “6. Fig. Região, terra, lugar: o país das quimeras: o país dos sonhos”. Paulo Mendes Campos, ao escolher “País”, ao invés de “Terra”, certamente, leva em consideração o seu sentido metafórico, que antecipa a temática do sobrenatural, tão presente nesta peça. Ademais, o título em português “O País do Desejo do Coração” retém a mesma sonoridade do original *The Land of Heart's Desire*.

Quanto ao título em português da peça *At the Hawk's Well*, “O Poço do Falcão”, observa-se a opção dos tradutores Maria Helena Kopschitz, Therezinha Sarno e Marcelo Tápia pela palavra “Falcão”, ao invés de “Gavião”. De acordo com *O Novo Dicionário da Língua Portuguesa – Aurélio* – (p. 607), a palavra “Falcão” vem do lat. tardio *falcone* e significa: 1. Ave de rapina que se usava na caça de altanaria, sendo a mais empregada o *Falco peregrinus*. 2. Designação comum a todas as aves da família dos falconídeos conhecidas no Brasil por gavião. Por outro lado, há ainda a definição de “gavião” (p. 1054), como o “indivíduo propenso a conquistas amorosas”, que lhe dá um sentido pejorativo. Acredito que os tradutores tenham escolhido o vocábulo “falcão”, porque apresenta uma carga semântica bem mais rica do que “gavião”. O “falcão” simboliza o “princípio celeste, anjo da guarda, vitória sobre a concupiscência” (CIRD, 134), além de representar um símbolo ascensional nos planos físico, intelectual e moral” (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 417). Além disso, os tradutores, procuraram escapar da ambigüidade expressa pela palavra “gavião”. O título “O Poço do Falcão” impõe a mesma sonoridade rítmica do título original.

O trecho inicial da peça *The Land of Heart's Desire* marca o trabalho criativo de Paulo Mendes Campos em toda a tradução, ao reconfigurar as especificidades formais do texto em verso em Inglês para a prosa poética em português.

The Land of Heart's Desire

Because I bid her clean the pots for supper
 She took that old book down out of the thatch;
 She has been doubled over it ever since.
 We should be deafened by her groans and moans
 Had she to work as some do, Father Hart
 Get up at dawn like me and mend and scour
 Or ride abroad in the boisterous night like you,
 The pyx and blessed bread under your arm (Yeats, p. 53-54)

O País do Desejo do Coração

Porque lhe pedi que limpasse as tigelas para a ceia, ela apanhou aquele livro velho na choupana e desde então está mergulhada nele. Ela nos ensurdeceria com suas queixas, Padre Hart, se tivesse de trabalhar como os outros; levantar-se de madrugada como eu para remendar e esfregar ou sair a cavalo como o senhor na noite tempestuosa, carregando nos braços o pão consagrado. (Campos, p. 124)

Com relação à peça *At the Hawk's Well*, o verso introdutório dá uma antevisão da dramaticidade do texto e é transposto pelos tradutores Maria Helena Kopschitz, Therezinha Sarno e Marcelo Tápia para a língua portuguesa, também em forma de verso.

At the Hawk's Well

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry
And boughs long stripped by the wind,
And I call to the mind's eye
Pallor of an ivory face,
Its lofty dissolute air,
A man climbing up to a place
The salt sea wind has swept bare.
(Yeats, p. 49)

O Poço do Falcão

Trago aos olhos de minha mente
Um poço seco, esgotado
Galhos há muito desfolhados,
E chamo, ao foco da mente,
Um rosto alvo de marfim,
De ar altivo e libertino,
Homem cujo lugar de destino
O vento varreu até o fim.
(Tápia, p. 66)

Há um número expressivo de palavras antagônicas na peça *The Land of Heart's Desire*, tais como: jovem/velho; mentira/verdade; água/terra; aurora/crepúsculo; pés/mãos; Deus/Demônio, destacando-se a dicotomia “mocidade/velhice”, predominante, também em *At the Hawk's Well*.

The Land of Heart's Desire

The young are idle (p. 64)
[...] but you are wise because
your heart is old (p. 65)

O País do Desejo do Coração

A mocidade é indolente (p. 134)

[...] mas o senhor é prudente, porque seu coração é velho ! (p. 134)

At the Hawk's Well

For youth is not more patient than old age. (p. 52)

O Poço do Falcão

Jovens não são mais pacientes que velhos. (p. 69)

O poeta utiliza várias palavras voltadas aos elementos da natureza, a exemplo de: montanhas, vento, nuvem, árvore, fogo, água, galho, recorrentes em ambas as traduções.

The Land of Heart's Desire

Before a child ran up out of the wind (p. 57)

O País do Desejo do Coração

[...] e surgiu uma menina, como que trazida pelo vento (p. 127)

At the Hawk's Well

I would wander always like the wind. (p. 15)

O Poço do Falcão

Quero sempre como o vento vagar. (p. 67)

Os vocábulos referentes ao corpo humano fazem-se presentes tanto nos textos originais, quanto nas obras traduzidas, a exemplo de: olhos, rosto, face, cabeça, pés, mãos, dedos, coração.

The Land of Heart's Desire

Her face is pale as water before dawn (p. 57)

O País do Desejo do Coração

Seu rosto era pálido como a água antes da madrugada. (p. 127)

At the Hawk's Well

Pallor of an ivory face (p. 49)

O Poço do Falcão

Um rosto alvo de marfim (p. 66)

Enquanto em *The Land of Heart's Desire* há freqüentes alusões a elementos litúrgicos, tais como: pão, vinho, crucifixo, santo, magos, mártir, alma, calvário, característicos da cultura cristã irlandesa, em *At the Hawk's Well*, observa-se que o autor não utiliza tais elementos, com exceção da palavra “vinho”, recorrente em ambas as peças. Isto se justifica em razão da influência exercida pela cultura japonesa nesta obra de Yeats.

The Land of Heart's Desire

[...] the only thing we have lacked,
Abundance of good wine. (p.60)

O País do Desejo do Coração

[...] a única coisa que faltava: vinho em abundância. (p. 129)

At the Hawk's Well

A story told over
The wine towards down (p. 53)

O Poço do Falcão

[...] uma história dita
Em meio ao vinho, de madrugada (p. 69)

Um número razoável de substantivos abstratos marca presença nas peças, tanto nos textos de partida, como nos de chegada, a saber: destino, tempo, medo, sorte, sombra, sopro, como se confirma nos exemplos abaixo:

The Land of Heart's Desire

Fate and Time and Change
done well for me and for old Bridget... (p. 58)

O País do Desejo do Coração

[...] o Destino, o Tempo e a Sorte nos
favoreceram, a mim e a esta velha Bridget? (p. 129)

At the Hawk's Well

Cries the heart, 'it is time to sleep; (p. 52)

O Poço do Falcão

Clama o coração, "é tempo de
dormir (p. 68)

O uso do diminutivo faz-se presente em ambas as peças. O diminutivo tanto pode adicionar a idéia de pequenez, uma forma carinhosa, como também pode ter uma implicação pejorativa ou mesmo metafórica.

The Land of Heart's Desire

A little queer old woman dressed
in green (p. 6)

O País do Desejo do Coração

Uma estranha velhinha toda vestida
de verde (p. 128)

At the Hawk's Well

He has made a little heap
of leaves; (p. 51)

O Poço do Falcão

Ele junta um montinho de folhas
(p. 67)

Os tradutores das peças ora analisadas lançaram mão de vários recursos ou procedimentos de tradução em comum, a exemplo de: compensação, omissão, inversão, equivalência, tradução literal, domesticação. Na tradução de *The Land of*

Heart's Desire houve ainda a opção pelo uso da reconstrução de período, procedimento técnico inerente à prosa, enquanto em *At the Hawk's Well*, privilegiou-se a síntese, por se tratar de uma recriação em forma de versos.

O estudo que se segue procura dar conta das soluções encontradas pelos tradutores no sentido de permitir que os leitores destas peças em português reconheçam as unidades lingüísticas como conteúdo cultural próprio de uma outra cultura, em uma época distinta. Não se deve esquecer que as escolhas dos tradutores estão ligadas, muitas vezes, a fatores extra-lingüísticos, às diferentes visões que possuem da realidade e às diversas interpretações que fizeram das obras.

Em ambas as peças observa-se soluções que ficaram por conta da criatividade dos tradutores, que trabalharam no sentido de evitar ou reduzir as perdas de significância, recuperando-as, mediante a compensação, recurso utilizado pelo tradutor.

The Land of Heart's Desire

Shaking their milk-white
feet in a ring, [...] (p. 72)

O País do Desejo do Coração

Dançando em roda com seus pés da
alvura do leite, [...] (p. 142)

At the Hawk's Well

Doubled over a speckled shin, [...] (p. 50)

O Poço do Falcão

Sobre as pernas mosqueadas,
curvar-se [...] (p.66)

Nas duas peças em português, em determinados trechos e versos, houve a opção por uma tradução mais literal. A mensagem da LF⁶⁸ se deixa passar para a

⁶⁸ Estou estabelecendo as siglas LF quando estiver fazendo referência à língua fonte e LM à língua meta.

mensagem da LM, tanto no seu paralelismo lingüístico, como no paralelismo extra-lingüístico. Observe os exemplos abaixo:

The Land of Heart's Desire

That is the image of the
Son of God. (p. 66)

O Paí do Desejo do Coração

Essa é a imagem do filho
de Deus. (p. 135)

At the Hawk's Well

The guardian of the well is sitting [...] (p. 50)

O Poço do Falcão

A guardiã do poço está sentada [...] (p. 67)

Houve, em ambas as traduções, a omissão do pronome pessoal de 1ª pessoa do singular (eu), atendendo a naturalidade da produção oral e escrita da língua portuguesa. O português é auxiliado pelas desinências verbais que deixam claro a pessoa a quem se refere o verbo, omitindo-se muitas vezes, o pronome pessoal na posição de sujeito, ao contrário do Inglês, onde a sua presença é obrigatória.

The Land of Heart's Desire

I have some honey (p. 64).

Because I bid her clean the pots
for supper (p. 53).

O País do Desejo do Coração

Tenho mel (p. 133).

Porque lhe pedi que limpasse
as tigelas para a ceia, [...] (p. 124)

At the Hawk's Well

I call to the eye of the mind [...] (p. 49)

I would wander always like the
wind (p. 51).

O Poço do Falcão

[...] trago aos olhos de minha mente (p.66)
 [...] Quero sempre, como o vento,
 vagar (p. 67).

Através da equivalência, observa-se segmentos na LM que não são traduzidos literalmente, mas que são funcionalmente equivalentes aos segmentos da LF. Assim, as duas línguas em confronto dão conta da mesma situação, através de meios estilísticos e estruturas diversas.

The Land of Heart's Desire

And the lonely of heart is
 withered away [...] (p. 72).

And even the wise are merry
 of tongue; [...] (p. 72)

O País do Desejo do Coração

E os corações solitários fenecem e morrem (p. 42)
 E até os sábios trazem alegria nos lábios; [...] (p. 142)

At the Hawk's Well

I have found hateful eyes
 Among the desolate places,
 Unfaltering, unmoisted eyes [...] (p. 60).

O Poço do Falcão

Encontrei ódio nos olhos
 Em lugares esquecidos,
 Fixos, ressecados olhos (p. 76.)

Nos versos que se seguem, utilizou-se da inversão, como resultado de uma liberdade do trabalho do tradutor, no sentido de alcançar o equilíbrio estilístico, trazendo naturalidade à língua de chegada.

The Land of Heart's Desire

The reeds are dancing by
 Coolaney lake (p. 65).

O País do Desejo do Coração

`A beira do lago de Coolaney, os

juncos estão dançando (p. 134).

At the Hawk's Well

'The man that I praise' [...] (p. 60)

O Poço do Falcão

Louvo aquele homem [...] (p. 77)

Aproveito os versos abaixo para citar alguns exemplos de domesticação. Utilizou-se dessa estratégia para se reproduzir a mensagem na LM, que foi transmitida sob um ponto de vista diverso. Tal procedimento reflete uma diferença cultural no modo como as línguas interpretam a experiência do real, como se pode verificar nos exemplos abaixo. A tradução de *godly* por “beata” ao invés de “devota” ou “religiosa” mostra uma domesticação do vocábulo, comum à cultura brasileira. O mesmo ocorre com o adjetivo *fool*, que não foi traduzido literalmente como “bobo”, “tolo”, embora esteja implícito em “Tu te deixas levar” uma espécie de ingenuidade semelhante à “bobo”.

The Land of Heart's Desire

Where nobody gets old and
godly and grave [...] (p. 55)

O País do Desejo do Coração

[...] onde ninguém fica velha, nem beata,
nem grave (p. 125).

At the Hawk's Well

You are the fool of every pretty
face, [...] (p. 7)

O Poço do Falcão

Tu te deixas levar por qualquer palminho
bonito de cara, [...] (p. 129)

Em se tratando de estrangeirização, constata-se na tradução da peça *The Land of Heart's Desire* uma certa estrangeirização, na medida em que os nomes próprios da LF são mantidos; apenas o nome da princesa “Edane” é naturalizado em

português, como “Edain”. Por outro lado, na peça *At the Hawk’s Well* tal processo não existe, pelo fato de não se atribuir nomes próprios aos personagens.

The Land of Heart’s Desire

Who flattered Edane’s heart
with merry words (p. 56).

O País do Desejo do Coração

[...] que seduziu com palavras de lisonja
o coração de Edain (p. 126).

No que diz respeito à reconstrução de período, esta faz-se presente apenas na tradução de *The Land of Heart’s Desire*. Há reagrupamentos de períodos e orações do original ao se fazer a transposição para a LM. Na tradução do Inglês para o português, parece ter sido necessário, em alguns momentos, distribuir os períodos curtos do inglês em orações mais complexas em português.

The Land of Heart’s Desire

I will confront this mighty spirit alone.
Be not afraid, the Father is with us [...] (p. 56).

O País do Desejo do Coração

É a mim que compete enfrentar este espírito
poderoso. Não há nada a temer; o Pai está
conosco [...] (p. 13).

Encontra-se, na tradução da peça *The Land of Heart’s Desire*, em alguns momentos, uma transposição do tempo verbal. No exemplo abaixo, o tempo “presente” em Inglês foi transposto para o “passado” em português. O tempo “presente” usado no texto original é característico do diálogo no teatro, onde os personagens falam ao vivo para uma platéia. Enquanto que na tradução em prosa, por se tratar de uma narrativa, o tradutor optou por usar o passado, mantendo o discurso indireto. Tal transposição de tempo verbal não foi detectada na tradução de *At the Hawk’s Well*.

The Land of Heart’s Desire

Her face is pale as water

Before dawn (p. 57).

What is it draws you to the chill o' the wood?
(p. 60)

O País do Desejo do Coração

[...] Seu rosto era pálido como a água
antes da madrugada (p. 127).

Por que foste na friagem do bosque ? (p. 130)

Outro aspecto que vale a pena ressaltar é o referente ao aspecto gramatical. Percebe-se em ambas as peças uma transposição de classe gramatical, realizada por razões de estilo, para que a tradução não se atenha a determinados padrões estéticos de um tipo de cultura. Em *The Land of Heart's Desire* o adjetivo *cross* (*zangada*) foi traduzido como o verbo “zangar” e em *At the Hawk's Well* o substantivo *glittering* foi traduzido pelo adjetivo “brilhante”.

The Land of Heart's Desire

Mother, you are too cross (p. 54).

O País do Desejo do Coração

Não te zangues tanto assim, mãe (p. 124).

At the Hawk's Well

On head and feet and glittering
in your coat [...] (p. 53).

O Poço do Falcão

Da cabeça aos pés, o manto
brilhante [...] (p. 69)

Em “O País do Desejo do Coração”, observa-se o acréscimo de algumas palavras ou expressões, que não estão presentes na LF. Acrescentou-se, no exemplo abaixo, a expressão “em cadência”, não somente para ativar a imaginação musical do leitor/expectador, como também para dar maior expressividade à LM.

The Land of Heart's Desire

I thought I heard other small
steps beating upon the floor (p. 66).

O País do Desejo do Coração

[...] tive a impressão de ouvir outros pezinhos
que batiam em cadência no chão; [...] (p. 136)

Ademais, faz-se presente na tradução desta peça, em determinados momentos, a explicitação, com o objetivo de aumentar a coerência interna (lógica) da mensagem, tornando-a mais explícita do que o original. E, particularmente, por se tratar de um texto para o palco.

The Land of Heart's Desire

I'll warm your chilly feet (p. 64).

O País do Desejo do Coração

Teus pés estão gelados; vou aquecê-los (p. 133).

Por outro lado, a peça “O Poço do Falcão” faz uso da síntese, reduzindo segmentos do texto, a fim de atender às necessidades prosódicas e rítmicas na transcrição dos versos. Não há, contudo, perda de conteúdo semântico na tradução. Omitiu-se no verso abaixo a expressão *among these hills*.

At the Hawk's Well

There is no house to sack
Among these hills
Nor beautiful woman to
be carried off (p. 53).

O Poço do Falcão

Não há casa aqui para
saquear
Nem mulher bonita
para raptar (p. 69).

Vale a pena fazer uma referência à tradução da palavra *Colleen* dirigida à personagem Mary, por Maurteen, seu sogro, assim como a expressão *My Colleen*, também dirigida a ela por Padre Hart. Provavelmente, por questões de cunho religioso e, por saber da forte influência cristã na Irlanda do século XIX, o tradutor optou por traduzir *Colleen* por “Rapariga”, enquanto *My Colleen* foi traduzida por “Menina” ou “Minha filha”, talvez uma forma de considerar o padre como aquele que

representa Cristo, que tem o dom de apaziguar, perdoar e exorcizar o mal.

The Land of Heart's Desire

Colleen, what is the wonder in
that book, [...] (p.55).

Put it away, my colleen (p. 56).

My colleen, I have seen some other girls
Restless and ill at ease, ... (p. 56).

O País do Desejo do Coração

Rapariga, que há de tão maravilhoso
nesse livro.[...] (p. 125).

Deixa isso, minha filha (p. 126).

Menina, já vi outras jovens inquietas
e constrangidas (p. 126).

3.1.2 TRANSPOSIÇÃO DO LÉXICO-CONOTATIVO

Esta sessão trata da transposição do léxico-conotativo e detém-se nas anáforas, aliterações, assonâncias, metáforas, repetições, apóstrofes e prosopopéias⁶⁹.

Por se tratar de peças simbolistas, percebe-se em ambos os textos dramáticos uma linguagem indireta e simbólica em que predomina a linguagem figurada. As figuras de linguagem são, muitas vezes, conservadas nas traduções. Como a frequência de tais figuras é relevante, não se pretende dar conta de todo o léxico-conotativo das peças em questão.

⁶⁹ Anáfora: repetição do mesmo vocábulo no início de cada um dos membros da frase, de duas ou mais frases, ou de dois ou mais versos.

Aliteração: repetição de fonema (s) no início, meio ou fim de palavras próximas, ou em frases ou versos em seqüência.

Assonância: semelhança de sons em vogais tônicas ou postônicas, em versos ou frases.

Metáfora: emprego de uma palavra em sentido diferente do próprio por analogia ou semelhança.

Repetição: figura que se baseia na repetição de uma palavra ou de uma frase.

Apóstrofe: figura que consiste em dirigir-se o orador ou o escritor, em geral (e não sempre) fazendo uma interrupção, a uma pessoa ou coisa real ou fictícia.

Prosopopéia: figura que dá vida a coisas inanimadas, e voz a pessoas ausentes e a animais.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
Minidicionário da Língua Portuguesa. Edição Especial para a Revista VEJA: São Paulo: Melhoramentos, 1988.

Yeats emprega nas duas peças um aspecto técnico do teatro simbolista: as anáforas e as repetições das palavras, bem como o caráter enigmático de certos versos. Uma tradução literal dessa anáforas e repetições encontra-se em português.

The Land of Heart's Desire

The wind blows out of the gate of the day,
The wind blows over the lonely of heart
 And the lonely heart is withered away
 (p. 63).

O País do Desejo do Coração

“O vento sopra pelas portas do dia
O vento sopra nos corações solitários
 Os corações solitários fenecem e morrem
 (p. 132).

At the Hawk's Well

Worn out from raking its dry bed,
Worn out from gathering up the leaves (p. 51)

I choose a pleasant life
 Among indolent meadows
 Wisdom must live a bitter life (p. 60).

O Poço do Falcão

Exausta por limpar-lhe o fundo seco,
Exausta por catar as folhas secas (p. 67).

Escolho uma boa vida
 Nos prados aprazíveis
 Os sábios amargam a vida (p. 77).

Da mesma forma que as anáforas, as aliterações estão presentes em ambos os textos dramáticos como uma tentativa de aproximar literatura e música. É possível observar o efeito sonoro que a repetição de sons consonantais trazem à dramaticidade das peças, acentuando as sensações auditivas e visuais. Pode-se sentir o papel desempenhado pelo som e pela música das palavras nos versos abaixo, de inspiração simbolista. Na peça *The Land of Heart's Desire*, no original em inglês, houve um trabalho sonoro com as consoantes | s |, | r |, | g |, enquanto no português a sonoridade é encontrada nas consoantes | s |, | r |, | d |. Já na peça *At the Hawk's Well*, em inglês a sonoridade ficou por conta das consoantes | f |, | p |, e

a sua tradução priorizou os sons | p | e | t |.⁷⁰

The Land of Heart's Desire

God spreads the heavens above
us like great wings
and gives a little round of
deeds and days [...] (p. 56)

O País do Desejo do Coração

Deus estende os céus acima
de nós como grandes asas
e nos concede um círculo
estreito de ações e dias; [...] (p. 126)

At the Hawk's Well

Why should that hollow place
fill up for you, that will not fill for me? I have
lain and wait
For more than fifty years, to find
it empty,
Or to find the stupid wind of the sea [...] (p. 54)

O Poço do Falcão

Por que o buraco se encheria para
Você, não para mim? Tenho esperado,
Tanto tempo para achá-lo vazio,
Descobrir que o bruto vento marinho ... (p. 70)

Há uma materialidade sonora nas falas de ambas as peças refletida nas assonâncias, causando um envolvimento poético, típico do movimento simbolista. A aproximação entre as vogais tônicas das palavras diferentes provocam novas relações no campo semântico. O mesmo recurso é utilizado nas traduções. No texto original de *The Land of Heart's Desire*, a materialidade sonora é encontrada na vogal | e |, enquanto em português, há um trabalho sonoro com as vogais | e | e | a |. Quanto à peça *At the Hawk's Well*, a sonoridade ficou a cargo das vogais | | e | |. e a sua tradução em português enfatizou as vogais | a | e | i |. À guisa de ilustração, transcrevo alguns exemplos, procurando salientar tais ocorrências.

⁷⁰ Nesta pesquisa, estou convencendo utilizar os símbolos fonéticos próprios do *Alfabeto Fonético Internacional Britânico*.

The Land of Heart's Desire

Of a land where even the old are fair,
And even the wise are merry of tongue (p. 63)

O País do Desejo do Coração

Sobre uma terra onde até os velhos são belos
E até os sábios trazem alegria nos lábios (p. 132)

At the Hawk's Well

Grey bird, you shall
Be perched upon my
wrist
Some were called
queens and yet have
been perched there (p. 58).

O Poço do Falcão

Ave cinza, pousará no meu pulso.
Até as ditas rainhas pousaram aqui (p. 74).

Nas duas peças as palavras transcendem os significados, revelando o poder mágico que contêm, ao tempo que apelam para a totalidade da nossa percepção. Daí, emerge uma linguagem simbólica, representada pelo uso de metáforas, com o objetivo de se alcançar uma maior expressividade, tanto na LF, como na LM. As metáforas foram mais exploradas em *The Land of Heart's Desire*.

The Land of Heart's Desire

A tongue that is too craft and too wise,
A tongue that is too godly and grave,
A tongue that is more bitter than the tide,
And a kind of tongue too full of drowsy love,
Of drowsy love and my captivity (p. 61).

O País do Desejo do Coração

[...] uma língua muito engenhosa e muito prudente;
uma língua muito devota e muito grave; uma língua
mais amarga do que o mar; e uma bondosa língua
muito cheia de amor apático, de amor apático e de
minha escravidão (p. 131).

At the Hawk's Well

I call to the eye of the mind (p. 49).

O Poço do Falcão

Trago aos olhos da minha mente (p. 66).

Com o uso da metáfora cria-se em ambos os textos da LF impressões sensíveis, sugerindo antes que descrevendo ou explicando. Tal linguagem indireta e simbólica é transposta para a LM de forma equivalente, causando os mesmos efeitos.

Yeats exprime suas idéias e emoções por meio de apóstrofes com a intenção de se dirigir a seres reais ou fictícios, ou ainda, fazendo interpelações. Nos exemplos abaixo, observa-se que as apóstrofes foram transpostas de forma literal para a língua portuguesa.

The Land of Heart's Desire

You shall go with me, newly-married bride [...]
(p. 69)

O País do Desejo do Coração

Vem comigo, jovem esposa; [...] (p. 138)

At the Hawk's Well

Oh God, protect me (p. 58).

O Poço do Falcão

Livrai-me, ó Deus (p. 74).

A apóstrofe é usada nas duas peças para manifestar uma interpelação ou invocação, quer seja da jovem de “Um País do Desejo do Coração”, quer seja de seres supremos ou de coisas personificadas.

Ao atribuir a seres inanimados vida e ação, percebe-se o desejo do autor de usar expressões ricas em sugestões sensoriais. Através de uma linguagem figurada, a exemplo da prosopopéia, procurou transmitir sua emoção e sensibilidade. Nos exemplos abaixo, Yeats serviu-se da palavra “vento”, de forte teor simbólico.

The Land of Heart's Desire

When the wind has laughed
And murmured and sung (p. 63).

O País do Desejo do Coração

Quando o vento ri, murmura
e canta [...] (p. 132).

At the Hawk's Well

The salt sea wind has swept bare [...] (p. 49).

O Poço do Falcão

O vento varreu até o fim (p. 66).

Ambas as peças são permeadas por símbolos universais que ganham um destaque especial na cultura irlandesa. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números (1997)*

[...] o símbolo, no sentido freudiano da palavra, exprime, de modo indireto, figurado e mais ou menos difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos. O símbolo é a relação que une o conteúdo manifesto de um comportamento, de um pensamento, de uma palavra, ao seu sentido latente [...] A partir do instante em que se reconhece a um comportamento, por exemplo pelo menos duas significações – das quais uma toma o lugar da outra, mascarando-a e expressando-a, ao mesmo tempo -, pode-se qualificar de simbólica essas duas significações (CHEVALIER & GHEERBRANT, apud LAPV, 477).

Vários símbolos são recorrentes em ambas as peças, a exemplo de: tempo, árvore/folhas, vento, água, pássaro, falcão/águia, música e dança. As interpretações destes símbolos aqui apresentadas estão, pois, baseadas nas concepções dos autores acima mencionados.

Vale a pena aqui lembrar, apoiando-se no que afirma Spleen e Ideal, que “Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado” (p. 876). Para Baudelaire, o tempo é o “inimigo vigilante e funesto, o obscuro inimigo que nos corrói o coração (apud CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 876). Nas peças analisadas, o símbolo do tempo compreende o

ciclo da vida e o seu limite, na medida em que destaca a dicotomia – velhice / mocidade.

Em *The Land of Heart's Desire*, observa-se uma ênfase não apenas na “sabedoria e prudência dos mais velhos”, que aprenderam com o passar do tempo, como também na “impetuosidade e a esperança dos jovens,” que ainda não viveram o suficiente para assimilar tal sabedoria. Há, portanto, um desejo por parte da ingênua e sonhadora Mary Bruin de ir para um outro universo cósmico, uma busca, talvez inconsciente, pela imortalidade.

Na peça *At the Hawk's Well*, o tempo traz também a dicotomia entre velhice e juventude. Aí percebe-se claramente o cansaço do velho e o vigor do jovem herói, ambos em busca da água da imortalidade. Assim, a obstinada ilusão humana de tentar escapar do efêmero é inerente a esses personagens. O velho passa toda a sua vida sem entender que é na intensidade de uma vida comum que se alcança a imortalidade. O jovem, por sua vez, tem um forte sentimento de frustração por não conseguir beber da água do poço.

As traduções preservam o sabor das passagens voltadas ao símbolo do tempo, reproduzindo a atmosfera do mundo mítico irlandês. O tradutor da peça *The Land of Heart's Desire* traduz ‘time’, fazendo uso do plural “tempos”. Já na versão original em inglês da peça *At the Hawk's Well* a palavra ‘time’ está subtendida pelo uso da expressão ‘more than fifty years’. Em português, os tradutores optam por traduzir a referida expressão usando a palavra “tempo”.

The Land of Heart's Desire

Colleen, they are the children of the fiend,
And they have power until the end of Time,
When God shall fight with them a great
pitched battle
And hack them into pieces (p. 57-58).

O País do Desejo do Coração

Menina, são filhas do Demônio, e seu
poder perdurará até o final dos tempos; então Deus
irá travar contra elas uma tremenda batalha e esquartejá-las (p. 127).

At the Hawk's Well

Why should that hollow place fill up for you,
That will not fill for me? I have lain in wait
For more than fifty years, to find it empty [...] (p. 54).

O Poço do Falcão

Por que o buraco se encheria para
Você, não para mim? Tenho esperado,
Tanto tempo, para achá-lo vazio [...] (p. 70)

A árvore é um dos símbolos mais ricos porque representa o símbolo da força cósmica. Ela simboliza a vida em sua dinâmica, ou seja, o caráter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação. A árvore reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos uns nos outros. A folha, da mesma forma, dá idéia de unidade fundamental da vida, participando do simbolismo geral do reino vegetal. Vejamos como Yeats explora esses elementos nas peças ora analisadas.

The Land of Heart's Desire

But do not blame her greatly; she will grow
As quiet as a puff-ball in a tree
When but the moons of marriage dawn and die
For half a score of times (p. 54).

Because you are so young and like a bird,
That must take fright at every stir of the leaves [...] (p. 66).

O País do Desejo do Coração

Não a censures demais; quando passarem dez luas de mel ela
estará mais tranqüila que um cogumelo em uma árvore (p.124).

És tão jovem! Como um passarinho que se
assusta ao menor farfalhar das folhas. (p. 135)

At the Hawk's Well

He is all doubled up with age;
The old thorn-trees are doubled so
Among the rocks where he is climbing (p. 51).

The well is full of hazel leaves (p. 52).

O Poço do Falcão

Está curvado pela idade,
Assim como as árvores espinhosas
Por entre rochas em que ele sobe (p. 67.)
O poço está cheio de folhas da aveleira [...] (p. 68)

É através da interpretação simbólica da árvore e das folhas que Yeats se remete à natureza, como se pode ver nos trechos acima selecionados. As traduções parecem transpor de forma feliz as cargas semânticas dos textos da LF.

Nas tradições bíblicas, os ventos são instrumentos da força divina: dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens. Refletem, portanto, manifestações de um divino, que deseja comunicar suas emoções, desde a mais terna até a mais tempestuosa. Nesta peças, o vento está relacionado ao veículo mágico, ao sopro e pode simbolizar uma mudança.

The Land of Heart's Desire

The wind blows out of the gate
The wind blows over the lonely of heart,
And the lonely of heart is withered away (p. 63).

O País do Desejo do Coração

O vento sopra pelas portas do dia,
O vento sopra nos corações solitários;
Os corações solitários fenecem e morrem (p. 132).

At the Hawk's Well

'O wind, O salt wind, O sea wind!
Cries the heart, it is time to sleep;
Why wander and nothing to find?
Better grow old and sleep' (p.52).

O Poço do Falcão

"Ó vento, ó vento salgado, ó vento do mar!"
Clama o coração, é tempo de dormir;
Por que vagar para nada encontrar?
É melhor envelhecer e dormir" (p. 68).

Nos exemplos aqui registrados, percebe-se que os tradutores tentam capturar o dom criativo, a força da imaginação de Yeats, procurando manter alguma homogeneidade formal com os textos da LF.

Com relação aos pássaros, de modo geral eles simbolizam estados espirituais superiores do ser. O mundo céltico tem pelos pássaros uma veneração muito grande. O pássaro é visto como um símbolo da alma que exerce um papel intermediário entre a terra e o céu. Ele é o mensageiro ou o auxiliar dos “deuses” e do Outro-Mundo. O pássaro também pode ter uma imagem ambivalente, ou seja, pode simbolizar força e vida ou remeter à fragilidade.

Quanto ao símbolo da “águia”, a tradição cristã acredita no seu dualismo e dota a águia de poderes excepcionais, acima das contingências terrenas. Supõe-se que a águia transporta a alma dos mortos sobre suas asas, a fim de fazê-la retornar a Deus. Como todo símbolo, a águia também possui um aspecto maléfico que se traduz no exagero de sua coragem e na perversão de sua força. A águia representa a rainha das aves. Sua figura indica a agilidade, a engenhosidade para descobrir alimentos fortificantes, o vigor de um olhar lançado livremente. “A águia, ao fixar o sol é também o símbolo da percepção direta da luz intelectual”, como bem expressa Chevalier e Gheerbrant (p. 22).

O símbolo do “falcão”, por sua vez, em razão de sua força e beleza pode ser considerado o príncipe das aves e simboliza o princípio celeste. O falcão significa, às vezes, a vitória sobre a concupiscência, como também representa a ascensão, quer no plano físico, como nos planos intelectual e moral. O falcão é tomado também como símbolo da imortalidade da alma. Vejamos como Yeats se remete a esses símbolos em sua peças.

The Land of Heart's Desire

White bird, white bird, come with me, little bird (p. 71).

I think
I am much older than the eagle cock
That blinks and blinks on Ballygawley Hill [...] (p. 68).

O País do Desejo do Coração

Pássaro branco, pássaro branco, vem comigo, passarinho (p. 140).

Devo ser mais velha do que a águia, cujos olhos piscam e pescam nos montes de Ballygawley [...] (p. 137)

At the Hawk's Well

I have snared the birds for food and eaten grass (p. 55).

A great grey hawk swept down out of the sky [...] (p. 56).

O Poço do Falcão

Comi grama, pássaros de armadilha [...] (p. 71).

Um grande falcão cinza rasgou o céu (p. 72).

Em *The Land of Heart's Desire*, Yeats faz referência à “velha” águia, ressaltando seus olhos “sábios e espertos”, assim como utiliza a expressão metafórica “pássaro branco” para dirigir-se a Mary, certamente por considerá-la frágil. Por outro lado, na peça *At the Hawk's Well*, o poeta destaca o falcão como símbolo da imortalidade. Os trechos selecionados acima mostram que se procurou manter nas traduções os elementos ritualísticos e de encantamento que rondam os originais.

A água simboliza a fonte imortal e o seu curso o fluxo da vida, da regeneração e transformação. Parece ser esta a interpretação que Yeats faz deste elemento em alguns trechos de suas peças.

The Land of Heart's Desire

“Come, newly-married bride,
Come, to the woods and waters and pale lights” (p. 70).

O País do Desejo do Coração

“Vem jovem esposa, vem para os bosques,
as águas e as luzes pálidas “ (p. 140).

At the Hawk's Well

I have heard water splash; it comes, it comes,

Look where it glitters. He has heard the splash,
Look, he has turned his head (p. 58).

O Poço do Falcão

Ouvi a água; ela vem, ela vem;
Olhe aonde ela brilha. Ele ouviu
Seu som; olhe, ele virou a cabeça (p. 74).

Os exemplos aqui registrados demonstram como a água pode ser o símbolo das influências celestes – a purificação. Nas traduções dos trechos selecionados percebe-se a transposição de uma atmosfera sutil e de estranheza própria do imaginário de Yeats.

A música é considerada como a “arte de atingir a perfeição” (DAVS p. 249-251). Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social e pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel mediador para ampliar as comunicações até os limites do divino. Para os celtas é a música dos deuses que embala magicamente os vivos. Boécio distingue três tipos simbólicos de músicas: a música do mundo, que corresponde à harmonia dos astros e surge de seu movimento; o segundo tipo é a música do homem que supõe uma harmonia das faculdades da alma e dos elementos constitutivos do corpo. Por fim, a música instrumental que regula o uso dos instrumentos (DAVS apud CHEVALIER & GHEEBRANT, p. 627).

Em ambas as peças, a música é um recurso utilizado como meio de associá-la ao Cosmo e a referência à música ou ao canto é mantida na tradução em língua portuguesa seguindo um grau de homogeneidade aos textos fonte. Os exemplos abaixo relacionados ratificam a afirmação:

The Land of Heart's Desire

There's someone singing. Why, it's but a child (p. 62).

Just now when she came near I thought I heard
Other small steps beating upon the floor,
And a faint music blowing in the wind
Invisible pipes giving the feet the tune (p. 66-67).

O País do Desejo do Coração

Alguém está cantando [...] Ah, é apenas uma criança (p. 132).

Há pouco, quando ela se aproximou de mim, tive a impressão de ouvir outros pezinhos em cadência no chão; e também uma tênue música no vento, flautas invisíveis acompanhando o ritmo da dança (p. 136).

At the Hawk's Well

First musician [singing]:

The boughs of the hazel shake,
The sun goes down in the west (p. 50).

Second musician [singing]:

The heart would be always awake,
The heart would turn to its rest (p. 50).

O Poço do Falcão

Primeiro músico [cantando]:

A aveleira freme ao vento
O Sol se põe no oeste (p. 66).

Segundo músico [cantando]:

O coração quer estar atento
Quer buscar o que o aquiete (p. 66).

A tradução dos versos referentes às canções na peça *At the Hawk's Well* revela um cuidado especial com a cadência rítmica e a utilização da métrica e da rima, como se verifica nos exemplos registrados acima.

A “dança” é a “linguagem para além das palavras: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança” (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, p. 319). A dança simboliza o “instinto da vida”, que aspira em reencontrar a unidade entre o corpo e a alma, numa busca pela libertação alcançada no êxtase. De acordo com os xamãs é através da dança que se consuma a ascensão para o mundo dos espíritos.

Os exemplos voltados à “dança” na peça *At the Hawk's Well* são encontrados nas rubricas, que indicam os movimentos do ator. Os tradutores procuram utilizar expressões equivalentes na língua portuguesa, mantendo a equivalência e a expressão artística da LO.

The Land of Heart's Desire

Here is level ground for dancing; I will dance (p. 66).

I can hear songs and dancing. (p. 71).

O País do Desejo do Coração

O chão aqui é bom para dançar; vou dançar (p. 136).

Ouçõ canções e danças (p. 141).

At the Hawk's Well

[He hás sat down; the Guardian of the Well has begun to dance, moving like a hawk.

The Old Man sleeps. The dance goes on for some time.] (p. 58).

O Poço do Falcão

[Senta-se. A guardiã do poço começa a dançar, movendo-se como um falcão. O velho adormece. A dança continua por algum tempo.] (p. 74).

Em ambas as peças de Yeats, a dança representa uma celebração. Em *The Land of Heart's Desire*, a fada apela para a dança com o propósito de convencer Mary a acompanhá-la, enquanto em *At the Hawk's Well*, através dos movimentos mágicos da dança, a mulher-falcão revela seus poderes sobrenaturais, trazendo o velho e o jovem para a realidade da vida terrena. Yeats, através do poder de sedução da dança, exprime a necessidade do homem de livrar-se do perecível.

3.1.3 BREVE AMOSTRA DA TRANSPOSIÇÃO RETÓRICO-FORMAL

A poesia lírica voltada para o “eu” do poeta, para os seus conflitos de amor, esta foi escolhida pelo poeta e dramaturgo W. B. Yeats, ao compor os versos das peças *The Land of Heart's Desire* e *At the Hawk's Well*. Em forma de versos, os textos expressam o mundo interior, os sentimentos e emoções da *persona* ali representada.

O poema pode sugerir múltiplos sentidos e permitir várias interpretações. No que concerne ao aspecto formal e rítmico, trata-se de uma análise que imediatamente atrai a atenção do leitor.

Na visão de Norma Goldstein (1991):

Como toda obra de arte, o poema tem uma unidade, fruto de características que lhe são próprias. Ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório. Nunca se pode perder de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação, quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida (p. 5).

Para a análise dos aspectos retórico-formais, selecionou-se o trecho da “Voz”, em *O País do Desejo do Coração* e a primeira estrofe do *Poço do Falcão*, uma amostragem da tradução poética das peças trabalhadas. Após o cotejo entre o texto fonte da peça *The Land of Heart's Desire* e a sua tradução para o português, verifica-se que o trecho em que se faz claramente ouvir a voz do narrador é o único mantido em forma de verso, daí ter sido escolhido para análise. Quanto ao verso introdutório da peça *At the Hawk's Well*, que será aqui discutido, a sua escolha deve-se à carga semântica e dramática que transmite.

Tendo a poesia um caráter de oralidade acentuado, já que ela é feita para ser falada ou recitada, ressalta-se que o seu ritmo, o aspecto sonoro, a musicalidade dos versos são fatores dominantes no texto a ser analisado. Percebe-se que o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do modo como o poeta trabalha a sua versificação, alternando tempos fortes e fracos, dentro de uma cadência ou um compasso determinado para produzir um efeito no público-alvo. Essas escolhas irão resultar em uma série de efeitos sonoros, de repetições, que marcam o ritmo musical do poema, a sua musicalidade

Com relação à métrica, é ela que regula a extensão dos versos de um poema. Para medir um verso, devem-se contar as sílabas poéticas que compõem tal verso. A divisão dessas sílabas é regida pela sua pronúncia e não simplesmente pela grafia, podendo-se fazer, freqüentemente, elisões. A essa contagem de sílabas poéticas dá-se o nome de metrificação ou escansão.⁷¹

⁷¹ São as regras de metrificação ou escansão que estabelecem onde deve cair o acento tônico em cada tipo de verso. Na contagem das sílabas poéticas ocorre um fenômeno chamado “elisão” que consiste na junção de duas ou três sílabas pronunciadas numa só emissão, mesmo que estejam em palavras diferentes. Na mesma posição da sílaba forte ocorre a cesura, pausa que, geralmente, divide o verso em partes ou segmentos rítmicos (GOLDSTEIN, 1991, p. 14- 15).

A partir das primeiras décadas do século XX, o ritmo dos poemas torna-se mais solto, mais livre e menos simétrico. Na verdade, o modo de se compor um poema, o seu ritmo, traduz uma visão de mundo, espelhando, de certa forma, o contexto sócio-cultural em que foi produzida. O ritmo é, pois, de fundamental importância na poesia.

Quanto ao jogo de estrofes, a regularidade é expressa pelo número de pés poéticos, regularidade essa que pode variar, ainda pelas rimas, mais ou menos recorrentes. Graficamente, o que marca a estrofe é o espaço em branco antes e depois dela, e, fonicamente, as rimas. De acordo com Goldstein, no período em que antecedeu ao Modernismo, predominavam os tercetos, os quartetos, as quintilhas, as sextilhas, as oitavas e as décimas. Mas “após a liberação rítmica modernista, as composições em verso passaram a apresentar todo tipo de estrofe e de verso” (Goldstein 1991, p.40). E acrescenta:

São freqüentes os poemas que mesclam mais de um tipo de estrofe. À medida que o leitor de poesia vai enriquecendo sua bagagem, o contato com poemas antigos e modernos irá revelando novos modos de organização dos versos no poema (p. 40).

No que diz respeito à rima, que pode ou não surgir dentro da estrofe, emprestando musicalidade ao texto,⁷² Goldstein a define como:

[...] o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre as palavras presentes em dois ou mais versos (p. 44)

Cada poeta escolhe o ritmo que julgar mais adequado ao tema que vai tratar e o seu modo de compor vai refletir a visão de mundo de uma certa época. Há versos de uma até doze sílabas. Com mais de doze são raros, porque tais versos

⁷² A rima, quanto a posição no verso pode ser interna e externa. Com referência à semelhança de letras pode ser consoante (rimam consoantes e vogais) e toante (rima apenas a vogal tônica). Quanto ao modo como elas se distribuem ao longo do poema, podem ser alternadas, emparelhadas, interpoladas ou misturadas. Conforme a posição do acento tônico, as rimas coincidem com a palavra final do verso e podem ser consideradas agudas, graves e esdrúxulas. Ainda se pode conceituar a rima como rica ou pobre de acordo com os critérios gramatical e fônico. Alguns poemas mantêm o mesmo tipo de rima em todas as estrofes, porém a maioria muda de rima a cada estrofe (GOLDSTEIN, 1991, p. 45- 49).

correriam o risco de perder o ritmo poético e se aproximar da prosa. Algumas das denominações dos versos: pentassílabos ou redondilha menor (5 sílabas); heptassílabos ou redondilha maior (7 sílabas); decassílabo (10 sílabas); alexandrino (12 sílabas).⁷³

Em *The Land of Heart's Desire*, o verso escolhido para análise possui 4 sílabas poéticas – *tetrâmetro*. Prevaecem as rimas alternadas e ascendentes, que obedecem ao esquema ABAB–CDCD – EFEF. Nota-se uma predominância do ritmo jâmbico, como se pode ilustrar abaixo:

The Land of Heart's Desire

The Voice

The Wind blows out of the Gates of the day,
 The wind blows over the lonely of heart,
 And the lonely of heart is withered away.
 While the faeries dance in a place apart,
 Shaking their milk-white feet in a ring,
 Tossing their milk-white arms in the air
 For they hear the wind laugh and murmur and sing
 Of a land where even the old are fair,
 And even the wise are merry of tongue
 But I heard a reed of Coolaney say,
 When the wind has laughed and murmured and
 sung
 The lonely of heart is withered away (Yeats, 1985, p. 63)

Em português, como segue, os versos são brancos e não podem, a rigor, ser considerados alexandrinos, porque nenhum deles tem a cesura na sexta sílaba, a qual divide o verso em dois hemistíquios perfeitos, condição *sine qua non* para o verdadeiro alexandrino. Além disto, à exceção do segundo, do sexto e do antepenúltimo versos, que realmente têm 12 sílabas – mas sem a cesura na sexta. Os versos de “A Voz” têm, em sua maioria, 13 sílabas, alternadas com versos de 9 sílabas (o quarto e o penúltimo). Em verdade, o que se deveria dizer é que a tradução de Campos é em versos livres, não rimados em geral, porém com um fascinante ritmo que bem se aproxima do original e com exemplar melódiosidade.

⁷³ Os versos podem ser regulares, brancos, polimétricos e livres. Regulares quando aparecem de modo regular, marcando a semelhança fônica no final de certos versos; brancos, quando os versos obedecem às regras métricas de acentuação, mas não apresentam rimas; polimétricos são aqueles versos regulares de tamanhos diferentes e, por fim, os versos livres, que não obedecem nenhuma regra pré-estabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas (GOLDSTEIN, 1991, p. 34- 37).

O País do Desejo do Coração

A Voz

“O vento sopra pelas portas do dia,
 O vento sopra nos corações solitários:
 Os corações solitários fenecem e morrem.
 Enquanto ao longe dançam as fadas,
 Dançam com seus pés da alvura do leite,
 Baluçando seus braços da alvura do leite;
 Aos seus ouvidos, o vento ri, murmura, e canta
 Sobre uma terra onde até os velhos são belos
 E até os sábios trazem alegria nos lábios;
 Mas ouvi um junco de Coolaney dizer:
 Quando o vento ri, murmura e canta,
 Os corações solitários fenecem e morrem.” (Campos, 1973, p. 132)

No que se refere à introdução do texto dramático de *At the Hawk's Well*, as rimas são alternadas e seguem o esquema dominante A-B-A-B. A disposição poética tende a ser regular, com a predominância de versos trímetros jâmbicos marcados por repetição de palavras e sons que acentuam a musicalidade dos versos:

At the Hawk's Well

I call to the eye of the mind
 A well long choked up and dry
 And boughs long stripped by the wind,
 And I call to the mind's eye
 Pallor of an ivory face,
 Its lofty dissolute air,
 A man climbing up to a place
 The salt sea wind has swept bare. (Yeats, 1999, p.49)

Em português, o esquema rítmico é menos regular que o texto fonte, apresentando irregularidade nas rimas. Assim, os versos são mais livres. Percebe-se, também, que o encadeamento das idéias dispostas em orações coordenadas sindéticas ou assindéticas, favorecem a disseminação sonora no conjunto do poema, com se pode constatar:

O Poço do Falcão

Trago aos olhos de minha mente
 Um poço seco, esgotado
 Galhos há muito desfolhados,
 E chamo, ao foco da mente,
 Um rosto alvo de marfim,

De ar altivo e libertino,
Homem cujo lugar de destino
O vento varreu até o fim. (Tápia, 1999, p. 66)

As recriações poéticas de Yeats privilegiam um tipo de tradução literal. Em ambas as peças, privilegiam-se a síntese e o estilo enxuto. Ademais, os poemas traduzidos conseguem efeitos sonoros vivos, não só devido a essa capacidade de síntese dos tradutores como pela própria busca de equivalência nas aliteraões do último verso, acima, que ocorrem em inglês como sibilantes, enquanto em português marca-se a repetição de uma consoante fricativa, labiodental, sonora. Tais recursos só vêm a enriquecer a poesia aqui retratada.

CONCLUSÃO

Um dos pressupostos fundamentais desta pesquisa se refere à análise crítica de traduções de peças irlandesas de W. B. Yeats – *The Land of Heart's Desire* e *At the Hawk's Well* e tem como base a teoria da tradução. O ensino da teoria da tradução conduz a um conjunto de conceitos e de procedimentos e o seu estudo pode ser útil, na medida que fornece ao tradutor o domínio desses conceitos e procedimentos indispensáveis ao processo tradutório. Esta pesquisa trata, pois, de questões básicas que envolvem a realização e a avaliação de uma tradução, especialmente aquela voltada ao teatro.

Como se discutiu no decorrer deste trabalho, teóricos da teoria dos polissistemas, dos estudos descritivos e da desconstrução têm mostrado as limitações do modelo lingüístico que não dá conta da tradução. Com isso, não se pretende superar a abordagem lingüística, mas inseri-la numa visão mais ampla, que leva em consideração outros aspectos, tais como os extra-textuais e extra-lingüísticos. Na verdade, em matéria de tradução, toda e qualquer abordagem deverá abranger a interdisciplinaridade a fim de não se prender apenas a aspectos isolados e de pouca produção.

Muitos acreditam que a tradução nunca vai conseguir alcançar o nível do texto da LF, como comprova o vasto uso do epígrama italiano *traduttore, tradittore*. Tal aforismo desencadeia a reflexão sobre a noção de fidelidade. A questão voltada à fidelidade do tradutor ainda é, portanto, assunto que gera muitas controvérsias. Estas discórdias quanto ao que se deve traduzir e se é possível traduzir, têm sido uma constante na história da tradução.

É bastante discutida a importância do trabalho de tradução em relação à obra original. Muitos teóricos consideram o tradutor como mero transportador de símbolos e sinais, enquanto outros lhes atribuem um papel de recriador, uma vez que, através da tradução, é capaz de transmitir sentimentos e emoções, presentes no texto de origem, para um outro contexto social, político e cultural, com língua, ideologia e até época diferentes.

A composição de uma obra literária envolve valores e convenções que estão presentes em uma determinada época, mas que com o passar do tempo são reavaliadas, resultando em mudanças e novas posturas. Assim, novas concepções, são introduzidas na releitura de romances, poemas e peças teatrais. Dessa forma, ocorre com a obra literária de Yeats, que teve muitos de seus poemas e algumas de suas peças traduzidas no Brasil.

Ao longo desta pesquisa, há uma reflexão sobre os mecanismos da tradução e, como extensão, questões centrais referentes à natureza da própria linguagem. Segundo o teórico Gideon Toury, que propõe um estudo descritivo de traduções, no processo tradutório todas as decisões são regidas por normas que possibilitam o estudo da tradução como um fenômeno histórico e cultural. São as normas que regulam o processo de tomar decisões, determinando o tipo de equivalência obtida entre a LF e a LM.

A multiplicidade das línguas e a impossibilidade de haver significados perfeitos, completos impedem que exista uma fidelidade total entre significantes e significados. A tensão que se estabelece no processo da tradução cultural entre aproximação, afastamento e impossibilidade pode ser criativa e levar o tradutor a ficar sempre alerta e ter a certeza que seu trabalho nunca está concluído. O que, de fato, o tradutor pode fazer é criar “hipóteses” a respeito das normas adotadas, fazer suas escolhas até produzir um texto homólogo ao texto original. Dessa forma, torna-se possível traduzir com sucesso textos literários e poéticos.

Para se fazer uma análise crítica de uma tradução de forma eficaz, torna-se imprescindível avaliar as opções do tradutor que deverá escolher o equivalente mais próximo. Este equivalente nem sempre está na palavra traduzida literalmente. Busca-se encontrar o tom e o estilo adequados para que a língua alvo provoque os mesmos sentimentos que a original.

Atualmente não há nenhuma forma padrão de traduzir certa língua ou certo tipo de poesia, contudo, para muitos, a poesia deve transmitir o máximo de sua forma – sua métrica, assonância, aliteração, rimas – e, quando isto se torna possível, sem recurso a frases inúteis ou outras artificialidades.

Ambas as peças de Yeats – *The Land of Heart's Desire* e *At the Hawk's Well* – são escritas em forma de verso. Escrever em versos é uma forma de preservar as memórias vividas dentro de uma cultura, não para si, mas para outras pessoas. De acordo com o OED (*Oxford English Dictionary*), poesia é uma “*composition in verse or metrical language*”; “*the expression of beautiful or elevated thoughts, imagination of feeling*” (p. 7).⁷⁴

Levando-se em conta as peças supracitadas, observa-se que “O País do Desejo do Coração” não obedece à mesma forma de composição em verso do texto fonte, enquanto que “O Poço do Falcão” mantém a forma de origem. Na peça “O País do Desejo do Coração”, Paulo Mendes Campos transforma a poesia em prosa poética, certamente, com o desejo de torná-la mais acessível à compreensão do mundo contemporâneo.

A base de toda a obra teatral de Yeats apóia-se principalmente no simbolismo, proveniente de sua mitologia. A visão simbolista da vida e do mundo, a preocupação com o mistério da vida e a iminência da morte na existência diária do homem faz-se presente tanto em *The Land of Heart's Desire* como em *At the Hawk's Well*.

A arte simbólica é voltada ao estado de espírito do autor, o confronto com o vazio, o “nada”, assim como a solidão, a passagem do tempo, a espera da morte. Ambos os temas estão, de certa forma, entrelaçados e são derivados de lendas irlandesas. Todavia, em *At the Hawk's Well*, Yeats procura destacar os mitos celtas através da forma poética e a dança do teatro *Noh* japonês. Nas duas peças vê-se uma superposição do mundo espiritual ao terreno.

Assim, ao produzir ambas as peças, o poeta e dramaturgo parece ter a intenção de impressionar o leitor/ platéia pelo clima místico que prevalece nessas peças. Sua força dramática jaz sobre uma cuidadosa técnica conduzida por uma coesão intensa de estrutura, tom e movimento. No que diz respeito às unidades de tempo, lugar e ação, acrescenta-se, ainda a de efeito, enfeitando, assim, o leitor/

⁷⁴ Poesia é uma composição em verso ou uma linguagem métrica – expressão de pensamentos, imaginação e sentimentos belos e elevados.

expectador.

Diante de um texto simbolista, é necessário que o leitor ou expectador se disponha a sentir a musicalidade, as sugestões, do que se preocupar em apreender a “mensagem”, o que nem sempre é possível. É mais importante captar o estado emotivo que o poeta quer comunicar. Um poema simbolista, por isso mesmo, está muito mais aberto a interpretações, pois é extensa a sua possibilidade conotativa.

Um outro aspecto marcante do simbolismo é a linguagem ornada, exótica e poética em que as palavras são escolhidas pela sonoridade, ritmo, colorido, com o objetivo de criar impressões sensíveis, sugerindo antes que descrevendo ou explicando. Os recursos metafóricos são usados como tentativas de transcender o significado direto do poema, bem como abrir perspectivas de elevar as experiências do poeta e do leitor a um nível de múltiplas possibilidades.

Ambas as traduções refletem o contexto do transcendentalismo, acentuado pela utilização de símbolos. Nas traduções dos textos dramáticos estão presentes os elementos fundamentais da estética simbolista, entre eles a música, a ambigüidade das palavras, a atmosfera de sonho, a luminosidade e a maneira vaga e imprecisa de expressar a realidade.

Nas traduções de ambas as peças existe uma comunicação eficaz no que diz respeito à preservação da expressividade de pensamento do original. Através de estratégias de expressão, é captada a natureza formal e estilística dos textos dramáticos de origem, havendo uma conscientização dos aspectos culturais inerentes não apenas à cultura-fonte, como também ao próprio contexto da cultura-alvo à qual se dirigem.

Nas traduções as escolhas lexicais são, na maioria das vezes, felizes, uma vez que não dificultam o fluxo da leitura e da compreensão do conteúdo dos textos dramáticos. As palavras contêm pistas contextuais acessíveis ao entendimento do leitor. Os tradutores procuram utilizar aliterações, assonâncias e anáforas em quantidade semelhante aos textos fonte.

Na peça “O país do Desejo do Coração” a estória é contada num bom português, com a preocupação de manter clareza, coerência e fluência. A meu ver, o ponto forte desta tradução está na alteração que o tradutor faz ao transpor os versos do texto fonte em inglês para a prosa em português. Contata-se que o tradutor opta pela equivalência na maior parte das vezes.

Paulo Mendes Campos, através da prosa poética, cria um texto coerente com a história, procurando usar uma linguagem coloquial e romântica. Os parágrafos não são longos e têm unidade de conteúdo. A tradução do seu texto possui ritmo e melodia, bem como caráter subjetivo e emotivo. Desta forma, o ritmo ao proporcionar harmonia, torna-se fundamental na poesia, muitas vezes, mais do que a rima ou metrificação.

O tradutor procura dar estilo à narrativa, bem como se sente livre para adaptar e moldar o texto de acordo com a cultura do leitor-alvo. A linguagem valoriza o mundo atraente para o qual os leitores escapam ao ler o texto dramático. Além disso, o tradutor desenvolve metáforas, prosopopéias e frases evocativas que se aproximam da cultura do brasileiro. Percebe-se clareza e eufonia na tradução.

Da mesma forma fazem os tradutores da peça “O Poço do Falcão”, Maria Helena Kopschitz, Terezinha Sarno de Vidal Chaves e, em particular, Marcelo Tápia que é o responsável pela tradução dos versos. Eles recriam o texto com o suporte da tradução literal, mantendo o mesmo gênero e estilo de Yeats. Procura-se, na elaboração dos versos em português, corresponder às características formais consideradas essenciais pelo recriador, assim como as soluções de criatividade parecem privilegiar a estilística, sem modificar a carga semântica contida no texto fonte. Sob o meu ponto de vista, a virtude maior desta tradução está em imprimir uma força dramática, assim como uma carga formal e semântica muito próxima à peça de Yeats. O processo tradutório leva em conta a composição indissolúvel do som e do sentido.

Considerando o balanço de lucros e perdas na transposição de um texto da LF para a LM, acredita-se que os tradutores de ambas as peças conseguem alcançar, nas suas versões, a naturalidade e fluência dos textos de partida. Embora

as duas traduções mantenham evidências textuais homólogas aos textos-fonte, os tradutores de *At the Hawk's Well* reproduzem de forma mais intensa em seu texto as características que o autor do "original" apresenta em sua obra, mantendo, dessa forma, semelhança maior com Yeats.

Fecha-se esta dissertação com tentativas de divulgar as peças *The Land of Heart's Desire* e *At the Hawk's Well*, de W. B. Yeats, tanto em inglês como em português, bem como apresentar um trabalho crítico de suas traduções. As traduções das peças permitem uma aproximação com esse gênio da dramaturgia irlandesa, oferecendo um meio de trazer trabalhos do final do século XIX e início do século XX para o panorama literário contemporâneo nacional. Além disso, o tema desta pesquisa pode ser de grande interesse para os alunos que querem trabalhar com tradução ou fazer críticas de trabalhos nessa área. Ademais, assegura aqueles que se interessam por teatro a possibilidade de travar contato com uma análise crítica das peças traduzidas.

É importante lembrar a inserção institucional da tradução nos programas acadêmicos brasileiros e a configuração das áreas e sub-áreas reconhecidas pelas agências de fomento que demandam que a tradução se afilie exclusivamente às sub-áreas de letras e lingüística e se defina enquanto linha dentro dessas sub-áreas.

Como palavras finais, salienta-se o fato de que a própria preocupação dentro do contexto acadêmico de pesquisa em tradução no Brasil, em particular, de obras de escritores irlandeses já representa a maturação e a conquista do espaço da disciplina no contexto nacional.

A pesquisa aqui apresentada – tradução de textos dramáticos irlandeses - pretende ser apenas o primeiro passo em direção a outras traduções da mesma natureza, para que, cada vez mais, os Estudos de Tradução se insiram nos espaços institucionais da educação superior no nosso país.

REFERÊNCIAS

- APRESJAN, JU. D. *Idéias e Métodos da Lingüística Estrutural Contemporânea*. Trad. Lucy Seki. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ARANTES, Uria Corrêa. ARTAUD. *Teatro e Cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução: Leila Cury; apresentação Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation studies*. London:/New York: Methuen, 1980.
- _____. *Beyond Translation, New Comparison No. 8*, Outono, 1989.
- _____. *Translation Studies*. London: Routledge, 1991.
- _____. *Estudos de Tradução*. Trad. Sônia Gehring et alli. Porto Alegre: Editora da UFRJS, 2005.
- BASTOS, Beatriz Kopschitz Xavier. *O Teatro Revisionista de Dennis Johnston*. 2003. Tese. (Doutorado em Letras). USP, São Paulo, 2003.
- BAYLEY, Harold. *The Lost Language of Symbolism*. New York: Carol Publishing Group, 1990.
- BELOV, Olga. *Problemas de (In) Traduzibilidade em “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, nas versões de Língua Inglesa e Língua Portuguesa*. 2006. Tese. (Doutorado em Letras). UFBA, Salvador, 2006.
- BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail. *Conversas com Tradutores: Balanços e Perspectivas da Tradução*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. 2. ed. ampl. *Cadernos de Pós-Letras* da UERJ, Rio de Janeiro, 1992.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'Étranger: The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic German*, Heyvaert: Sunypress, 1992.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão: O revisionismo de Blake a Stevens*. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago Edl, 1992.

BORGES, Noélia. *Geografias de Identidade Feminina nos Romances de Kate O'Brien: Mary Lavelle, That Lady e As Music and Splendor*. 2003. Tese. (Doutorado em Letras). USP, São Paulo, 2003.

BOWRA, C.M. *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan, 1951,

BRASIL, Assis. *Vocabulário Técnico de Literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.

BROCKETT, Oscar G. *The Essential Theatre*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.

BROWN, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History*. Great Britain: William Collins Sons & Co. Ltd. Glasgow, 1982.

CAIRNS, David; Richards, Shaun. *Writing Ireland: colonialism, nationalism and culture*. New York: Martin's Press, 1988.

CAMPBELL, Joseph. *The Power of Myth*. New York: Anchor Books, 1991.

CAMPOS, Geir. *O que é Tradução*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation*. London: Oxford University Press, 1965.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT. Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COLLINS COBUILD – *English Language Dictionary*. Londres: HarperCollins publishers, 1994.

COSTA, Luiz Angélico da (org). *Limites da Traduzibilidade*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 1996.

CURTIN, Jeremiah. *Myths and Folk Tales of Ireland*. New York: Dover Publications, Inc. , 1975.

D'HULST, Lieven. *Enseigner la traductologie; por qui et à quelles fins ?* Montreal, v. 39, n. 1, 1994.

ELLMANN, Richard. *The Man and the Masks*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. *Poetics Today, Tel Aviv*, v. 1, 2, Outono 1979.

EVEN-ZOHAR; Itamar; Toury, Gideon (eds). *Theory of Translation and Intercultural Relations* - Special Issue of *Poetics Today* 2:4. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1981.

EVEN-Zohar, Itamar. Polysystem Studies, ed. especial de *Poetics Today*, Vol. 11. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.

FALLIS, Richard. *The Irish Renaissance: An introduction to Anglo-Irish literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOSTER, R. F. *Modern Ireland*. England: Penguin Books, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Org e sel. Manoel Barros da Mota. Trad. Inês Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 1969.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Rítmos*. São Paulo: Ática, 1991.

GREGORY, Lady. *Cuchulain of Muirthemme*. Colin Smythe: Gerrard Cross, 1990.

GREINER, Christine. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume / FAPESP, São Paulo, 2000.

HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London: Croom Helm, 1985. London/Sidney: Croom Helm, 1985.

_____. *Translation in systems: Dscriptive and Sytemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.

HOLMES, James. *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton: The Hague, 1970.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Inglês-Português*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JACOBI, Jolande. *Complex Archetype Symbol in the Psychology of C. G. Jung*. Trad. Ralph Manhein. New York: Princeton, 1974.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In R. A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: HARVARD University Press, 1969.

JEFFARES, A. Norman; Knowland, A. S. *A Commentary on Collected Plays Of W. B. Yeats*. Stanford University Press, 1973.

JEFFARES, Norman A. W. B. *Yeats: Man and Poet*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. , 1962.

JOHNSON, B. *Taking fidelity philosophically*. New York: Cornell University Press, 1985.

JOYCE Revêm. *O Poço do Falcão. At the Hawk's Well*. Trans. Marcelo Tápia, Maria Helena Kopschitz & Tereza Sarno. SP: Olavobrás/ABEI, Bloomsday 1999.

Edição Comemorativa do 12º Bloomsday Paulistano. 1999

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*. Cambridge, Mass. : Harvars University Press, 1996.

KNOWLAND, A. S. W. B. *Yeats: Dramatist of Vision*. Gerrards Cross: Colin Smithe, 1983.

KOSOK, Heinz. *Plays and Playwrights From Ireland in International Perspective*. Trier: W.V.T. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.

KUSANO, Darci Uasuko. *O que é o Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. "On Describing Translations". In Theo Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature*. New York: St Martin Press, 1985.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, André. *Literary theory and translated literature*. In: Revista Hispânica de Semiótica Literária, v. 7, 1982.

LEFEVERE, André. *That Structure in the Dialect of Man Interpreted*. Comparative Criticism: an annual journal, Cambridge, v. 6, 1984.

LEFEVERE, André. *Why the real Heine can't stand up in/to translation: rewriting as a way to literary influence*. New Comparison, Coventy, n. 1, Summer, 1986.

LEFEVERE, André. *Translation rewriting and the manipulation of literary fame*. New York: Routledge, 1992.

LIMA, Tereza M. de Oliveira; MONTEIRO, Conceição (org.). *Representações Culturais do Outro nas Literaturas de Língua Inglesa*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

LUBISCO, Nídia M. L. e VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de Estilo Acadêmico: Monografia, Dissertações e Teses*. Salvador: EDUFBA, 2003.

MACMANUS, Seumas. *The Story of the Irish Race*. New York: Wings Books, 1990.

MARTINS, Márcia A. P. *Descriptive Translation Studies: uma revisão crítica*. In Gragoatá. Niterói, N. 13, 2. Sem. 2002.

McHUGH, Roger; HARMON, Maurice. *Short History of Anglo-Irish Literature*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books, 1982.

_____. *Anglo-Irish Literature: from its origin to present day*. Dublin: Wolfhound Press, 1982.

MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de. *Intertextualidade em Quatro Peças de Marina Carr*. 2005. TESE. (Doutorado em Letras). USP, São Paulo, 2005.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo; Martins Fontes, 1998.

_____. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru, S P: EDUSC, 2002.

MOISÉS, MASSAUD. *A Literatura Brasileira, O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MORÉAS, Jean: "Le symbolisme", *Supplement litteraire du Figaro*, September 18, 1886.

MURRAY, Edmond. *Noh Business*. Berkeley: Atelos, 2005.

MUTRAN, Munira. H. *Álbum de Retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do séc. XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas, 2002.

MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura. *Kaleidoscopic Views of Ireland*. FFLCH / USP: Humanitas, 2003.

MUTRAN, Munira. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Humanitas, 2005.

MUTRAN Munira (org.). *O Mundo e suas Criaturas*. Uma antologia do Conto Irlandês. São Paulo: Humanitas, 2006.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon, 1981.

NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. *The theory and practice of translation*. Leiden: United Bible Societies, 1982.

O'BRIEN, Máire; O'Brien, Conor Cruise. *A Concise History of Ireland*. London: Thame and Hudson, 1972.

PAES, José Paulo Paes. *Tradução a Ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PAVIS, Patrice. *Diccionario Del Teatro*. Dramaturgia, Estética, Semiología. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

_____. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge, 2001.

RAMOS, Elizabeth Santos. *Histórias de Bichos em outras Terras: A Transculturação na Tradução de Graciliano Ramos*. 1999. (Dissertação de Mestrado). UFBA, Salvador, 1999.

REISS, Katharina e VERMEER, Hans. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Niemeyer: Tübingen, 1984.

ROBINSON, Douglas. *Construindo o tradutor*. Bauru: EDUSC, 2002.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMANELLI, Sérgio. *De poeta a poeta: a única tradução possível? O caso Dickinson/Virgillito – Uma Análise Decritiva*. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras), UFBA, 2003.

ROBYNS, Clem. “The Normative Model of Twentieth Century *Belles Infidèles*”. Detective Novels in French Translation, in *Target*, 2:1, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SEPA, Fernanda Mendonça. *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e prática*. São Paulo: Olavobrás, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Cimbeline, Rei da Britânia*. Trad. Roberto O’Shea. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: an integrated approach*. London, New York: Methuen, 1980.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. London: Oxford University Press, 1975

SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. London: Archibald Constable & Co. Ltda, 1908.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. *James Joyce e a Formação da Nação Irlandesa*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) UFMG. Belo Horizonte, 1999.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

_____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VERMEER, H. J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Asa, 1985.

VENUTI, Lawrence *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin et al. Bauru, S. P: EDUSC, 2002.

VIEIRA, Else R. P. (org.) *Teorizando e Contextualizando a Tradução*, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1996.

WEST, Michael. *An International Reader's Dictionary*. London: Longman. 1977.

WHITWORTH, John. *Writing Poetry*. London: A & C Black, 2006.

WILSS, Wolfram. *The Science of Translation*. Problems and methods. Tübingen: Naar, 1982.

YEATS, W. B. *Selected Poetry*. JEFFARES, A. N. (ed.). London: Macmillan, 1962.

_____. *Selected Plays*. JEFFARES. A. N. (ed). Ed. London: Macmillan, 1964.

_____. *TEATRO*. Tradução: Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.

_____. *The Autobiography of William Butler Yeats*. New York: Macmillan, 197

_____. *The Collected Plays Of W. B. Yeats*. London: Gill and Macmillan, 1985.

_____. *Poemas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Schwarcz Ltda., 1992.

MATÉRIA PESQUISADA EM MEIO ELETRÔNICO

CAMPOS, Paulo Mendes.

Disponível em: http://www.releituras.com/pmcampos_bio_imp.asp. Acesso em 12 de junho de 2006.

FENOLLOSA, Ernest.

Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Fenollosa_ Acesso em: 18/10/2006.

GRIFFITH, Arthur.

Disponível em: A:\People of Ireland-Arthur Griffith.htm. Acesso em: 31/10/2006.

O'CONNEL, Daniel.

Disponível em: A:\People of Ireland-Arthur Griffith.htm. Acesso em: 31/10/2006.

PARNELL, Charles Stewart.

Disponível em: A:\Clare People Charles Stewart Parnell.htm. Acesso em 31/10/2006

Resenha do livro: *Torres de Babel* (1987).

Disponível em: <<http://www.estadosgerais.org/resenhas/telles-babel.shtml>>. Acesso em: 19 maio 2006.

SHELLEY, Percy Bisshe.

Disponível em: http://em.wikipedia.org/wiki/Percy_Bisshe_Shelley. Acesso em: 18/10/2006.

SPENCER, Edmund.

Disponível em: http://em.wikipedia.org/wiki/Edmund_Spencer. Acesso em: 18/10/2006.

St Patrick .

Disponível em: A:\www_St-Patricks-Day_com-ABOUT SAINT
Acesso em: 31/10/2006

TELLES, Sérgio. *Estados Gerais da Psicanálise. Babel e a Criação da Necessidade Estrutural da Tradução*. Resenha do livro|: *Torres de Babel* (1987).

Disponível em: <http://_www.estadosgerais.org/resenhas/telles-babel.shtml>. Acesso em: 19 maio 2006.

Tradição *Augustan*.

Disponível em: http://www.paulacrestani.com.br/sist_textos/exibir_dest.php?tipo=l&idioma=0. Acesso em: 02/03/2006.

Os Tradutores

Paulo Mendes Campos

Paulo Mendes Campos nasceu em 28 de fevereiro de 1922, em Belo Horizonte – Minas Gerais. Era filho do médico e escritor Mário Mendes Campos e de D. Maria José de Lima Campos. Começou seus estudos na capital mineira, prosseguiu em Cachoeira do Campo e terminou em São João Del Rei. Ainda muito moço ingressou na vida literária, como integrante da geração mineira a que pertence Fernando Sabino e pertenceram os já falecidos Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, João Ettiene Filho e Murilo Rubião. Em Belo Horizonte, dirigiu o suplemento literário da *Folha de Minas*.

Foi para o Rio de Janeiro em 1945, onde já se encontravam seus melhores amigos de Minas — Sabino, Otto, e Hélio Pellegrino. Passou a colaborar em *O Jornal, Correio da Manhã* (do qual foi redator durante dois anos e meio) e o *Diário Carioca*. Neste último, assinava a *Semana Literária* e, depois, a crônica diária *Primeiro Plano*. Durante muitos anos, foi um dos três cronistas efetivos da revista *Manchete*. Muito do que ele publicava na revista *Manchete* era poesia em um espaço para crônicas. A perplexidade humana é devassada em sua poesia; sua prosa é penetrante, algumas vezes cheia de bom humor.

Paulo Mendes Campos foi muito conhecido como cronista e pode ser mesmo considerado como um cronista poético. Sua coletânea *O amor acaba - Crônicas líricas e existenciais* (Civilização Brasileira, 1999 e reedições) começa com uma exuberante prosa poética e termina com epigramas irônicos. Na verdade, Paulo Mendes Campos não foi um poeta sectário, preso a uma só matriz ou ideário, por isso é difícil de ser classificado ou catalogado. Há uma confusão proposital entre poesia e crônica, evidente nos textos em prosa que inseria em seus livros de poesia, particularmente, em *O tempo da palavra*. Como poucos, até mais que seu amigo Vinícius de Moraes, foi capaz de percorrer pelos poemas

mais arrebatadores em prosa, passando pela dicção coloquial, até belos sonetos, formalmente impecáveis, como *Amor conduziu-nos ad uma morte*, *Tempo-Eternidade* e o denso *O Visionário*.

Paulo M. Campos foi também, hábil tradutor de poesia e prosa inglesas e francesas — entre outras, a exemplo de Júlio Verne, Oscar Wilde, John Ruskin, Shakespeare, além de Neruda, tendo enriquecido sua experiência humana com viagens à Europa e à Ásia. Em seus ensaios sobre tradução, insistia que *tradução e criação são operações gêmeas*, tendo consciência da relação íntima entre essas operações.

Paulo Mendes Campos talvez tenha sido o mais carioca dos escritores mineiros, não só por sua participação na vida literária do Rio de Janeiro, mas também pelo modo como, em crônicas e poemas, celebrou sua paisagem, suas cenas urbanas, seus crepúsculos à beira-mar.

Em 1999 foi homenageado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Seu nome se encontra em uma pequena praça que fica no cruzamento das ruas Dias Ferreira, Humberto de Campos e General Venâncio Flores, no Leblon.

Paulo Mendes Campos faleceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 1º de julho de 1991, aos 69 anos de idade.

Marcelo Tápia

Marcelo Tápia é poeta, editor e tradutor. Publicou, entre outros, os livros *Primitivo* (1982), *O bagatelista* (1985), *Rótulo* (1990), *Livro aberto* (1992), *Pedra Volátil* (1996) e *A forja*, assim como alguma poesia irlandesa contemporânea (2003). Dirige a editora Olavobrás e é um dos editores da revista *online* de literatura *Mnemozine*. Graduado em letras pela USP, ministra atualmente cursos de criação e tradução poéticas na Casa das Rosas - Espaço Haroldo de Campos

de Poesia e Literatura, em São Paulo. De parceria com Munira Mutran, vem organizando, uma vez por ano, as festividades do *Bloomsday*, no Pub Irlandês *Finnegans*, situado na rua Cristiano Viana, bairro de Pinheiro, São Paulo.

Maria Helena Kopschitz

Maria Helena Kopschitz é professora Emérita da Universidade Federal Fluminense, onde exerceu a maior parte de sua atividade docente, formando gerações de professores e pesquisadores. Tendo criado o Curso de Especialização em Literaturas de Língua Inglesa e estabelecido um programa de intercâmbio com a *Queen's University*, Belfast, alargou os horizontes do currículo tradicional em Letras, ao incluir a área de Literatura Irlandesa. Destacou-se no estudo da obra de Samuel Beckett, que resultou em sua dissertação de Mestrado e sua Tese de Livre Docência – “Estes Trapos de Frase”. Tradutora criteriosa e sensível publicou textos de contistas, dramaturgos e poetas irlandeses como *Ping* de Samuel Beckett e *O Fundo da Terra e o Fundo do Mar*, de Mary Lavin, ambos prosa curta (Mutran, Munira, org. *Guirlanda de Histórias – Uma Antologia do Conto Irlandês*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996); *O Poço do Falcão*, peça de William Butler Yeats; *Alba*, poema de Samuel Beckett; *Vaivém e... nuvens apenas ...*, peças curtas de Samuel Beckett, dentre outros. Como sócia fundadora e Vice-Presidente da ABEI (Associação Brasileira de Estudos Irlandeses), sócia da ABRAPUI (Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês) e sócia da IASIL (The International Association for The Study of Irish Literatures), tem contribuído de forma significativa para o inter-relacionamento de universidades brasileiras e do exterior.

(MUTRAM, Munira (org.). *O Mundo e suas Criaturas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006).

Mapa da Irlanda

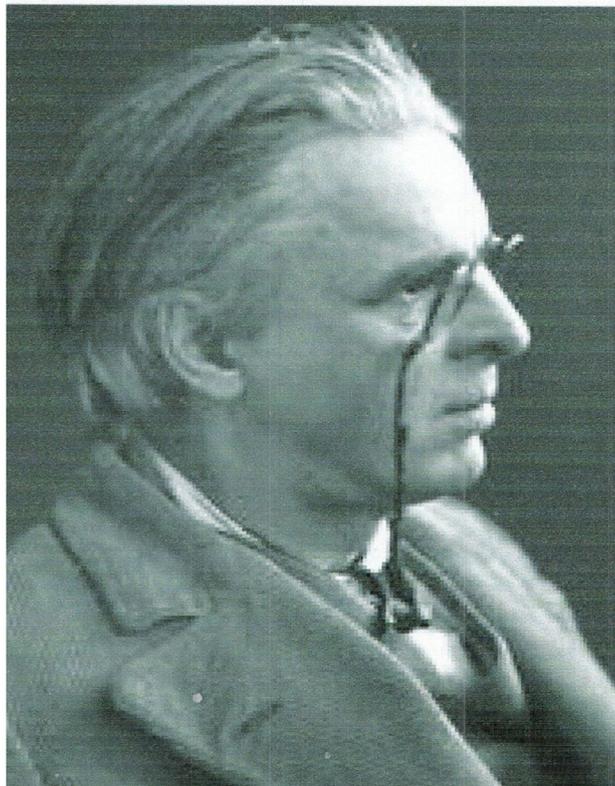
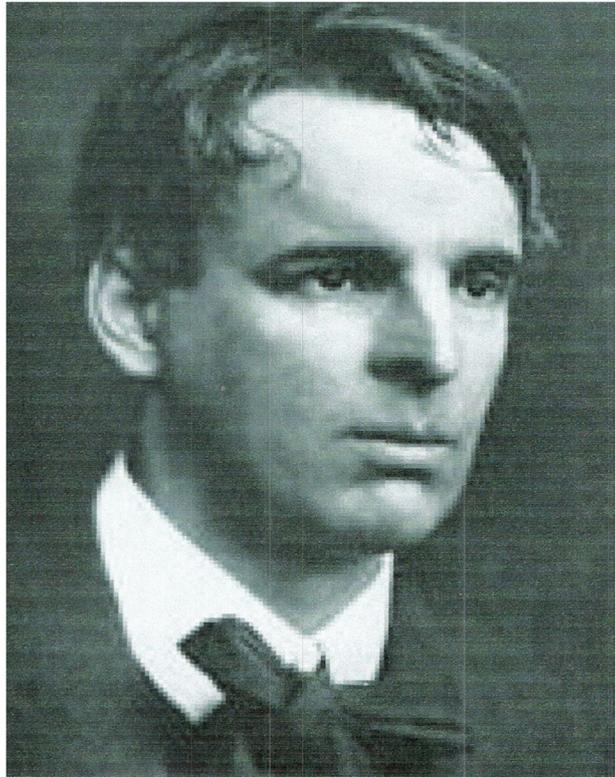


Disponível em:

http://www.voudemochila.com.br/map_p/Irlanda.jpg

Acesso em 25.01.2007

W. B. Yeats (1865-1939)



Disponível em:

<http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&q=W+B+Yeats>

Acesso em: 25.01.2007

Estátua em memória ao grande poeta situada em Sligo.

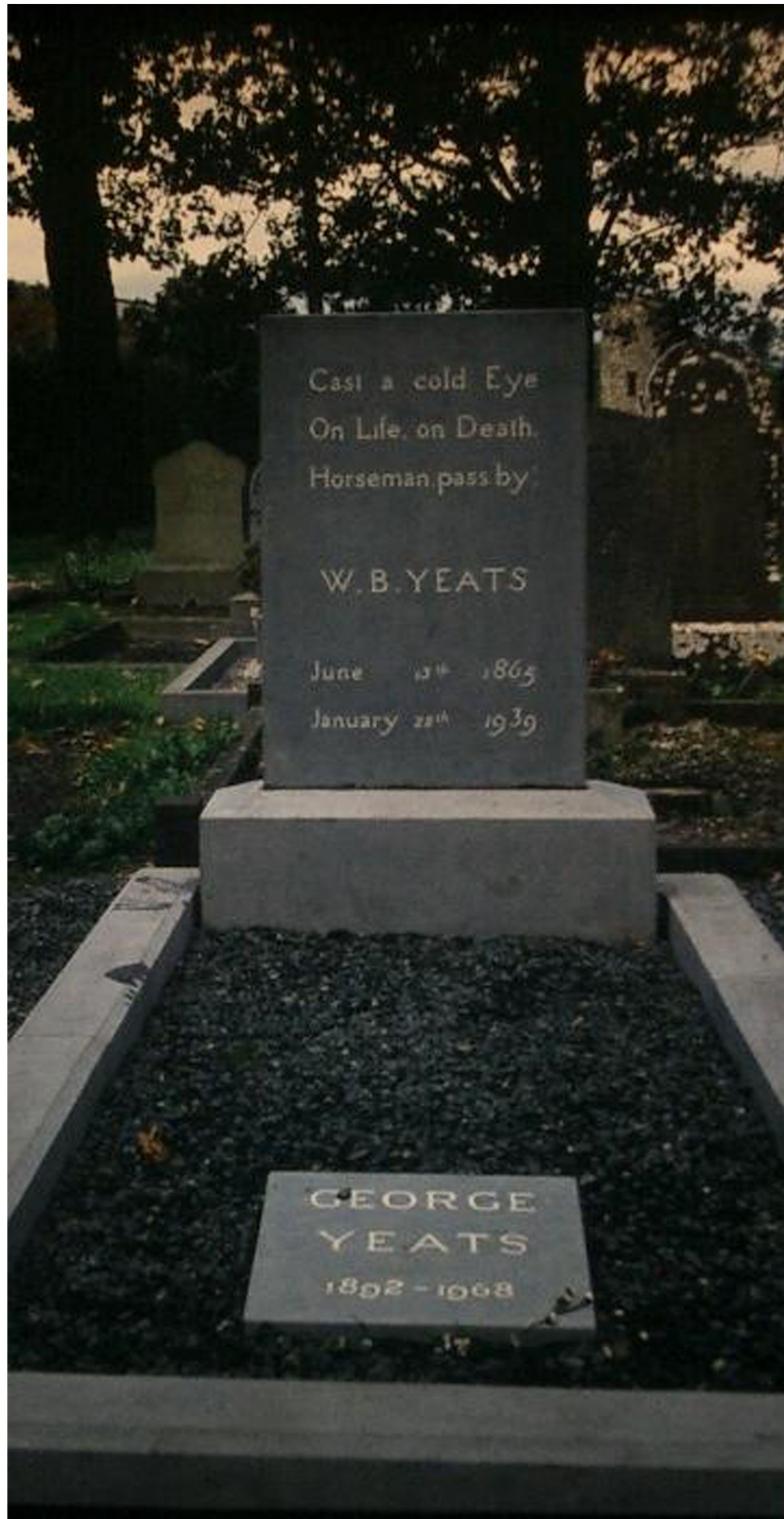


Disponível em:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d5/Yeats_sligo.jpg/180px-Yeats_sligo.jpg

Acesso em 25.01.2007

Túmulo de Yeats (Drum Cliffe - Sligo)



Disponível em:
<http://hodomania.com/fiction/yeats.jpg>
Acesso em 25.01.2007

The Land of Heart's Desire (1912-1913)
Uma cena da peça.



Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/photo.archive/Retrospective/1910-1919/WebPage-ImageF.00009.jpeg>

Acesso em 25.01.2007

At the Hawk's Well
Figurino e máscara para a Guardiã do Poço (Mulher-falcão)
por Edmundo Dulac



Miller, Liam. *The Nobel Drama of W. B. Yeats*. Dublin, 1977