



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
E CULTURA**



**ANA CAROLINA PASSOS CUSTÓDIO**

**SOM & FÚRIA: A TEORIA INVADE A TELINHA**

**SALVADOR  
2011**

**ANA CAROLINA PASSOS CUSTÓDIO**

**SOM & FÚRIA: A TEORIA INVADE A TELINHA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para aprovação no Mestrado.**

**Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos**

**SALVADOR  
2011**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Custódio, Ana Carolina Passos.

Som & Fúria : a teoria invade a telinha / Ana Carolina Passos Custódio. - 2015.

193 f.: il.

Orientadora: Profª. Drª. Elizabeth Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2011.

A

minhas avós, Jandyra Custodio e Clóris Passos, que sabem viver com dignidade, amor e lucidez.  
meus pais, os multi-talentosos, bravos e sonhadores Eliane Passos e José Lipel Custodio.

Rafael, Rodrigo e Bruno, meus irmãos, que, com seus múltiplos olhares, me ensinam o valor da *différance*, diariamente.

meus sogros, Antonia Lemos e Esaul Diniz, pelo acolhimento e carinho, e minha cunhada Clarissa, pelas lindas crianças que nos alegram tanto: Bartolomeo e Sara.

minha cunhada Patrícia, pelo Luca Ishizaki, sobrinho querido, que ainda não conheci por estar escrevendo.

Ernesto Diniz, que traduz a vida junto comigo, com *amor, desejo e criatividade*.

## AGRADECIMENTOS

Jamais haverá agradecimentos suficientes para todo *a honra, respeito, dignidade, coragem, perseverança, compromisso, profissionalismo, determinação, perspicácia, generosidade e amor* demonstrados, nesses quase cinco anos de convívio, por minha querida orientadora, a Professora Doutora Elizabeth Santos Ramos. Ela será para sempre um dos maiores exemplos para minha vida profissional e pessoal.

A todos os professores do Instituto de Letras da UFBA que me deram a oportunidade de questionar e debater em sala de aula, esse espaço que, antes de tudo, deve ser feito de relações de troca.

A Professora Doutora Marinyze Prates de Oliveira, que me surpreendeu com seu *Olhares Roubados* e mais ainda ‘ao vivo’, em palestras e em sala de aula: a sabedoria com elegância e firmeza.

Ao meu querido colega e melhor amigo, Adalton Silva, que me ensinou o valor do silêncio: ouvir para ser ouvido. E dizer quando há algo a ser dito.

A Veronica Domingues, amiga querida e professora idealista, exemplo de determinação e vontade de viver, com muita alegria.

Aos amigos que foram viver em outras cidades, pelo Brasil e pelo mundo afora, saudades: Bruno Pereira, Juliana Protásio, Stefan Dudovitz, Luciana Pölönen.

Ao Daniel Fróes, por me fazer companhia intelectual em diversas madrugadas insones.

Aos colegas docentes da FAMEC, Faculdade Metropolitana de Camaçari, pelo apoio, acolhida e troca de experiências.

A Anna Paola Misi e Fernanda Mota Pereira, professoras exemplares, pelo grande apoio, gentileza e confiança no início da minha docência.

Aos meus queridos alunos de Literatura Anglófona da FAMEC, pelos desafios lançados em sala de aula, pela confiança, pelo carinho.

Aos queridíssimos companheiros de pesquisa: Ana Bicalho, Daniel Carvalho, Danielle Macieira, Diandra Sousa, Fernanda Pedrecal, Hernán Yerro, Jamille Ramos, Juliana Assis, Lorena Bastos, Luana Brasil, Luana Teixeira, Lucyana Brilhante, Manuela Rebelo, Marcos Costa, Milena Figueredo, Rogério Silva e Sura Lima. Cada um com seu brilho e seu poder, contribuindo e fazendo a diferença. Que nossos desejos sejam transformados em dedicação, que nossa dedicação seja transformada em energia e que sejam boas as nossas colheitas, nos caminhos que escolhermos traduzir em VIDA.

CUSTODIO, Ana Carolina P. *Som & Fúria: a teoria invade a telinha*. 193 f. il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## RESUMO

As narrativas [sempre] retornam. Este retorno acontece, contemporaneamente, em uma grande diversidade midiática, impulsionado por uma velocidade de propagação cada vez mais acentuada, que acaba por desgastar e inviabilizar as fronteiras hierárquicas entre textos canônicos e público leitor. No centro da ação está o tradutor. É através dele que as narrativas [re]ocorrem, em uma complexidade dinâmica que conjuga, entre outras variáveis, devir, *double bind* e contexto, resultando na suplementação da obra anterior. Em *Slings & Arrows*, minissérie canadense traduzida para o contexto brasileiro contemporâneo sob o título *Som & Fúria*, dirigida por Fernando Meirelles, temos marcada a presença desse sujeito, leitor atento de seu lugar de fala, que faz voltar, em formato televisivo com qualidade cinematográfica, quatro das principais narrativas de William Shakespeare: *Sonho de uma noite de verão*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. São três olhares diferentes sobre tradução, metaforizados nas vozes de personagens de três diretores teatrais: a Voz da Tradição a Voz do Limiar e a Voz da Desconstrução. Essas metáforas, que nos fazem refletir sobre as relações do tradutor com o texto e com o cânone, percorrem um caminho circular, através do qual chegamos a um Shakespeare também tradutor, que trouxe de volta aos palcos elisabetanos, ressignificadas e atualizadas, diversas narrativas já conhecidas pelos leitores de seu tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo. Suplemento. Tradução Intersemiótica. TV Brasileira. William Shakespeare.

CUSTODIO, Ana Carolina P. *Som & Fúria: when theory invades TV*. 193 pp. ill. 2011. Master Dissertation – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

### ABSTRACT

Narratives [always] return. This return takes place, currently, across multiple media, driven by an increasingly fast propagation, which eventually fade away the hierarchical boundaries between canonical texts and its readers. In the center of the action is the translator. It is through him that the narratives will [re]occur in a complex dynamic that combines, among other factors, the philosophical concept of becoming, double bind and context, resulting in the supplementing of earlier works. *Slings & Arrows*, Canadian miniseries translated into the context of urban, contemporary Brazil under the title *Som & Fúria* [Sound & Fury], directed by Fernando Meirelles, the work of the translator, this careful reader of his own place of speech, is highlighted. The work of translation brings back in TV format – nevertheless in a film-like image quality – four of the main narratives of William Shakespeare: *Midsummer night's dream*, *Hamlet*, *Romeo and Juliet* and *Macbeth*. There are three different views on translation, metaphorized as the voices of the characters of three dramaturges: the Voice of Tradition, the Voice of the Threshold, and the Voice of Deconstruction. These metaphors, which make us reflect on relations of the translator both with the text and the canon, perform a circular pathway by which we arrive [re]discovering Shakespeare working as a translator as well, for he brought back on the Elizabethan stages many resignified and updated narratives, almost all of them well-known by the readers of his time.

**KEYWORDS:** Dialogism. Supplement. Istersemiotic Translation. Brazilian TV. William Shakespeare.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

**FIGURA 01:** Quadrinhos de André Dahmer, *de nihilo nihilum*

66



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	9
1.1	<i>SOM&amp;FÚRIA</i> DE FERNANDO MEIRELLES: METÁFORAS POSSÍVEIS DO TRADUTOR NA TV BRASILEIRA	
<b>2</b>	<b>SHAKESPEARE, O CÂNONE QUE RECRIAVA</b>	20
2.1	GRÃ-BRETANHA, A ILHA PLURAL: NO PRINCÍPIO ERA A CANÇÃO	21
2.1.1	<b>Sobre narrativas ancestrais e a formação do imaginário da Grã-Bretanha</b>	23
2.2	SURGIMENTO E SECULARIZAÇÃO DO TEATRO INGLÊS: UMA CONQUISTA POPULAR	32
2.3	O LEITOR/TRADUTOR WILLIAM SHAKESPEARE: O CONTEMPLATIVO QUE <i>SACUDIA A CENA</i> LONDRINA	44
2.3.1	<b>Os palcos elisabetanos: lugar de competição, transformação e atualização</b>	53
<b>3</b>	<b>A TV BRASILEIRA: ESPAÇO DE RETORNO DAS NARRATIVAS SHAKESPEAREANAS</b>	64
3.1	MINISSÉRIES BRASILEIRAS: EVENTOS DE POPULARIZAÇÃO DE NARRATIVAS CANÔNICAS	72
3.2	<i>SOM &amp; FÚRIA</i> : QUANDO O CINEMA E O TEATRO VÃO À TV	77
3.2.1	<b>Suplemento como espaço do devir: o som e a fúria de uma mônada em espiral infinita</b>	91
<b>4</b>	<b>TRADUÇÃO: OLHARES POSSÍVEIS</b>	94
4.1	LOURENÇO OLIVEIRA: PARADOXO DE INVISIBILIDADE X AUTORIA	95
4.1.1	<b>Sonho de uma noite de estreia: um projeto de ‘preservação’</b>	107
4.2	DANTE VIANA: [QUANDO] O TRADUTOR SAI DA CAMISA DE FORÇA	117
4.2.1	<b>Dante e Oliveira: olhares em conflito na tradução de <i>Hamlet</i> e <i>Macbeth</i></b>	131
4.3	OSWALD THOMAS: O TRADUTOR CANIBAL NA FLORESTA DE SIGNOS	150
4.3.1	<b>Mo[vi]mento 1: ‘Oswald’ canibaliza Hamlet</b>	157
4.3.2	<b>Mo[vi]mento 2: Thomas engaiola Romeu e Julieta</b>	167
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	179
	<b>REFERÊNCIAS</b>	187

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares,  
referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários.

De quê é feita uma pessoa?

Pedaços de identificação, imagens incorporadas,  
traços de caracteres assimilados,  
o todo (se se pode dizer assim) formando  
uma ficção chamada  
eu.

Schneider, Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Gallimard,  
p.12.

(SCHNEIDER, apud SAMOYAULT, 2008, p.41)

## 1 INTRODUÇÃO

Teremos perdido até a memória de nosso encontro...  
 Mas nos reencontraremos,  
 Para nos separarmos e nos encontrarmos de novo,  
 Ali, onde os mortos se reencontram: nos lábios dos vivos.  
 (BUTLER, apud BACHELARD, 2007, p.17)

As pessoas inventam histórias. Se elas funcionam, são recontadas. Essa é toda a magia  
 (GAIMAN, 2007, p.22, tradução nossa)

Hypotheses fingo: existir é diferir.  
 (VARGAS, apud TARDE, 2007, p.7.)

Algumas narrativas (sempre) retornam. Não somente aos lábios dos vivos – e aqui poderíamos pensar nos palcos – como Samuel Butler enuncia, na epígrafe: este retorno acontece, contemporaneamente, em traduções veiculadas em uma grande diversidade midiática, impulsionadas por uma velocidade de propagação cada vez mais eloquente. Onde antes toda técnica e estratégia de seleção das narrativas para mídias como o cinema, por exemplo, eram destinadas a uma elite privilegiada, possuidora de tecnologia, e se situava no centro do discurso vigente, hoje testemunhamos, sem maiores esforços (e. g. na Internet, nas locações de DVDs, nas filas dos cinemas, nos aparelhos de TV instalados), sujeitos que selecionam, quase em tempo real, os textos que desejam consumir, situando-se, inclusive, como produtores de novos textos a partir dessas leituras.

Simultaneamente a esses velozes eventos de apropriação e ressignificação de histórias e ao surgimento de novas tecnologias e novos leitores, não raro, quando nos deparamos com narrativas que nos chamam a atenção, quase sempre nos perguntamos sobre o autor. A origem. De onde veio tal ideia? Quem a criou? Por que? Quando? Busca-se, avidamente, em lombadas, abas, nos paratextos<sup>1</sup> existentes, um suporte, um ponto de referência para onde voltar o olhar. Para que serve saber de onde veio uma narrativa, o que aciona esta pulsão de paternidade que se coloca como assombro, o fantasma do rei Hamlet que se nos aponta o dedo gélido e suplica que busquemos a autoria, que sacralizemos alguém? O autor ainda é um corpo que reina ritualisticamente em seu devir, em comunhão com o sistema do qual participa.

---

<sup>1</sup> Paratextualidade é uma das categorias de Transtextualidade elaborada por Gérard Genette (1982). Esses conceitos são explorados no Capítulo 2.

Poderíamos associar o fenômeno ao fato de que a “[...] centralidade da palavra (logos), das ideias, dos sistemas de pensamento, de forma a serem entendidos como matéria inalterável, fixadas no tempo por uma qualquer autoridade exterior” (CEIA, 2011) é reafirmada constantemente, mesmo no mundo de velozes metamorfoses em que nos encontramos. As bases da educação parecem estar longe de qualquer mudança em sua poética: texto, para milhares de alunos brasileiros, ainda é uma ‘sopa de letrinhas’ tipográfica e o ato de leitura é mergulhar nesta sopa preta-e-branca para apresentar metros e metros de papel onde se lê sobre ‘o autor’, ‘a intenção do autor’ e a sua ‘genialidade’, passando, é claro, pela ‘mensagem’ da obra.

Mesmo o computador, com interfaces cada vez mais fluidas e convidativas, simula e reforça essa ideia: os *softwares* de leitura são [quase] todos projetados à semelhança do papel impresso. É mais ou menos assim que opera, cotidianamente, o logocentrismo, também conhecido como *metafísica da presença*. Diante disso, se o autor é ‘pai’, quem seria o tradutor? Por que raramente nos interessamos por esse sujeito?

O termo *logocentrismo*, cunhado por Derrida (1979) para esclarecer os jogos discursivos de poder, evidencia a posição da figura do tradutor com relação à figura do autor: o primeiro, ou está invisível ou bem abaixo do segundo, em uma dimensão, quase sempre, de frustração. Já em *A Morte do Autor*, Roland Barthes (2004) lança luzes sobre o surgimento histórico da figura auratizada do autor e sua preservação hierárquica, resultando na enrijecida busca pela autoria que permeia a poética ocidental:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. [...] O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

O texto de Barthes (2004) traz à nossa análise a discussão acerca dessa pulsão de busca pela autoria e pela tentativa de alguns estudiosos, e mesmo de alguns tradutores mais conservadores, em tentar fazer reviver o autor no arquétipo do pai, sua verdade unívoca, sua

essência, suas sementes. Some-se isso à postura capitalista que, desde o positivismo, procura centralizar a obra no autor para fins lucrativos.

Se o logocentrismo rege o pensamento ocidental acerca do que deve ser valorizado/descartado, pode-se elaborar, em um esquema simplificado, o que seria uma provável engrenagem desse mecanismo, agora incluindo traduções, tradutor e leitor das traduções; a autoria mistura-se à ideia de origem, ambas as partes servindo de combustível para a preservação da hierarquia discursiva da qual participamos, voluntária ou involuntariamente:

- 1) autor/origem = essência
- 2) obra/original = verdade
- 3) leitor do original = privilegiado
- 4) tradutor = copiadador frustrado/devedor
- 5) tradução = transporte/(re)produção/perda
- 6) leitor da tradução = prejudicado

Contribuindo para a proposição acima, Walter Benjamin (1994) em *A Tarefa do Tradutor*, estabelece diferenças entre a intenção do poeta e a intenção do tradutor, demarcando limites onde o poeta encontraria a totalidade de sua língua ao seu dispor, para com ela poder ser criativo, original. Do outro lado do vale, ladeira abaixo, temos o ‘tradutor da obra do poeta’, com seu ideal de fazer a tradução definitiva quando só poderia, de acordo com Benjamin (1994), operar como repetidor, como ferramenta de derivação e serviço, mas que, no resultado de seus esforços de endividado, acabará por fazer com que a obra circule e torne a circular entre leitores. Derrida (2006) analisa Benjamin (1994), em *Torres de Babel*:

Benjamin não fala da tarefa ou do problema da tradução. Ele nomeia o sujeito da tradução como sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida. A sobrevida das obras, não dos autores. Talvez a sobrevida dos nomes de autores e das assinaturas, mas não dos autores (DERRIDA, 2006, p.33).

Dessa forma, Derrida, em 1987, evidencia e potencializa o que em Benjamin (1994) está submerso em relações linguísticas entre obra-tradutor-leitor. O implemento derridiano de trazer à contemporaneidade os efeitos da tradução (sendo um deles o de fazer sobreviver a narrativa), somando-se à reflexão da genealogia, de Foucault (2009), nos serve para entender mais verticalmente como se dá a mudança de olhar sobre a “tarefa” do tradutor, seu papel social e o espaço/tempo em que trabalha. Foucault, em 1979, portanto anterior a Derrida, trata da

genealogia em *A Microfísica do Poder*, mais especificamente no capítulo *Nietzsche, a genealogia e a história*; o autor desarticula a ideia de origem como ponto de relevância de uma história linear, construída por eleições sistematizadas institucionais – daqueles que se encarregam, na sociedade, estando em exercício de poder, de eleger o que é mais relevante, a ser apresentando como síntese última, ou melhor, como ‘verdade’.

Foucault (2009) corta e nos permite cortar relações com o sistema [ou-ou], desamarrando algumas correias da camisa de força da monocórdia ‘verdade’, para propor uma ideia não-linear; na genealogia os eventos estão em plena rota de colisão, em desierarquia, cada uma dessas colisões produzindo acontecimentos irreproduzíveis, tantos que não se pode apreendê-los todos; na genealogia, o devir é ininterrupto: “[...] a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes é o próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 2009, p.15).

De olhos pousados sobre este frenesi de eventos, desconstruída a verdade unívoca histórica, retomamos a análise de Derrida (2006) sobre o texto benjaminiano: pode-se assumir, então, a tradução como evento que compõe a constelação da história das diversas vidas das narrativas, onde não há espaço para endividamento, mas para transformação e repetição: a tradução é o que fica e o que estará, nas leis do presente em que está sendo feita e nas leis do futuro de sua eventual leitura; a tradução não pára. Como anuncia Butler, retorna nos *lábios* dos vivos: parece importante entendermos que o pensamento, a interpretação, a enunciação, todos esses movimentos considerados naturais (a fala humana) e/ou da ordem da reprodução (a fala da personagem interpretada pelo ator, as didascálias) são também traduções.

Derrida/Nietzsche, Plaza/Benjamin, Foucault, todos nos desvencilham, assim como Deleuze em sua reversão do platonismo, do essencialismo enrijecedor da origem, de um começo histórico sagrado que deveria ser preservado: “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (FOUCAULT, 2009, p.18). A variedade de dispartes, a variedade de traduções, de olhares lançados aos dispartes que concorrem nas teias do espaço/tempo. O autor/pai, assim, desterritorializado do plano do privilégio histórico, morre um pouco mais para dar lugar aos suplementos das sementes que plantou em seu lugar de fala.

Nosso olhar, portanto, desvia-se da ideia logocêntrica de ‘autor de originais’, selva onde o intertexto não existe, e se volta para o tradutor, para o sujeito que, imerso em seu discurso, participante e intérprete do seu contexto, vai dar à luz, na prática da diferença e através de outros sistemas semióticos, as narrativas de que falam Neil Gaiman (2007) e Samuel Butler, que ‘funcionam’ e voltam, lembrando-nos de que, se não houver quem recontar o que já foi

contado, o conto morre junto com o primeiro a assumir que o contou. Outro fato importante para os Estudos da Tradução foi sua categorização, em 1959, pelo linguista russo Roman Jakobson. Esse novo olhar incluiu os estudos da Semiótica, permitindo que os textos pudessem ser estudados nas suas traduções do signo verbal, para o não-verbal. As categorias de tradução criadas por Jakobson são: (a) Intralingual, modalidade em que os signos verbais são interpretados por outros na mesma língua; (b) Interlingual, em que os signos verbais são interpretados por outros signos verbais em outra língua; e (c) Intersemiótica (ou Transmutação) modalidade em que os signos verbais são interpretados por meio de sistemas de signos não verbais – e vice-versa. A proposta de Jakobson continua vigente – mesmo com ampliações feitas às suas conclusões. O conceito de Tradução Intersemiótica foi ampliado por teóricos e intelectuais como Octavio Paz, Haroldo de Campos, Jorge Luis Borges, Julio Plaza, entre outros, que, extrapolando os estudos linguísticos e literários, refletem, em espaço próprio, sobre a tradução sob o viés das possibilidades de recriação artística, que terminam por alterar o papel social do tradutor e seu trabalho.

Propulsionamos nossa viagem investigativa a partir do lugar de fala elisabetano, das condições de produção que nos fazem perceber William Shakespeare também como sujeito recriador ou ressignificador no primeiro capítulo, intitulado *Shakespeare, o cânone que recriava*.

Essa discussão inicial acerca do papel social do tradutor direcionou nossa opção pela minissérie brasileira *Som & Fúria* como nosso *corpus*, dentre centenas de textos que nos possibilitariam estudar, antes de apresentarmos aqui um recorte definitivo, questões como: o sujeito tradutor como *sujeito regido por desejos*, a diversidade do olhar interpretativo e o direito de se exercer essa diversidade, a retroalimentação entre obras de partida e suas traduções, a tradução como suplemento e agente de sobrevivência da narrativa, a discussão sobre autoria não como ato de originalidade, mas como operação dialógica e, por fim, o deslocamento do termo *original*, que deixa de ser *origem seminal* para representar o *modo de fazer de cada tradutor/autor/leitor*. Em outras palavras, nossa análise da minissérie brasileira *Som & Fúria* tem por tema o retorno da narrativa como evento tradutório, que faz do tradutor autor [e vice-versa], a fim de contribuir com os Estudos da Tradução em seu aspecto sociocultural, fortalecendo, dessa forma, a consciência crítica acerca da pluralidade textual e interpretativa e o direito do tradutor ao seu exercício pleno.

Todas essas questões foram articuladas levando-se em conta a mídia, ou seja, o dispositivo que veicula a minissérie: nada menos que o objeto doméstico mais popularizante do Brasil, a TV aberta. Erick Felinto (2008), em *A Imagem Espectral – Comunicação, Cinema e*

*Fantasmagoria Tecnológica*, afirma a TV como entidade familiar do ambiente doméstico, tendo lugar próprio e de destaque:

[...] a televisão sempre exalou uma poderosa presença no lar, servindo, na imaginação ativa, como um fantástico portal para outros mundos ou mesmo como uma entidade senciente aninhada no canto da sala de estar (FELINTO, 2008, p. 88).

Essa quase *sacralidade* da TV expressa por Felinto (2008) nos dá ideia sobre a idoneidade e o conseqüente crédito que permeia o senso comum acerca dos textos projetados pela telinha nos lares brasileiros. A partir dessa reflexão, pode-se entender como produtores e diretores continuam alimentando essa potencial imanência<sup>2</sup> televisiva através da seleção de textos canônicos, nacionais e internacionais, para produções em horários diferenciados. A discussão teórica acerca do *espaço fecundo*<sup>3</sup> televisivo, bem como os aspectos próprios da minissérie nacional são fundamentados, principalmente, por reflexões de Anna Maria Balogh. A história da TV Excelsior contada por Álvaro de Moya, em seu *Glória in Excelsior* também nos serviu de base para discutir a TV como fenômeno sócio-cultural. A seguir, a apresentação detalhada do *corpus* e a delimitação de nossos objetivos.

### 1.1 SOM&FÚRIA DE FERNANDO MEIRELLES: METÁFORAS POSSÍVEIS DO TRADUTOR NA TV BRASILEIRA

MACBETH – [...] Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã  
arrastam-se nessa passada trivial do dia  
para a noite, da noite para o dia, até a última  
sílabas do registro dos tempos. E todos os  
nossos ontens não fizeram mais que  
iluminar para os tolos o caminho que leva  
ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama  
breve! A vida não passa de uma sombra  
que caminha, um pobre ator que se  
pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso  
por  
uma hora e, depois, não se escuta mais sua  
voz. É uma história contada por um idiota,  
cheia de som e fúria e vazia de significado.  
(SHAKESPEARE, *Macbeth*, 2009, p.113)

“Loucura, luxúria, tudo isso tem em *Som & Fúria!*”<sup>4</sup>  
(MEIRELLES, *Som & Fúria*, 2008)

<sup>2</sup> No sentido de *permanência*, de algo que nunca desaparece.

<sup>3</sup> Termo cunhado pela Profa. Dra. Marinyze Prates de Oliveira (2004) em *Olhares Roubados*.

<sup>4</sup> Trecho da canção de chamada da minissérie.



Em 1929, William Faulkner conta a história da destruição de uma família em *O Som e a fúria* (*The Sound and the Fury*); o autor faz uso de diversas técnicas narrativas, incluindo o fluxo de consciência, já consagrado por Joyce e Woolf. O romance é narrado pelos filhos da família Compson: Benjy, Quentin e Jason. Os três compõem uma tragédia envolvendo, respectivamente, doença mental, suicídio e cinismo. Ao que parece, o escritor dialoga com as linhas de *Macbeth*, num intertexto que impulsiona a tragédia dos Compsons. Assim como Faulkner (1995), vários artistas no mundo inteiro, incluindo músicos e dramaturgos brasileiros já usaram a síntese do solilóquio de dor e sofrimento do mais famoso entre os assassinos shakespearianos como título de suas obras. A expressão ‘Som e Fúria’, extrapolando-se o contexto da tragédia escocesa, pode ser associada a ideias como turbulência, caos, preenchimento: a ocupação de qualquer possibilidade de silêncio e calma; o inescapável, o ininterrupto. Transformação.

O brasileiro Fernando Meirelles, diretor de cinema internacionalmente consagrado ao recriar para o território da expressão visual (cinema) o romance do canônico José Saramago, *Ensaio Sobre a Cegueira*, traz para nosso contexto urbano e artístico, uma narrativa que também se vale da potência da expressão ‘som e fúria’ em seu título. A produção traduz para o Brasil contemporâneo a série canadense *Slings & Arrows*: a história de um ator e dramaturgo que, como os trágicos Hamlet e Otelo, enlouquece pelas ‘invenções do ciúme’ e desce ao seu ‘inferno particular’. Nessa jornada heróica de auto-conhecimento, transformação e tradução dos textos dramáticos de Shakespeare para os palcos contemporâneos, o louco dessa ficção – qual o louco do Tarot de Marselha, cabelos ao vento e nada além de umas poucas moedas nos bolsos – encontrará muitos desafios em sua jornada: outros ‘loucos’, ou melhor, outros dramaturgos e atores, que confrontarão as técnicas, as seleções, enfim, colocarão em cheque o resultado do dever dessa personagem principal que, no Brasil, por intertexto com *A Divina Comédia*, de Alighieri, foi nomeada Dante<sup>5</sup>. O papel foi interpretado por Felipe Camargo que, à semelhança

---

<sup>5</sup> Houve a oportunidade de entrevistarmos Fernando Meirelles (19 de dezembro de 2009), em rápida visita a Salvador. Meirelles participou de um debate público promovido no auditório do MAM, Solar do Unhão, em que falou sobre sua trajetória profissional e pôde, ao final, responder à diversas perguntas feitas pela plateia. Assim, o dado anterior foi confirmado. Trechos da entrevista surgirão quando necessário ao longo dessa dissertação, em notas de rodapé ou no corpo do texto. No DVD anexo há a palestra completa, incluindo as perguntas que fizemos ao diretor sobre *Som & Fúria*. Abaixo, a resposta transcrita de Meirelles sobre a tradução dos nomes das personagens da minissérie canadense para a brasileira:

**Nós:** E o nome Dante, por que é Dante?

**Meirelles:** O Dante? O Dante, na verdade todos os nomes brasileiros, eu comecei inventando o nome que me dava na telha assim, e depois percebi que foi uma loucura porque tinha muitos personagens na peça e eu queria lembrar do canadense e eu tinha que lembrar do nome do personagem brasileiro e o canadense era muito diferente, aí eu acabei traduzindo todos os nomes que eram em inglês para o português, então Richard virou Ricardo, ah, e assim foi. O Oliver no Canadá era o Oliveira aqui, só o Dante que não, o canadense é George,

da ficção – coincidência ou metatexto? – retornava de um longo inverno no purgatório do ostracismo.

Em *Som & Fúria*, o *Slings & Arrows* de Meirelles, o telespectador brasileiro está diante de uma produção que trouxe algumas novidades, de ordem operacional, estética e temática: a técnica cinematográfica, de grande apuro estético na fotografia, no figurino e na pós-edição, garantidas pela filmagem digital, inédita para a TV aberta, em HD (*High Definition*), que reduz os custos e aumenta a velocidade das gravações. Nessa “mistura de teatro e cinema para fazer televisão”<sup>6</sup>, há também o movimento de direção coletiva. Foram cinco olhares traduzindo o texto verbal e visual canadense: Giselle Barroco, Fernando Meirelles, Rodrigo Meireles, Toniko Melo e Fabrizia Pinto.

Além do apuro estético emprestado do cinema e das possibilidades de análise apresentadas anteriormente, a minissérie nos atraiu por ser a primeira a abordar William Shakespeare como tema, abrindo a oportunidade para ampliar a discussão – em sala de aula, por exemplo – das relações do leitor brasileiro não somente com o cânone elisabetano, mas com nossa própria ‘constelação’ de autores (e.g. Jorge Amado, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, Raquel de Queiróz), seja de medo, prazer ou indiferença. Em diversos momentos, essa metaprodução – por se tratar de uma produção televisiva ficcionalizando diversas produções teatrais, numa dinâmica tipicamente shakespeariana – aborda diferentes relações do público, dos artistas e dos diretores/tradutores com o cânone e com o ato tradutório, além das implicações sociais. Uma delas, o retorno das narrativas ao espaço contemporâneo. Então, estamos diante de um produto complexo, com potência para gerar diversos estudos acadêmicos. *Som & Fúria* também apresenta uma tradução do imaginário dos espetáculos de palco para a TV, com todos os seus mitos, estigmas e jargões. Por seu caráter metadialógico trataremos a minissérie como uma *metaprodução*, discutindo as operações das mídias dentro de uma mídia.

Mas o debate que mais nos interessa gira em torno das possibilidades de tradução de um texto. Dessa forma, a minissérie é considerada, também, uma *metatradução*: na medida em que o produto final traduzido para o português apresenta personagens e narrativas que, através do discurso, propulsionam uma reflexão acerca do exercício da *différance*, de como a pluralidade acontece e de como é, por exemplo, aceita, rejeitada, tolerada, ignorada, aprendida. A

---

uma coisa assim, e a gente pôs Dante. Por que é que eu pus Dante? Eu acho, eu acho que é Dante porque ele vivia aquele inferno, é um cara que entra né, que entra...pela razão mais óbvia, foi essa mesmo, um cara apocalíptico, que tem que entrar, tem que descer até o...

**Nós:** ficar louco.

**Meirelles:** é, foi um pouco por causa disso. Geoffrey, é o nome. Geoffrey, é o nome.

<sup>6</sup> Subtítulo de uma das sessões do site oficial. Disponível em: < <http://tvglobosomemefuria.globo.com>.> Acesso em: 25 mar. 2010.

*metatradução Som & Fúria* é dinamizada por múltiplas narrativas: a vida dos artistas, uns famosos, outros iniciantes, seus conflitos, dúvidas, poéticas. A vida dos diretores, cada um com sua técnica, sua vivência pessoal e profissional, cada um com seus desejos. São histórias permeadas por intertextualidades, perfazendo um *continuum dialógico* que dá vazão a toda força interpretativa do texto elisabetano, cujo efeito é o de teatro dentro da TV dentro do teatro, discutindo questões sobre a produção cultural no Brasil, ficcionalizado por Meirelles e seus companheiros. Nesse tecido narrativo temos – nós, estudiosos e/ou leitores do teatro elisabetano – também a certeza de que algumas dessas histórias urbano-contemporâneas são, de certa forma e cada uma a seu modo, atualizações das mais populares peças do bardo: *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*.

O que encontraremos ao longo da análise, possibilitará identificar Hamlet com o próprio Dante. Romeu e Julieta são os dois casais de jovens atores, com ‘impedimentos’ mais amenos de romance que na tragédia dos palcos tradicionais. Já o horror e o sangue encontrados em *Macbeth* passam por um deslocamento temático, atualizando a peça mais mística do autor em comédia, com toques de auto-ajuda e pastelão, na pele do ambicioso casal Graça e Ricardo – uma ligeira alusão ao usurpador de trono, Ricardo Gloucester. Como atualização de personagens, quase *spin-offs* divertidos de outras peças shakespearianas, temos o diretor morto Oliveira, que surge na TV como fantasma. É o Hamlet pai, sem dúvida, desafiando Dante a continuar em sua jornada de descobertas. Na sequência, ele também encena a caveira mais famosa do mundo, o pobre Yorick. Por fim, Oswald Thomas, o diretor convidado do Teatro Municipal, apresenta traços de diversos vilões da dramaturgia elisabetana, sem se concentrar em nenhum deles, especificamente: podemos considerá-lo uma leve e divertida atualização dos ressentidos, covardes e usurpadores de trono fracassados que quase sempre puxam os fios da multiplicidade de gênero nas tragédias e nos dramas históricos, com pendor para a comédia.

Eis o nosso recorte dentro de um rico objeto: Dante, Oswald e Oliveira são três metáforas do sujeito tradutor delineadas detalhadamente nos próximos capítulos. O objetivo principal é analisar essas representações metafóricas de múltiplos sujeitos Tradutores, com base em teorias e conceitos que se desenvolvem sobre a instabilidade do signo e a condição do sujeito fragmentado em identidades plurais, na aventura de seu *double bind* e de seu devir. Assim, os Tradutores em questão foram associados a três posicionamentos distintos, diante da sua tarefa. Cada uma dessas metáforas abrange um grupo de teóricos e suas contribuições para os Estudos da Tradução:

- Oliveira, a Voz da tradição: metáfora do tradutor de postura conservadora, preso a posicionamentos como preservação/fidelidade (ao cânone, ao texto e, posteriormente, às suas convicções conservadoras). Entre os teóricos que endossam tal posicionamento estão John Catford e Eugene Nida, linguistas que, com suas análises, buscaram técnicas de tradução baseadas na equivalência, numa tentativa de eliminar supostos ‘problemas de tradução’, como, por exemplo, a infidelidade;
- Dante, a Voz do limiar: metáfora do sujeito consciente de que traduzir é posicionar-se criticamente diante do texto. Dante traduz, entre outras propostas, para popularizar o texto, aproximá-lo do público, ampliando a experiência plural da tradução através da eventual desaturatização do cânone, isto é, da destituição do caráter amedrontador e restritivo da obra-fonte; ele se mantém em diálogo com o 'autor', respeitando o texto - sem o pesar de reverência de Oliveira - e, ao mesmo tempo, faz alterações que considera necessárias para que o público se à vontade em sua leitura. Há aqui uma pulsão de negociação de um tradutor que parece estar em transição: nem mantenedor voraz da aura canônica, tampouco canibal completo. A Dante associamos, principalmente, as teorias de Derrida como *suplemento* e *rastro*.
- Oswald, a Voz da desconstrução: dialogando ora com o teatro épico brechtiano (e.g. ‘ruptura da ilusão’ e ‘distanciamento’) ora com teorias linguísticas de Ferdinand de Saussure, Oswald Thomas é um tradutor ‘em movimento’: suas convicções de tradutor estão sempre mudando, tendo como ponto de contato, no entanto, a maneira de lidar com o cânone – em estado de *antropofagia*. Em um gesto de apropriação radical, ‘devoração’ em que ignora a aura canônica, ele, simultaneamente, aspira para si o mesmo prestígio do cânone que tenta rejeitar. A trajetória desse tradutor, como explorada em *Som & Fúria*, pode ser lida como o momento em que surge e poética da transcrição de Haroldo de Campos, lançando o argumento da tradução como operação criativa nos Estudos da Tradução. Entre as bases teóricas associadas ao tradutor Oswald estão os estudos de Susan Bassnett e Else Vieira sobre o *Manifesto Antropofágo* de Oswald de Andrade, e o teatro brechtiano, analisado por Anatol Rosenfeld.

Além da diferenciação e da associação do perfil de cada personagem-diretor-tradutor com teorias que fundamentam os estudos da tradução, temos por objetivos secundários:

- Analisar o retorno das narrativas *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta* como suplementos: ressignificação e atualização dos textos dramáticos;
- Explorar a TV aberta como espaço de popularização de textos canônicos para o telespectador brasileiro;
- Apresentar o cânone William Shakespeare como tradutor a fim de desconstruir a ideia de originalidade.

O caminho percorrido nesta pesquisa é circular, demonstrando a restituição do cânone ao âmbito popular, sua posição na Inglaterra do período elisabetano, através da TV, retorno esse aqui compreendido como suplemento, construído num espaço onde todos se encontram. Por fim, discutem-se as relações ininterruptas (por isso optamos pelo termo *continuum*), estabelecidas pelo dialogismo, a intertextualidade e a faculdade interpretativa do tradutor, culminando com a constatação de que os diferentes textos, em diferentes mídias, acabam por se retroalimentarem, em um jogo que expande e extrapola as fronteiras culturais e sociais, do tempo e do espaço através do trabalho do sujeito tradutor.

## 2 SHAKESPEARE, O CÂNONE QUE RECRIAVA

[...] ele [Shakespeare] é ao mesmo tempo a mais conhecida e a menos conhecida das criaturas.

Bill Bryson (2008, p.14)

Este capítulo propõe um mergulho na amálgama espaço/tempo da Era Elisabetana, expondo algumas das suas principais reverberações nos palcos e na literatura de décadas posteriores – a exemplo da Era Jacobina<sup>7</sup> – e da contemporaneidade. Além disso, dedicamo-nos à composição de um *elenco*, no qual apresentamos, em primeiro plano, William Shakespeare como tradutor de uma gama variada de narrativas. Para isso, analisamos algumas de suas apropriações, aqui consideradas originais não no sentido *seminal*, mas por seu caráter operacional diferenciado, tanto linguisticamente quanto nos palcos.

Não deixamos, no entanto, de pousar nosso olhar sobre o entorno de Shakespeare, onde se destacam, por exemplo, a poderosa Rainha Elizabeth (soberana da ilha e de terras além-mar), sua corte e seus artistas, o Mestre das Festividades, e os dramaturgos e companheiros mais conhecidos de Shakespeare: Christopher Marlowe, John Heminges e Henry Condell, peças-chave para entendermos como funcionava a política das artes e como as principais peças teatrais sobreviveram ao tempo, chegando até nossos dias. David Thomas, agente dos Arquivos Nacionais, em Kew, zona oeste de Londres, revela ao pesquisador Bill Bryson:

A documentação sobre William Shakespeare é exatamente aquela que se pode esperar de uma pessoa em sua posição naquele tempo. [...] Parece escassa só porque nosso interesse nele é tão intenso. Na verdade, sabemos mais sobre Shakespeare do que sobre quase todos os outros dramaturgos de sua época (BRYSON, 2008, p.24).

Apesar dessa dificuldade, há seis assinaturas no testamento e menções (diretas e indiretas) de sua existência em poucos documentos. Heminges e Condell conseguiram salvar da destruição grande parte das peças de Shakespeare após o *grande fechamento* dos teatros pelos puritanos, em 1642. Na contemporaneidade, há um grande apelo para que a vida de todos se torne cada vez mais pública, cabendo à tecnologia produzir interfaces que induzem e/ou

---

<sup>7</sup> Alexander Meireles da Silva ressalta que esse período refere-se ao reinado de James VI (1567-1625), rei da Escócia que inaugura a dinastia Stuart na Inglaterra, sob o título de James I (1603-1625). Ao assumir o trono inglês, James une os dois países, inimigos de longa data.

estimulam a perda de privacidade. É possível que a escassez sobre a vida de Shakespeare seja cada vez mais incômoda para acadêmicos e leitores de gerações mais recentes.

Para falar das traduções – em suas diversas formas – das obras do bardo para a contemporaneidade, iremos nos valer da historiografia, observando, de acordo com nossos interesses, as condições de produção de Shakespeare e de seus colegas, ou, como preferimos, o conjunto de dinâmicas sócio-culturais do lugar de fala<sup>8</sup> elisabetano: aí estão incluídas a multidão de anônimos e a paisagem do território inglês, todos articulados ao jogo espaço-tempo que alimentava e ditava a poética e a fruição do período.

É sabido que inúmeras biografias sobre Shakespeare já foram escritas, apesar da já mencionada escassez documental sobre o autor, desde as mais entusiastas da materialidade do inglês mais famoso do mundo, às antistratifordianas, como eram conhecidas aquelas que descartam a figura do homem nascido em *Stratford-upon-Avon* como autor das obras recolhidas e publicadas por Heminges e Condell no primeiro fôlio. Bill Bryson (2008), em *Shakespeare – o mundo é um palco: uma biografia*, discute o que poderia ter sido e o que certamente não foi a vida do autor e seus colegas de trabalho. Juntamente com o dramaturgo francês Claude Mourthé, o historiador Arnold Hauser e Alexander Meireles da Silva, Bryson (2008) nos serve de guia por esta paisagem, pano de fundo não para falarmos de Shakespeare como o inventor do humano ocidental (de acordo com Harold Bloom, que dedicou o livro *Shakespeare, a invenção do humano* à defesa do escritor como ‘pai’ dos nossos pensamentos, freudiano mesmo antes de Freud), como criador de uma obra ‘original’<sup>9</sup>, mas para refletirmos, a partir do legado que nos chegou, sobre as condições de produção, reprodução e ressignificação elisabetanas.

A próxima subseção explora a paisagem por onde navegava a imaginação dos elisabetanos, e mesmo alguns séculos antes, para entendermos a formação do imaginário da Grã-Bretanha.

## 2.1 GRÃ-BRETANHA, A ILHA PLURAL: NO PRINCÍPIO ERA A CANÇÃO

Aparecendo em inúmeras lendas e mitos, a ilha é imagem de paz espiritual no mundo material caótico. Simbolicamente, é um “outro lugar” mágico,

---

<sup>8</sup> É importante ressaltar que “Lugar de fala” é uma expressão amplamente difundida pela Professora Doutora Elizabeth Santos Ramos, especialmente em suas aulas da disciplina Tópicos em Tradução II (Pós-graduação ILUFBA). No artigo *Grandes Esperanças de Alfonso Cuarón*, a professora afirma que “[...] roteirista e diretor não se apagam ou deixam apagar o seu próprio ponto de vista de interpretantes, não podem ser invisíveis. Como interpretantes, recusam a condição de subserviência, uma vez que incluem no seu texto, suas marcas de indivíduos assujeitados por sua história, pelo seu tempo, pelo seu lugar de fala.” (RAMOS, 2006, p.207).

<sup>9</sup> Usamos a palavra original entre aspas ao longo dessa dissertação em consonância com nosso posicionamento desconstrutivista.

um mundo estabelecido à parte. Por vezes, aparece como um centro reservado para mortais eleitos – como os Campos Elíseos da mitologia grega, a ilha de espuma Awa da tradição chinesa, a ilha de Tir na nOg, a Terra dos jovens das lendas irlandesas ou a ilha de Avalon das lendas do rei Artur –, ou como símbolo de um mundo melhor, como o mito chinês da ilha paradisíaca de Kuche, ou da recuperação de uma era dourada perdida, como no mito de Atlântida.

Alexander Meireles da Silva (2006, p.3)

CALIBÃ – Todas as polegadas vou mostrar-te,  
de terra fértil da ilha. Os pés te beijo.  
Sê meu deus, por favor.

William Shakespeare *in: A tempestade*, ato II, cena 2 (2008a, p.41)

Como nasceu a Grã-Bretanha<sup>10</sup>? Que histórias contavam seus habitantes, que se empurravam uns aos outros em intermináveis empreitadas bélicas? Quem contava essas histórias? Por que as contavam? Ou melhor, cantavam? E, por fim, que influência essas narrativas e suas características teriam sobre o teatro elisabetano? Nesta subseção, sobrevoamos rapidamente a Grã-Bretanha e apresentamos algumas das narrativas que ainda permeiam o imaginário ocidental (bem como permearam o imaginário dos elisabetanos e jacobinos), até pousarmos, finalmente, na Londres do século XVII, o grande palco de Shakespeare, espaço onde o teatro e a língua inglesa se transformaram.

E o que são cidades, senão reinvenções coletivas, mapas sobre mapas. Por onde andam os pés do escritor/dramaturgo senão pela estrada já galgada pelos pés e olhares de outros, de muitos outros, multiplicando e semeando um intertexto de trilhas que se estendem e se ampliam para escolhas possíveis? A morte e a vida são um só corpo e, a própria cidade, um ouroboros onde essas pontas se encontram e se fazem conhecer e alimentar. Os olhares seguem dialogando uns com os outros, modificando a estrada, redesenhando a paisagem, ressignificando seus pontos de fuga, cruzamentos e abrigos.

Para o visitante, dá-se a saber seus espaços, palimpsestos variegados: cidades imersas em outras cidades, sob camadas de papéis de parede, de limo, de relva, quilômetros de ossadas, metros e metros espessos de outras poéticas, de intensa escritura de si, do outro, do mecanismo ininterrupto, indissociável, que amalgama espaço e tempo, que corrói e constrói formas de linguagens, de textos, de leituras. A cidade é o que fica das nossas leituras, deslocadas a cada

---

<sup>10</sup> Grã-Bretanha é o território que concentra os países Escócia, País de Gales e Inglaterra. Esses países mais a Irlanda do Norte conformam o Reino Unido. Essa última divisão política e nomenclatura surge em 1707, e usamos o nome Grã-Bretanha em toda a dissertação.



instante, destinada a não chegar nunca ao final, suas fronteiras diluídas vertical e horizontalmente. A imagem última da cidade é o lugar onde nunca se chega:

Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar. O camaleiro vê despontar no horizonte do planalto os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um embarcação que pode afastá-lo do deserto [...] Na neblina costeira, o marinheiro distingue a forma da corcunda de um camelo, de uma sela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando; sabe que é uma cidade, mas a imagina como camelo [...] vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras. (CALVINO, 2008, p.21).

A mutante Despina criada por Calvino (2008) nos serve de metáfora para a pluralidade dos espaços em relação dinâmica com o tradutor, que está, paradoxalmente, tanto imerso quanto para além das fronteiras do texto. O tradutor, esse “leitor mais atento”, como argumenta Julio Plaza (2003, p.2), é, ao mesmo tempo, o costureiro e a linha cruzando o buraco da agulha por suas próprias mãos. Entrelaça-se à tradução através do devir. Ambos, tradutor e tradução, se materializam no suplemento como bordado do texto *lido* e do texto *a ser lido*.

William Shakespeare, cujo legado se [re]apresenta constantemente, parecia saber bordar o que o olhar capturava pelas vias da cidade de Londres; tecendo-se a si mesmo – suas leituras, as histórias que ouviu, o que leu, o que viveu – no complexo de seu tempo e das alegorias que fazia de outros tempos, quando a cavalaria era prestigiada<sup>11</sup>. O bardo parecia gostar de – e sabia como – “olhar para trás”, não só para atualizar o passado em seu tempo, mas para se valer, talvez, de algumas de suas estratégias literárias. Essa tática que permeia quase toda a obra shakespeariana parece remontar a um gesto ancestral, como discutimos a seguir.

### 2.1.1 Narrativas ancestrais e uma possível formação do imaginário da Grã-Bretanha

[...] quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver,  
[...] Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer,  
ia sentar-se ao pé de mim, [...], e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que

<sup>11</sup> De acordo com Alexander Meireles da Silva, a cavalaria e seu código de honra, pautado no cumprimento da palavra e na auto-abnegação cristã, teve seu apogeu na Idade Média. Na literatura europeia, esse símbolo plasmou-se com as mais diversas histórias contadas e recontadas sobre as façanhas de Artur e seus guerreiros. A partir do Renascimento, Hauser descreve a queda da cavalaria e como surgiu a personagem antiheroica, a exemplo de Don Quixote e o Falstaff de Henrique IV: o primeiro, de Cervantes, vivencia o passado em seu delírio. O segundo, de Shakespeare, pode ser interpretado como o retrato do medo de ser descartado, de envelhecer, de não mais servir.

todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo,  
visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas,  
Que é necessário sair da ilha para ver a ilha,  
que não nos vemos se não saímos de nós

José Saramago (1998, p.40–41)

O Canal da Mancha era parte do território hoje conhecido como Grã-Bretanha; mas esse trecho de terras, inundado pelas chuvas decorrentes do aquecimento ao final da última Era Glacial, há cerca de 5000 a.C., mudou profundamente a paisagem e a história do mundo. Assim separada do continente, a recém-nascida ilha continuou atraindo, mesmo com seu clima chuvoso, povos diversos, entre sociedades guerreiras e agrícolas que possuíam em comum a vontade de construir um lar em suas terras prósperas, fecundas em sementeira, pastagens e minerais preciosos. O Canal ligava-a aos povos gauleses, aos celtas que ficaram onde hoje está a França, possibilitando uma relação de intensa troca de mercadorias e alimentos. A comunicação entre os celtas da ilha e do continente atraiu a cobiça de Roma e dos povos germânicos, estes últimos excelentes navegadores. Assim, com a formação natural da ilha e as constantes navegações de povos estrangeiros, começam as relações do ingleses com o mar, imagem tão constante nos textos literários e visuais que permeiam a cultura da Grã-Bretanha:

*A Inglaterra*<sup>12</sup> é uma ilha, e o mar banha tanto sua literatura quanto suas costas. É um mar frio, tempestuoso, bem diferente do plácido Mediterrâneo ou das águas quentes dos trópicos. Sua voz nunca está muito distante da música da poesia inglesa, e pode ser claramente ouvida nos romances de um escritor “cidadino” como Dickens. A paisagem da Inglaterra é variada – montanhas e lagos e rios –, mas seu efeito uniforme é de suavidade verde – colinas perto do mar e fazendas e florestas. [...] O predomínio do mar e a terra formam o clima inglês (BURGESS, 2008, p.18).

Essa paisagem deve ter sido atraente para os homens do Norte, para os vikings, para os godos, para os jutos, e tantos outros povos que vinham de terras gélidas – com exceção dos romanos. Estes estavam mais interessados em expandir o território e controlar todo o mundo conhecido.

Em 43 d.C., após várias tentativas em séculos anteriores, os romanos, sob o comando do imperador Cláudio, passam a habitar a ilha celta, rebatizando-a de *Bretanha*. Além de implantar um novo sistema político que incluía a construção e administração de cidades (chamadas *coloniae*, *municipia* e *civitas*, a depender do serviço e da classe de seus habitantes),

---

<sup>12</sup> Anthony Burgess denomina o território de Inglaterra, mas usamos Grã-Bretanha ao longo da dissertação para aumentar a abrangência territorial, histórica e sociocultural. Inglaterra é parte da Grã-Bretanha.

os romanos introduziram na ilha o latim escrito e o cristianismo: uma nova língua carregando uma nova cultura, permeada de novas narrativas e uma poética bastante distinta da dos celtas. Começava, também, um processo de tradução, de latinização dos topônimos, como por exemplo, London, nome de uma das tribos celtas, base para o nome da cidade batizada como Londinium, que os romanos então ergueram imediatamente após sua chegada, junto com o porto homônimo que daria apoio às navegações e trocas comerciais.

Podemos apenas imaginar o choque cultural dos romanos com os ilhéus celtas, que se organizavam em castas de guerreiros, fazendeiros, ferreiros e druidas em uma cultura animista<sup>13</sup>, que não podia ser preservada através da escrita: os celtas – da ilha e do continente – acreditavam que uma palavra não poderia ser enunciada em vão, dado seu poder. Assim, os druidas, chefes políticos e religiosos celtas, eram também os guardiões das histórias do povo e seus mitos, através de canções sagradas, que não poderiam ser registradas para que não caíssem em mãos estrangeiras e/ou não perdessem sua sacralidade:

Pois, sendo ainda vital e estando em desenvolvimento, as crenças celtas sobreviveram através do cristianismo, especialmente em áreas rurais. Obviamente é muito difícil reconstruir essas crenças com precisão. Não há nenhuma fonte gaulesa escrita sobre eles, porque os druidas haviam, com certa razão, proibido a divulgação por escrito dos mitos, permitindo-lhes assim manter sua força e evoluir naturalmente. A proibição da escrita foi a condição *sine qua non* da religião druida. Como afirma Lévy-Bruhl, "Se os mitos sagrados fossem divulgados, seriam profanados e, assim, perderiam suas qualidades místicas. Seu significado mais profundo e sua eficácia foram revelados apenas aos iniciados. Os não-iniciados os consideravam apenas como entretenimento" (LA MYTHOLOGIE PRIMITIVE, 1935 apud MARKALE, 1993 p.254)<sup>14</sup>.

Mesmo com a proibição da escrita, Jean Markale (1993) esclarece que intelectuais romanos e gregos, em contato com os celtas tanto no continente, quanto na ilha, tentavam registrar os rituais que presenciavam e as histórias que ouviam de terceiros, inclusive numa tentativa de ‘traduzir’ o panteão celta comparando-o ao panteão helênico-romano<sup>15</sup>. Ainda de

<sup>13</sup> Culturas animistas acreditam que todos os elementos da natureza estão relacionados metafisicamente aos seus antepassados. Assim, tudo que está na natureza torna-se sagrado e não pode ser utilizado ou tocado casualmente.

<sup>14</sup> Nossa tradução de: *For, being still vital and developing, Celtic beliefs survived through Christianity, particularly in rural areas. Obviously it is very difficult to reconstruct these beliefs accurately. There is no Gallic writing about them because the druids had quite reasonably forbidden the myths to be divulged in writing, thereby allowing them to retain their strength and to evolve naturally. The ban of writing was the sine qua non of the druidic religion. As Lévy-Bruhl says, 'If the sacred myths were to be divulged, they would be profaned and would thus lose their mystic qualities. Their deeper meaning and efficacy were revealed only to the initiate. Non-initiates regarded them merely as amusements'* (La mythologie primitive, 1935).

<sup>15</sup> Markale exemplifica com o trabalho do poeta Lucan, cronista pessoal de Júlio Cesar. Em seus manuscritos aparecem diversos comentários feitos por uma segunda pessoa, comparando três divindades celtas a três divindades romanas: Teutatis (no Brasil, ficou conhecido pela tradução dos quadrinhos de Astérix e Obélix como

acordo com Markale, muitas das lendas celtas ultrapassaram a condição religiosa e sobreviveram traduzidas no gênero literário, especialmente através dos esforços de monges, muitos deles descendentes de celtas:

De fato, é esse "entretenimento" que nos ajudam a descobrir divindades celtas. Pois, embora as sagas celtas, o *Mabinogion* galês, as *Chansons de Geste* e os romances da Távola Redonda terem sido projetados para distrair um público que nunca os entendeu bem, eles são na verdade códigos da mitologia que deve ter existido na Gália, na Grã-Bretanha e na Irlanda no tempo das conquistas romanas e que parou de se desenvolver. A Literatura Irlandesa nos fornece os primeiros documentos. Os três ciclos da epopeia gaélica, o ciclo mitológico, o ciclo de Ulster ou o *Red Branch* e o ciclo Ossiânico dos fenianos, são marcados com uma originalidade e um arcaísmo que permanecem praticamente inalterados pelos copistas medievais. Há algumas inserções e interpretações espúrias, mas a preocupação básica dos monges cristãos foi a de salvaguardar o patrimônio nacional como fonte de cultura para as gerações posteriores (MARKALE, 1993, p.254)<sup>16</sup>.

Dessa forma, esse ‘cancioneiro’ de base celta herdado pelos ingleses, mesmo sob o controle dos Puritanos em determinados períodos, deveria ser bastante vasto e inspirador para os poetas e dramaturgos elisabetanos – como ocorre até hoje, bastando observar a quantidade de filmes com narrativas fantásticas de magos como *Harry Potter* e *O senhor dos anéis*, ambos traduções intersemióticas de livros *best sellers*. Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare demonstra erudição acerca das narrativas antigas que compunham o folclore da ilha ao tecer sua trama em meio à floresta, habitada por criaturas mágicas – como Titania, Oberon, Mab e Puck – deuses e entidades que descendem dos panteões pré-cristãos. De certa forma, ratificando as considerações de Markale, essas histórias voltam como entretenimento, nas mais variadas traduções.

Outro fato que pode ter surpreendido os novos povos, que se fixavam na ilha, pode ter sido a força mítica da mulher celta. Markale (1993) cita diversas deusas guerreiras que nos restaram na literatura, provavelmente, como fonte de inspiração para a vida de lutas territoriais

---

Tutatis) seria Mercúrio, Esus seria Marte e Taranis representa, em Roma, Dispatér. O manuscrito de Lucan também descreve, com grande horror, rituais de sacrifício humano em altares dedicados a Taranis; Markale aponta que deve-se suspeitar dessas descrições ‘exageradas’ de Lucan, já que os Romanos tinham muitas razões para destruir o legado secreto celta e suas práticas, a fim de enfraquecer o poder dos druidas.

<sup>16</sup> Nossa tradução de: *In fact, it is these ‘amusements’ which help us to discover Celtic divinities. For although the Celtic sagas, the Welsh mabinogion, the Chansons de geste and the Round Table romances were designed to divert an audience which never really understood them, they are actually codifications of the mythology which must have existed in Gaul, Britain and Ireland at the time of the Roman conquests and which ceased to develop them. Irish Literature provides us the earliest documents. The three cycles of Gaelic epic, the mythological cycle, the Ulster or Red Branch cycle and the Ossianic cycle of the Fenians, are stamped with an originality and an archaism which remain virtually unaltered by the medieval copyists. There are some spurious insertions and interpretations but the basic concern of the Christian monks was to safeguard their national heritage as a fount of culture for further generations.*

na ilha<sup>17</sup>. Essas mulheres celtas tinham voz na sociedade e podiam, de acordo com Meireles, tornar-se “líderes de sua tribo. A mais famosa dessas guerreiras foi Boadicea, que ficou viúva do rei Prasutogo em 61 d.C.” (SILVA, 2006, p.19). A guerreira e seu exército invadiu Londinium, destruindo diversas construções, com a ajuda de civis bretões. Mesmo com um exército menor, o comandante romano Gaius Suetonius aplicou táticas que aniquilaram cerca de 70 mil nativos (não romanos). Esse episódio é conhecido como *Batalha de Watling Street*. Os romanos derrubaram não somente a lendária rainha – traduzida pelo romano Cassius Dio<sup>18</sup> em figura grotesca na literatura latina do período para justificar a primeira derrota dos romanos – mas também destruíram os druidas e seus bosques sagrados, em 59 d.C. A estratégia romana era, ao que parece, desarticular os eixos de comando e a religião, redistribuir as terras, ocupar e escravizar os nativos – ou dar-lhes nova cidadania, embora servil –, impondo sua cultura principalmente através do idioma. Restou muito pouco dos idiomas celtas na língua inglesa moderna, sendo a maioria usada em nomes de rios e lugares.

No século V d.C., os romanos recolheram seus exércitos e voltaram para o continente, a fim de tentar salvar Roma das intensas invasões germânicas, deixando na ilha um vasto legado lexical latino que ainda faz parte do inglês moderno. Além da herança linguística, militar e religiosa, teriam os ingleses herdado dos romanos o gosto pela conquista da terra alheia, pilhagem e transformação das paisagens por onde pisavam? Teria a impetuosa rainha Elizabeth I ouvido a história da feroz Boadicea? De acordo com as reflexões anteriores e considerando-se a sofisticação intelectual de uma rainha que sabia sete línguas (MOURTHÉ, 2007, p.46), é muito provável que sim.

Ao que parece, os romanos ‘fizeram escola’. Cada cultura desembarcada na Grã-Bretanha, reinventava a ilha para si, continuando o processo de tradução. A genealogia do nome Bretanha passou por muitas transformações. De acordo com a Wikipédia, com Alexander Meireles da Silva e com Anthony Burgess<sup>19</sup>, as apropriações e transformações onomásticas seguem o seguinte curso: Prydain para os galeses, traduzida pelos gregos como Pretanike, posteriormente a Britannia dos romanos, Bretagne em francês antigo, Bretayne e Breteyne em inglês médio, Breoton, Breoten, Bryten, Breten em suas diversas grafias do inglês antigo<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Markale (1993) afirma que eram diversas tribos espalhadas pela ilha, cuja unidade e organização existia somente através da força intelectual dos druidas. As reuniões entre as tribos aconteciam em diversos períodos do ano, entre celebrações que marcavam o ciclo solar (solstícios e equinócios) e celebrações lunares, cujo tema eram as forças das divindades ancestrais representadas pelos oghams das árvores sagradas. O ogham também compunha um alfabeto, relacionado a cada árvore.

<sup>18</sup> Essa representação aparentemente distorcida de Boadicea (ou Boudicca) é debatida por Fernanda Mota Pereira (2009) em *Literatura Anglófona em Perspectivas*.

<sup>19</sup> Ambos trazem apenas a etimologia romana para o nome Grã-Bretanha.

<sup>20</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Grã-Bretanha\\_\(nome\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Grã-Bretanha_(nome))>. Acesso em: 5 jan.2009.

Escritores latinos passaram a designar a terra habitada por anglos e saxões, já hibridizados por laços de sangue e culturais, como *angli*. Os germânicos, povos que afugentaram o exército romano de volta ao continente e tomaram a ilha, pondo abaixo quase tudo o que os romanos haviam construído<sup>21</sup>, passam a chamar a nova casa de *angli*, mantendo o traço latino. Em seguida a ilha é conhecida por *engle*, cuja língua era o *englisc*. Por volta do ano 1000, temos *Englaland* e, finalmente *England* (SILVA, 2006, p.27).

Tal qual um imenso palimpsesto de palimpsestos<sup>22</sup>, nomes *sobre* nomes, a ilha seguia uma trajetória espiralada milenar de reescrituras através dos cantadores<sup>23</sup> de cada um desses povos, iniciada no ano 2000 a.C. (data aproximada da chegada dos celtas): druidas, monges, menestrelis, scopas<sup>24</sup>. Assim como os temas e as formas variavam, devemos nos lembrar, também, de que cada um desses povos trouxe seus arquétipos, suas ideias sobre medo, sexualidade, morte e renascimento, seu compêndio de monstros da terra, do fogo, do ar e do mar, enfim, seus panteões, suas egrégoras, seus *ethos*. À semelhança do processo de pidginização, em que o idioma do colonizador é adaptado rapidamente pelo colonizado, as narrativas eram transmitidas, principalmente pela oralidade e, no processo de comunicação, modificavam-se, até conformar um novo texto permeado pelos temas, tons, paisagens, gêneros e sonoridades de seus novos autores, ou melhor, tradutores. Se considerarmos o conceito de *dialogismo* de Bakhtin, na definição de Irene A. Machado:

[...] ao definir-se como visão de mundo, está longe de limitar-se a uma única focalização. É impossível pensarmos o dialogismo como forma cabal do diálogo comunicativo. Ora Bakhtin situa o conceito no campo do diálogo socrático, definindo-o como um debate tenso de ideias em que as palavras de um se confrontam com as palavras do outro no interior de um único discurso; ora entende o dialogismo como sincretismo das formas carnavalizadas presentes no discurso citado, na paródia, na mistura de línguas e de linguagens, enfim, em todas as formas de discurso dentro do discurso. Também por implicar fenômenos de bi e multivocalidade, o dialogismo pode ser focalizado como uma manifestação de oralidade, da qual Bakhtin derivou seu conceito de polifonia. Assim, o que define a dialogia é menos a oposição

<sup>21</sup> Alexander Meireles da Silva ressalta que a surpresa dos povos germânicos diante da visão das construções romanas está no poema *The Wanderer*, obra em inglês antigo que faz parte das *Líricas anglo-saxônicas*, no seguinte trecho: "(85) *Thus the Creator of men laid waste this dwelling-place, until the old works of giants (i.e., buildings) stood vacant, without the noise of the inhabitants.*" Disponível em: <<http://research.uvu.edu/mcdonald/wanderweb/trans1.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

<sup>22</sup> Como as bonecas russas, que se abrigam umas nas outras, a ilha abrigava narrativas que engendraram milhares de traduções, bem como suas fronteiras mudavam a cada povo que chegava. Da mesma forma que as narrativas iam sendo reescritas, os mapas iam sendo reestruturados.

<sup>23</sup> Clarissa Pínkola Estés, em seu *Mulheres que correm com os lobos*, mitos e histórias dos arquétipos da Mulher Selvagem, utiliza o termo cantador(a) para definir os profissionais contadores e contadoras de histórias. Cf. Referências.

<sup>24</sup> O *scop* era o poeta cantor na cultura anglo-saxônica. Os monges preservavam os poemas épicos e líricos e os scopas os cantavam nas festas da corte.

imediate ao monologismo do que o confronto das entonações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um dado campo de visão (MACHADO, apud BRAIT 2008, p.135).

Podemos perceber a dinâmica do dialogismo bakhtiniano no seu mais amplo espectro: diálogos entre idiomas, indivíduos, culturas e poderes. Esse intenso *continuum dialógico*<sup>25</sup> na ilha era especialmente pontuado por canções, composições com letra e música, cujo ritmo facilitava o processo de memorização dos cantadores e, conseqüentemente, ajudava a quem ouvia, perpetuando a narrativa no imaginário da cultura da qual partia. Cabe aqui definir o conceito que queremos introduzir. Muitas das canções foram atualizadas para cada novo lugar de fala, diversas narrativas orais foram registradas em pergaminho, feitos e fatos históricos ganharam um tom lírico – e melancólico – para a celebração nos salões.

Este ‘olhar por cima dos ombros’, esse *continuum* dialógico que é dinamizado pelo tradutor, foi amplamente utilizado na Renascença inglesa por Shakespeare e seus colegas dramaturgos e poetas. No entanto, o processo não era tão simples quanto parece. Muitas dessas histórias deveriam ser cristianizadas sob pena de proibição<sup>26</sup>, e os poemas épicos, as líricas anglo-saxônicas e os primeiros contos (a exemplo de Chaucer, que introduziu esse gênero na ilha com seu *The Canterbury Tales*) conformavam um hibridismo entre mitos/crenças pagãs e elementos cristãos. Os monges romanizados na Grã-Bretanha do século VIII contavam as histórias que haviam ouvido e lido dos mais antigos – e parecia mesmo haver nostalgia nessas vozes, fazendo ressurgir narrativas épicas e fantásticas tais como o *Beowulf*, canção anônima trazida “nos cascos das embarcações” dos marinheiros do Norte, no século V. Essa narrativa em forma de poema épico, com 3.182 versos, traz a maioria das estratégias literárias anglo-saxônicas: o *ubi sunt* (expressão latina que significa “onde estão eles?”), a aliteração, a metonímia e a sinédoque, o tom elegíaco, as *head-rhymes* e, finalmente, o *kenning*, uma das mais impressionantes contribuições para a literatura inglesa:

[...] exemplificado em *Beowulf* como um composto de duas palavras que significa outra [beo = abelha + wulf = lobo. abelha + lobo = urso]. O *kenning*

<sup>25</sup> Chegamos a esse termo, *continuum dialógico*, da seguinte forma: a) partindo na ideia de que o diálogo é incessante, posto que nenhum indivíduo cessa sua comunicação, ou melhor, não se reifica, podendo ter a si mesmo como interlocutor; b) somando-se a isto a reflexão de Julio Plaza de que o ato de tradução jamais é interrompido, haja visto que o pensamento não é interrompido e um signo – a começar pelo signo presente no pensamento – remete a outro, em perpétua interpretação. Então, dialogismo e tradução são contíguos/imediatos. Optamos, então, por acrescentar o termo *continuum* ao dialogismo a fim de enfatizarmos sua inconclusão e as transformações resultantes desse mecanismo.

<sup>26</sup> Hauser afirma que “A forma épica tinha de ser adaptada a temas bíblicos e expressar os pontos de vista do clero se não quisesse ser inteiramente varrida da literatura. É provável que a coleção encomendada por Carlos Magno tenha sido organizada por clérigos, e a julgar por *Beowulf* os clérigos já se haviam ocupado antes de compilar e revisar narrativas heróicas.” (HAUSER, 2003, p.159)

sugere associações que enriquecem a obra sem distrair o leitor. Assim, *sea* (mar) se torna *whale-road* (o caminho das baleias) e *body* (corpo) é *life-house* (a casa da vida). (SILVA, 2006, p.46).

O *kenning* tornou-se, inclusive, parte dos jogos de salão, como concurso de charadas, cujas mais antigas da língua inglesa, afirma Silva, aparecem no século X no *Exeter Book*, escrito em inglês antigo por monges, em uma seção especial. Podemos refletir sobre as metáforas complexas concebidas por Shakespeare, que pode muito bem ter tido contato com esse recurso literário, talvez traduzido do inglês antigo para o inglês médio ou moderno. No Soneto 73, por exemplo, temos uma metáfora que lembra esses jogos anglo-saxões:

[...]  
*Which by and by black night doth take away,*  
*Death's second self, that seals up all in rest.*  
 [...]

[...]  
 Quando a noite o esvazia, **O outro eu da morte** sela a terra.<sup>27</sup>  
 [...]

De acordo com as notas de rodapé da edição dos sonetos de 1964 da editora norte americana *Signet Classic*, com introdução do poeta W. H. Auden, *Death's second self* [o outro eu da Morte] seria “*sleep*” [sono]. Culturalmente, como quando se utilizava o recurso do *kenning*, é possível que para um elisabetano não fosse tão incomum saber que “o outro eu da Morte” é o sono; mas, afinal, esta é apenas uma possível interpretação, como o *kenning* talvez variasse de acordo com o contexto espacial e temporal.

É interessante notar que *Beowulf* é não somente rico no uso de recursos literários, mas apresenta um verdadeiro hibridismo entre forma e conteúdo. De acordo com o escritor argentino, tradutor de inglês antigo e professor de Literatura Inglesa, Jorge Luis Borges (2006) o poema do século VIII mostra-nos o interesse do autor, anônimo – provavelmente um monge de ascendência germânica – pelos poemas épicos latinos:

O autor pegou uma antiga lenda germânica e fez com ela uma epopéia, seguindo as normas sintáticas latinas. Graças a esses versos intercalados, vemos que o autor se propôs fazer uma *Eneida* germânica [...]. Mas nesse intento o autor topou com um problema: não podia, guardando o decoro da época, falar elogiosamente dos deuses pagãos. Porque no século VIII ainda se estava muito perto da era pagã, que estava viva na gente (BORGES, 2006, p.14).

---

<sup>27</sup> Tradução nossa.



Então percebemos que as narrativas ainda estavam vivas no povo mesmo depois de muitos séculos, porque eram recontadas e re-cantadas. Havia também obras com objetivo documental, pondo em dúvida se estamos diante de ficção ou de um fato real. Um exemplo dessa incerteza é o registro em versos da batalha do Monte Maldon, em que um punhado de saxões enfrentou um pequeno exército de vikings dinamarqueses às margens do rio Blackwater, em Essex. O evento também está na *Crônica Anglo-saxônica*, que começou a ser escrita por monges no século IX, no reinado de Alfred<sup>28</sup>, rei que se importava com a preservação da memória de seu povo. Já o poema, intitulado *Balada de Maldon*<sup>29</sup>, escrito na última década do século X, é incompleto. O fragmento encontrado começa assim, na tradução para o inglês moderno:

\
 . . . would be broken.  
 Then he commanded each young man  
 To leave his horse, to drive it far off  
 and to go forth, with mind turned  
 to strong hands and good thoughts.<sup>30</sup>

. . . estaria quebrado.  
 Então ele ordenou a cada jovem  
 Para deixar seu cavalo, e conduzi-lo ao longe,  
 e assim prosseguir, com a mente voltada  
 para mãos fortes e bons pensamentos.<sup>31</sup>

A peça a que temos acesso, narrativa de uma derrota saxônica em tom de lamento, se inicia com “...estaria quebrado” ou “...foi rompido” (BORGES, 2006, p.57). Jorge Luís Borges (2006) analisa o poema sob a perspectiva da criação literária:

[...] ao que parece, [o poeta foi] testemunha ocular da batalha, provavelmente um dos combatentes. Isso se deduz pela abundância de traços circunstanciais. Na Idade Média, não inventavam traços circunstanciais. Agora estão ao

<sup>28</sup> Alfred, The Great, foi muito importante na história da Grã-Bretanha. De acordo com Alexander Meireles da Silva, em 865 os vikings se estabeleceram por toda a ilha, conseguindo tomar, inclusive, Londres. Alfred, então rei de Wessex, reuniu o povo saxão contra os invasores e, em 878, finalmente retomou Londres. Repartilhando as terras para que vikings e anglo-saxões convivessem em harmonia, Alfred foi, em diversas regiões da ilha, considerado rei da Inglaterra. Uma de suas marcas teria sido o uso inteligente do poder da Igreja, estabelecendo, com essa parceria, um sistema jurídico, educacional e documental preciosos para os estudos do período. Entre o legado de Alfred estão os sete tomos das Crônicas Anglo-saxônicas (*The Anglo-Saxon Chronicles*), escritos anonimamente até o ano de 1154 d.C.

<sup>29</sup> O poema traduzido para o inglês moderno – ou seja, o inglês que surge na Era Elisabetana – é bastante estudado no ensino médio e superior na maioria dos países anglófonos. Foi tema da tese de Glauco Micsik Robert, defendida em 2006 na USP sob o título *A Batalha de Maldon: tradução e aliteração*.

<sup>30</sup> Os cinco primeiros versos saxões seguem assim: *brocen wurde. / Het þa hyssa hwæne / hors forlætan, / feor afysan, / and forð gangan, / hicgan to handum / and to hige godum*. Cf. Em <http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/oe/texts/a9.html>. Acesso em 05 jan. 2011.

<sup>31</sup> Tradução nossa.

alcance de qualquer romancista, de qualquer jornalista. Na época as pessoas pensavam de outro modo: pensavam de um modo platônico, alegórico. E a abundância de traços circunstanciais que existe na “Balada de Maldon” é uma prova segura do seu caráter autêntico, ou seja, ninguém teria pensado em inventá-los. Na balada se conservam alguns traços da antiga poesia épica anglo-saxã. Por exemplo, os personagens falam demais, pronunciam pequenos discursos que são bastante inverossímeis no meio de uma batalha. [...] Mas, em geral, o idioma é o idioma oral e coloquial e, o que é mais importante, sentimos que tudo o que se diz na balada é certo. As coisas não poderiam ter ocorrido de outro modo. A não ser que imaginemos um romancista genial e anônimo nessa época (BORGES, 2006, p.57-58).

A maneira como Borges analisa essa operação de criação, em que o autor traduz sua vivência em versos, aponta possíveis estratégias, que nos permitem refletir sobre o movimento de atualização de narrativas do qual participaram tanto os monges anglo-saxões, quanto Shakespeare e seus contemporâneos no período elisabetano. A partir da relação entre a poética do século X e os registros históricos dos monges estabelecida por Borges, podemos tecer a relação entre a poética do século XVI e o tipo de leitor daquele período, como será demonstrado na subseção 1.3.

De posse das análises sobre a formação cultural da ilha e o início de uma ideia de nação, e munidos do conceito de *continuum dialógico*, podemos avançar alguns séculos adiante para examinarmos como surgiu o drama na Grã-Bretanha.

## 2.2 SURGIMENTO E SECULARIZAÇÃO DO TEATRO INGLÊS: UMA CONQUISTA POPULAR

Conhecendo algo a respeito da riqueza narrativa da ilha do outro lado do Canal da Mancha e conscientes do *continuum dialógico* que propulsiona o complexo mecanismo de retorno das narrativas, nossa questão, neste ponto, é indagar sobre o surgimento do teatro na Inglaterra. Vimos, anteriormente, que, quase sempre, as culturas têm interesse em preservar a memória ancestral através do [re]acontecimento narrativo, seja para fins de entretenimento, para questionar uma determinada situação/evento a partir de uma situação/evento anterior (como não se tarda, nem se falha, em dizer: “que isto nos sirva de exemplo para que não cometamos os mesmos erros” ou “não estaríamos fazendo o mesmo?”), ou, em alguns casos, para contemplar ambas as situações: Shakespeare usou dramas históricos para lembrar aos seus contemporâneos sobre erros e acertos passados. Talvez o poeta, leitor crítico de seu mundo presente e passado, tenha mesmo erguido não apenas os véus da História, mas levantado um espelho diante da sociedade elisabetana.

Mas, antes disso, nos interessa saber como as histórias passaram das salas, feiras, festas e salões medievais<sup>32</sup> para os palcos secularizados da agitada cidade de Londres. Como os artistas se profissionalizaram, quem os mantinha, enfim, em que condições surgiu a dramaturgia inglesa, e como se teria chegado à sofisticação do período elisabetano, com suas casas inteiramente dedicadas ao teatro e com suas próprias políticas de manutenção.

O filólogo Charles Berlitz (1998) resume a história do idioma – e da ocupação da ilha até os normandos, de onde retomamos o fio da história que nos conduzirá ao período elisabetano:

Por algum tempo após a partida das últimas legiões romanas, a Inglaterra falou o anglo-saxão, uma língua germânica. As tribos germânicas, vindas da costa do mar do Norte entre a Holanda e a Dinamarca, haviam invadido e colonizado a Inglaterra e estabelecido seu idioma como a língua dominante. A língua celta original foi rechaçada para o País de Gales, a Escócia, a Cornualha, as ilhas costeiras e para a Irlanda, onde ainda sobrevive. Assim sendo, em 1066 o anglo-saxão como língua favorita recebeu um golpe quase fatal. Os franceses normandos invadiram a Inglaterra e Guilherme da Normandia derrotou e matou Haroldo da Inglaterra – um momento decisivo para a língua inglesa. Mais da metade do vocabulário inglês é hoje francês-normando e latino pela via francesa (BERLITZ, 1988, p.31).

Berlitz (1998) indica, então, um panorama das grandes transformações artísticas, sociais, políticas e linguísticas trazidas quatro séculos antes das obras de Shakespeare, mudanças que podem ser percebidas na geografia e na cultura da Inglaterra até hoje. Com a contribuição dos normandos, a língua inglesa é incrementada por um léxico de origem francesa<sup>33</sup>; de acordo com Burgess (2008, p.64), nesse momento, o teatro volta a existir na Inglaterra, após ter sido varrido da Europa pela própria Igreja, que o acaba recuperando, como veremos mais adiante.

Da mesma forma que os habitantes da Ilha, os normandos descendiam de vikings e “se adaptaram rapidamente à cultura e à religião do local [...]. Na época da invasão de 1066, sua sociedade era muito mais organizada e elaborada que a anglo-saxônica” (SILVA, 2006, p.52). Esse povo transformou não somente a língua, mas imprimiu na fantasia ocidental as imagens dos grandes castelos e fortificações, implementos arquitetônicos que consolidaram na ilha o regime feudal. Além disso, a literatura normanda, com base na literatura francesa, deslocou o eixo temático da literatura anglo-saxônica, até então produzida em latim e em inglês arcaico:

---

<sup>32</sup> Silva (2006) ressalta que muitos historiadores consideram 1066, ano da chegada dos normandos na ilha, como o marco inicial da Idade Média Inglesa, que teria perdurado até 1485.

<sup>33</sup> A Normandia está situada na região à noroeste da França e é banhada pelo Canal da Mancha.

[...] apesar de possuírem alguns antepassados em comum, os normandos diferiam, e muito, dos anglo-saxônicos. Por exemplo, em vez de produzir uma literatura marcada por um tom melancólico e cinza, típico de habitantes de regiões geladas – como é o caso dos anglo-saxônicos –, a cultura dos normandos é mais viva e colorida, devido ao clima mais quente de sua região. Foram eles que levaram à Inglaterra os símbolos que associamos à Idade Média (SILVA, 2006, p.53).

Com os normandos, o imaginário é centralizado na figura do rei e pautado sobre severos códigos de conduta entre cavaleiros, em um cenário de castelos entrecortado por rotas de peregrinações religiosas. Como tema, surgem as baladas de amor cortês, consagradas pelas narrativas sobre o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, reescritas na Ilha em latim. Mas passemos adiante do Ciclo Arturiano, que é vastíssimo.

Embora tenham trazido novas e calorosas cores às chuvosas e enevoadas terras da Grã-Bretanha e ampliado o imaginário que nos chega até hoje advindo do Medievo, a ocupação normanda engessou a língua e a literatura inglesas até o século XIV: o idioma da corte é o francês, o do clero é o latim e, nas ruas, o povo “falava quatro dialetos saxões que além do mais estavam se misturando com o dinamarquês” (BORGES, 2006, p.110). Ainda de acordo com o escritor argentino, a literatura em língua inglesa não desapareceu, porque seguiu, discretamente, um caminho quase subterrâneo, despontando à luz novamente com o poeta inglês Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400). De acordo com Burgess (2008), Chaucer passou a enriquecer a língua com sua literatura a partir do inglês de *East Midland*, falado na região de Londres; como resultado dos implementos e usos chaucerianos, surgiu um inglês bem próximo do inglês moderno elisabetano.

Além das questões apresentadas acima, a principal obra do poeta, *The Canterbury Tales* (1336-1337), nos dá um retrato possível de como pensava, atuava e era dividida a sociedade inglesa do século XIV. Cada uma das personagens representa uma camada social: um cavaleiro, uma madre superiora, um mercador, um estudante de Oxford, um advogado, cinco comerciantes, um capitão de navio, um médico, uma viúva da cidade de *Bath*, um vigário, um lavrador, serviçais menores do clero, pequenos comerciantes e o próprio Chaucer, como narrador. Todos estão em viagem de peregrinação, para visitar o túmulo de São Thomas à Becket, morto ao defender a Igreja Católica contra os desmandos do rei Henry II. Cada um desses peregrinos é convidado pelo narrador a contar um conto, inaugurando o gênero na literatura inglesa. Segundo Silva (2006), para muitos leitores contemporâneos o melhor deles é *The wife of Bath* (*A esposa de Bath*), uma possível tradução da condição feminina do período:

[...] Tagarela, irônica e extremamente mundana, ela atrai o leitor por sua vivacidade. Contrariando todas as convenções da Idade Média, ela declara abertamente que a cortesia e as boas maneiras não são exclusividade ou virtudes apenas dos nobres e que essas características podem ser alcançadas pelo homem comum. Afirma também que a mulher pode se igualar em rapidez de pensamento e inteligência a um homem, e que o amor e o casamento, ao contrário do que prega o amor cortês, não são incompatíveis (SILVA, 2006, p.71).

Em *O mercador de Veneza*, *Muito barulho por nada* e *A megera domada*, Shakespeare expõe à plateia de seu tempo aspectos femininos que parecem remontar ao início dessas discussões sobre a condição feminina com a personagem de Chaucer.

Em mais um ponto absorvido por William Shakespeare, Chaucer se apropriou, sem restrições, de narrativas populares. Os contos, que fazem parte de *The Canterbury Tales*, são histórias há muito conhecidas e preservadas pelo gosto popular da Europa Medieval: “*The Knight’s Tale*, por exemplo, é baseado no romance *Il Teseida* (A história de Teseu), de Boccaccio. Acredita-se que *The Canon’s Yeoman Tale* seja uma, senão a única, das poucas histórias criadas pelo próprio Chaucer.” (SILVA, 2006, p.69). Da mesma forma, o autor elisabetano, de acordo com Bryson (2008), parece ter criado de forma inédita apenas quatro de suas peças: *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Trabalhos de Amor Perdidos* e *A Tempestade*. É interessante observar, no caso de Chaucer especificamente, a preservação, a atualização e a transformação das narrativas, extraídas do cancionário popular do medievo europeu – e impregnadas, portanto, por seu senso comum –, em literatura, por um representante da classe média londrina.

Chaucer foi soldado e diplomata. Tendo visitado a França e a Itália, conheceu a literatura produzida nessas regiões (Silva afirma que o inglês lera as obras de Dante, Petrarca e Boccaccio). Presumimos, então, que era capaz de criticar, com certa desenvoltura, a sociedade na qual vivia através do humor satírico que permeia suas histórias, mesmo que essas sejam emprestadas do continente. Aqui, cabe lembrar José Saramago, quando diz “[...] é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós” (SARAMAGO, 1998, p.40-41), o escritor *viu a ilha* a partir do continente para poder tocar em seus assuntos mais íntimos. Podemos entender melhor a postura de Chaucer com a descrição de Hauser (2003) sobre o olhar do homem de classe média do Medievo tardio:

[...] O homem de classe média da época medieval tardia vê o mundo com olhos diferentes e de um ponto de vista diferente do de seus antepassados, cujos interesses estavam limitados ao outro mundo. Está, por assim dizer, à beira de uma estrada na qual a vida se desenrola inexoravelmente em seu colorido, incansável e impetuoso fluxo, e ele não só acha extremamente interessante

tudo o que se passa diante de seus olhos, mas sente-se também envolvido em toda sua vida e atividade. A “paisagem rolante” é o tema pictórico mais típico da época, e a procissão de peregrinos [...] é, em certa medida, a forma básica de sua visão de mundo. A arte do período gótico tardio retrata repetidamente o andarilho, o viajante, o peregrino, o vagamundo; tenta criar em toda a parte a ilusão de uma viagem, de uma jornada; em toda a parte seus personagens são levados a estar sempre em movimento, sempre com os pés na estrada. As imagens desfilam diante do observador como as cenas de uma procissão em constante movimento – e o observador é, ao mesmo tempo, espectador e participante. E esse aspecto da “margem da estrada”, que elimina a nítida divisão entre palco e plateia, é precisamente a expressão especial, poderíamos dizer “cinematográfica”, do dinamismo desse período (HAUSER, 2003, p.268-69).

É visível o diálogo entre a narrativa pictórica mencionada por Hauser (2003) e as histórias contadas por Chaucer. Essa busca de movimento e diluição das fronteiras entre plateia e palco – entre o artista e o povo – talvez nos mostre a grande vocação popular em fazer teatro, dada a variedade de seu cancionero. Além disso, “No século XV surgem as oficinas gráficas, onde manuscritos são copiados em estilo fabril e ilustrados com apressados desenhos à pena, e onde as cópias acabadas são oferecidas para venda como numa livraria” (HAUSER, 2003, p.271), oferecendo mais possibilidades de propagação de conhecimento, narrativas seculares e, é claro, da Bíblia<sup>34</sup> e suas histórias, que alimentariam também os palcos.

Três ‘personagens’ foram fundamentais para o processo de ressurgimento e, posteriormente, de profissionalização e secularização do teatro na Inglaterra: o clero, a guilda e o povo. De acordo com Burgess (2008), o teatro, no ostracismo desde o fim do Império Romano, é recuperado na Europa aos poucos, em um tímido movimento que se tornaria mais evidente nas missas de Domingo de Páscoa do século IX. Tratava-se do teatro sacro, trazido pelos normandos para a Inglaterra, popularizando-o. Esses autos eram chamados de peças de Milagres (*Miracle Plays*)<sup>35</sup>:

Peças sobre os personagens do Evangelho e os milagres dos santos tornaram-se mais elaboradas, exigiam mais “domínio do palco”, eventualmente transformavam-se em representações autônomas, divorciadas do ritual da Igreja. De fato, elas saíram do edifício da Igreja, para o pátio da Igreja, e depois mudaram-se para a cidade, onde começou o processo de secularização (BURGESS, 2008, p.64).

---

<sup>34</sup> Criada em 1440 por Johannes Gutenberg (1398-1468), a imprensa móvel teve como primeira publicação a Bíblia; essa edição é hoje conhecida como A Bíblia de Gutenberg.

<sup>35</sup> Anthony Burgess afirma que “O termo ‘Miracle Play’ é usado frequentemente para designar todas as peças religiosas da Idade Média” mas “melhor aplicá-lo às peças que saíram das igrejas para as cidades e que, em sua maior parte, lidavam com os milagres de Cristo e seus seguidores” (BURGESS, 2008, p.65).

A secularização parece ter sido inevitável, dada a riqueza das tramas populares, cheias de lições, ditos, códigos morais e situações cotidianas. O teatro sacro na Inglaterra, ao que parece, abriu caminho para a possibilidade de ultrapassar o princípio educacional/proselitista da Igreja e possibilitar entretenimento. De acordo com todas as referências históricas utilizadas nesta pesquisa, o povo gostou tanto de ver as principais passagens bíblicas nas ruas, especialmente nos dias santos, que começa a participar, atuando e organizando esses autos. Logo esses artistas amadores se profissionalizariam e se reuniram em grupos especiais. Segundo Hauser (2003), seus integrantes eram os mais variados:

O teatro religioso da Idade Média é, por outro lado, uma arte inteiramente popular, não só por causa do público, mas também porque os próprios atores provêm de todos os níveis da sociedade. Os membros das companhias são clérigos, mercadores, artesãos, em parte também simples elementos da multidão, numa palavra, diletantes, em contraste com os atores do teatro secular, que são mimos profissionais, dançarinos e cantores (HAUSER, 2003, p.265-66).

Assim sendo, podemos imaginar que esses diletantes, passando a ter contato com outras camadas sociais, podem ter estabelecido um intercâmbio narrativo, cujos temas e enredos começaram também a ser usados pelos profissionais do teatro sem vínculos religiosos.

Ao mesmo tempo em que a Igreja preparava seus autos, comerciantes e artesãos – provavelmente os mesmos que participavam das encenações públicas dos milagres de Cristo – logo passaram a se organizar de formas cada vez mais especializadas, à semelhança de como trabalhavam em seus ofícios. Esses trabalhadores se reuniam em instituições chamadas guildas:

As guildas surgiam na Idade Média sempre que um grupo profissional sentia sua existência econômica ameaçada por um influxo de competidores vindos de fora. O objetivo da organização era excluir ou, pelo menos, restringir a concorrência [...] pelo menos no começo, consistia numa associação, em termos iguais, de empresários independentes. [...] Nas oficinas individuais [...] que compunham uma guilda, os mestres-artesãos tinham liberdade não só de dispor de seu tempo, mas também de escolher o meio artístico (HAUSER, 2003, p.253-54).

A maneira de fazer teatro desses profissionais dá um novo rumo à história do drama na Inglaterra. Havia guildas de carpinteiros, ferreiros, arquitetos, entre outras profissões; as peças eram anônimas, e a seleção dos episódios bíblicos – apresentados no dia de *Corpus Christi*<sup>36</sup> –

---

<sup>36</sup> No hemisfério norte, o dia mais longo do ano fora convenientemente escolhido pelas guildas para que as peças durassem mais tempo.

estava diretamente associada à profissão de cada guilda, isto é, a guilda dos padeiros representaria a passagem bíblica sobre *O milagre da multiplicação dos pães*. Talvez pelo fato de as guildas serem lideradas por mestres, esses artistas ingleses, na tentativa de traduzir o termo francês *métier* [artesanato, habilidade, comércio] ou o termo em italiano *mestiere* [ofício, profissão] (BURGESS, 2008, p.65), chegaram ao resultado *Mystery* [mistério, em inglês].

É provável que, pelo fato de não precisarem da arte dramática para sobreviver, por fazerem justamente porque gostavam, essas peças de Mistérios tornaram-se eventos sociais mais sofisticados que as peças de Milagres promovidas pela Igreja, parte das obrigações da instituição. Sendo laicas, as guildas cuidavam de toda a produção do evento sem dar maiores satisfações ao clero, além de, muitas vezes, produzirem autos cheios de sarcasmo, verdadeiras precursoras das comédias shakespearianas, como é o caso do episódio da arca de Noé, em que a esposa do mesmo tenta defender o direito de levar na arca as amigas; é mais um passo para o desenvolvimento de um teatro que se tornaria completamente livre da temática bíblica: surgem no horizonte do drama inglês as peças de Moralidade [*Morality plays*].

Os artistas que passam a produzir as Moralidades não estavam associados a guildas e, apesar de não utilizarem temas da Bíblia, eram textos que não davam espaço para a comédia – como no auto da Arca de Noé mencionado anteriormente – cujas alegorias apresentavam ao povo lições, como o próprio nome diz, moralizantes: o interesse é informar, instruir o povo sobre códigos de conduta, com a devida punição aos que se desviassem do ‘caminho dos justos’, ou seja, do *Conhecimento* e das *Boas Ações*<sup>37</sup>. Encontramos reverberações dos textos de moralidade no teatro elisabetano, especialmente em personagens envolvidas em conflitos morais particulares, como *Hamlet* (vingança), *Otelo* (ciúme) e *Macbeth* (assassinato em massa), que passam por uma jornada cujo único fim possível é a morte, uma espécie de condenação:

Os autos de moralidade do medievo tardio formam a transição dos mistérios não-trágicos e não-dramáticos da Idade Média para as tragédias da idade moderna. Constituem a primeira expressão do conflito espiritual que no teatro elisabetano se transforma num conflito trágico de consciência (HAUSER, 2003, p. 435).

A Morte é a personagem que conduz a ação em uma das mais famosas peças de Moralidade, o “*Everyman* [...] uma tradução do holandês *Elkerlijck*, e conta em linguagem simples [...] a aparição da Morte para o *Everyman* (quer dizer, para cada um de nós [...]) para informá-lo de que ele deve começar a longa jornada para o outro mundo.” (BURGESS, 2008,

---

<sup>37</sup> Duas das personagens alegóricas de *Everyman*.



p.70). As Moralidades, mesmo não associadas à Igreja, apresentam em seus princípios moralizantes os pilares da doutrina religiosa cristã e *Everyman* continua desempenhando o papel de sermão. A secularização é mais explícita no final do século XV, quando surgem os interlúdios, uma modalidade teatral cuja “principal diferença [com relação às Moralidades] parece estar, não no tema, mas no lugar e na ocasião do espetáculo. Um interlúdio era [...] uma pequena peça representada em meio a uma outra coisa qualquer [...] uma espécie de entretenimento incidental” (BURGESS, 2008, p.71).

Os interlúdios foram, portanto, as peças de Moralidades levadas às casas dos senhores, apresentadas para a aristocracia. Observamos dois tipos principais de plateia, uma abastada, cujo palco era privado e distante de qualquer olhar de reprovação do clero, e outra, formada pelo povo em suas diversas camadas financeiras, que tomava a via pública em eventos especiais. Uma variedade que se mescla como matéria bruta para os primeiros dramas elisabetanos. Burgess descreve o cenário que compunha essa transição:

As casas nobres têm seus grupos de atores de interlúdios, usando a libré<sup>38</sup> de seus senhores – em breve eles irão se transformar nas companhias elisabetanas, com nomes como Lord’s Admiral Men (“Os Homens do Lord Almirante”), The King’s Men (“Os Homens do Rei”) e assim por diante. Os atores ambulantes das moralidades, representando nos pátios das estalagens, logo irão transformar esses pátios em teatros permanentes. Homens eruditos estão escrevendo dramas, como os “University Wits” (“Os Sábios da Universidade”) que vão lançar as bases para Shakespeare. E ainda existe o *Clown* (Palhaço), ou *Vice* (Vício), esperando para se tornar Touchstone em *Como você quiser* ou o Bobo no *Rei Lear*. Até mesmo Sêneca irá mostrar aos ingleses como escrever tragédias, e Plauto e Terêncio irão dar conselhos sobre a comédia. (BURGESS, 2008, p.75)

Para prosseguirmos nossa jornada até a Londres do século XVI, investigaremos, na subseção a seguir, que tipo de leitor viria a ser o leitor elisabetano, produto de tantas transformações artísticas e técnicas. Afinal, como pensavam e o que desejavam os frequentadores dos espetáculos apresentados no *Theatre*, no *Rose*, no *Globe*, no *Swan*?

### 2.2.1 Os elisabetanos, leitores contemplativos e desejantes

Lucia Santaella (2004), em seu *Navegar no ciberespaço*, sente, diante das novas linguagens e espaços semióticos, necessidade de definir o leitor em três categorias, de acordo

---

<sup>38</sup> **Libré.** [Do fr. *livrée*.] S. f. Uniforme ou fardamento de criado de casas nobres (FERREIRA et al., 1993, p.1029).

com seus lugares de fala, cognição e percepção. A categorização de Santaella (2004) serve-nos, aqui, para: (a) analisar o leitor/tradutor William Shakespeare habitante dos períodos elisabetano/jacobino; (b) analisar, nos capítulos seguintes, os leitores/tradutores ficcionais de *Som & Fúria*.

Tais análises de leitores possíveis serão relevantes na construção das metáforas do tradutor, no seu trabalho e nas suas possíveis relações espaço-temporais, ao deslocar a obra canônica como narrativa ‘funcional’, na atualidade. A partir dos três perfis de leitor, encontramos pistas de como esses grupos se apropriavam e ressignificavam os textos manifestos em suas condições de produção, e como se dão as possíveis interferências desses cenários nos textos que hoje entendemos como suplemento derridiano.

Santaella assim define os três tipos de leitor:

O primeiro [...] é o leitor contemplativo, meditativo, da idade pré-industrial, o leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa. Esse tipo de leitor nasce no Renascimento e perdura hegemonicamente até meados do século XIX. O segundo é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas sígnicas [...] filho da Revolução Industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão. Esse leitor, que nasce com a explosão do jornal e com o universo reprodutivo da fotografia e do cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão. O terceiro tipo de leitor é aquele que começa a emergir nos novos espaços incorpóreos da virtualidade. [...] embora haja uma sequencialidade histórica no aparecimento de cada um desses tipos de leitores, isso não significa que um exclui o outro [...]. O que existe, assim, é uma convivência e reciprocidade entre os três tipos de leitores, embora cada tipo continue, de fato, sendo irredutível ao outro, exigindo, aliás, habilidades perceptivas, sensório-motoras e cognitivas distintas (SANTAELLA, 2004 p.19-20).

Definidos os tipos, tomaremos, por enquanto, o leitor contemplativo para discutir como essa leitura: (a) pode ter influenciado as mudanças técnicas proporcionadas pelo teatro elisabetano e (b) pode ter influenciado no processo de seleção e atualização das narrativas levadas aos palcos por Shakespeare, este possivelmente transitando entre dois tipos de leitor – o contemplativo e o movente – e criando, assim, neologismos e novas práticas textuais, inserindo mais imagens, ampliando as locuções tempo-espaço em suas narrativas, proporcionando efeitos, aparentemente, causadores de algumas mudanças na forma de leitura de seus contemporâneos. Seriam os textos dramáticos de William Shakespeare fruto de um sujeito ‘adiante do seu tempo’, um dramaturgo que antecipou um leitor que só viria muito mais tarde? Como já mencionamos anteriormente, Julio Plaza (2003), em *Tradução Intersemiótica*,

dedica um capítulo ao tema ‘o pensamento como tradução’, defendendo a ideia, com base nas teorias semióticas peirceanas, de que:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (PLAZA, 2003, p.18).

Se o pensamento é um ato de tradução, sempre, e se pensamentos podem estar impregnados de desejos, podemos concluir que as traduções também estão permeadas por desejos. Antes de prosseguir, no entanto, convém definir desejo da forma mais simples, sem maiores pretensões; como o encontramos no Dicionário Aurélio:

**desejo** (ê). [Do lat. vulg. \**desidiu.*] S. m. **1.** Ato ou efeito de desejar. **2.** Vontade de possuir ou de gozar. **3.** Anseio, aspiração. **4.** Cobiça, ambição. **5.** Vontade de comer ou beber; apetite. **6.** Apetite sexual [...] **7.** *Pop.* Na gravidez, vontade exacerbada de comer e/ou beber determinada(s) coisa(s) (FERREIRA et al. 1993, p.555).

Em seu ensaio *A literatura como projeção do desejo (para a Anatomia da crítica, de Northrop Frye)*, Italo Calvino nos apresenta a ideia que introduzimos aqui, de que o desejo é o fio condutor das ressignificações narrativas e leva leitor/tradutor às janelas e portas de suas escolhas, em relação direta com o lugar de fala. Calvino cita Frye:

A civilização não é simplesmente imitação da natureza, mas um processo de construção de uma forma humana total mediante elementos da natureza, e é impelida por aquela força a que chamamos desejo. O desejo de comida e de casa não é satisfeito pelas raízes e pelas cavernas; produz aquelas formas humanas de natureza que definimos como cultivo e arquitetura. O desejo, portanto, não é uma simples resposta à necessidade, pois um animal pode ter necessidade de comida e obtê-la sem cultivar os campos; nem é simplesmente a resposta à falta de alguma coisa específica. Não é nem limitado nem satisfeito pelos objetos, mas é uma força que leva a sociedade humana a desenvolver sua forma peculiar. Nesse sentido, o desejo é o equivalente social do que a emoção é em âmbito literal, vale dizer, um impulso rumo à expressão que teria ficado amorfo se a poesia não o tivesse libertado, dotando-o da forma para se expressar. Do mesmo modo, a forma do desejo é liberada e tornada aparente pela civilização. A causa eficiente da civilização é o trabalho, e a poesia, do ponto de vista social, tem o objetivo de expressar, como hipótese verbal, a visão da meta do trabalho e das formas do desejo (FRYE apud CALVINO, 2009, p.232-233).

A liberação dos desejos pela tradução – pensamento – das narrativas para os palcos elisabetanos é o que nos interessa aqui, paralelamente às definições de leitor/tradutor. Essa ansiedade que impulsionava o sujeito contemplativo elisabetano a produzir o texto em movimento, de palco, o texto a ser representado para outros leitores contemplativos. O desejo como catalisador dessas histórias, há meio milênio e no espaço do *agora*. Calvino (2009) arremata:

A remissão ao elemento desejo, que encontra na literatura as formas para se projetar além dos obstáculos que depara em seu caminho, parece uma proposta totalmente atual, baseada que é na rejeição da impossibilidade de viver o presente e na tensão em relação ao projeto de uma sociedade desejável. [...] A uma correspondência das formas literárias com as práticas rituais, isto é, à utilização técnica e institucional do mito, Frye contrapõe [...] a correspondência com o sonho, a produção do desejo e da repugnância em contraste com o quadro das instituições vigentes (CALVINO, 2009, p.234).

Portanto, cabe pensar no desejo como impulso para a novidade, para o elemento desafiador. Guardemos essas variáveis, *novidade* e *desafio*, para as linhas adiante, já que é via palco que as novidades impulsionadas pelas tensões do desejo aparecerão, contrastando e se curvando diante do institucional, pois que o artista precisa manter o carinho e a proteção de seus mecenas.

Mantendo estas definições e reflexões, calculamos que o leitor [também] lê com seus órgãos sensoriais direcionados pelos filtros desse(s) desejo(s). E, por que falar sobre isso quando se faz a análise de um recorte sincrônico, em um instante histórico prestes a ser recriado nas linhas a seguir? A resposta é simples: para entendermos, chegarmos mais perto, estarmos um pouco mais lúcidos diante do que seriam as escolhas temáticas, estéticas, discursivas, tanto do artista quanto do público. Sem entrarmos em digressões psicanalíticas, e fincados no chão filosófico de Frye e Calvino, sabemos que não há ação sem desejo (mesmo que o desejo seja a não-ação), assim como não há pensamento sem tradução. Desse modo, fechamos o círculo: desejo–leitura–tradu/a/ção (ação + tradução). Tratamos, aqui, de relações espaço-tempo, do fazer e do ler nas condições de produção no recorte apresentado. Buscamos entender o que nos chegou aos olhos, aos ouvidos, ao pensamento e ao coração, pelos palcos, pelo cinema e, nosso maior interesse, pela televisão, como narrativas que retornaram e tornam a funcionar.

Agora, munidos da tríade desejo–leitura–tradu/a/ção, pensemos: os desejos do tradutor, que passa a confundir-se e não mais diferenciar-se do leitor; são suas pulsões, secretas ou declaradas, parte inalienável de sua formação dentro da cultura em que se constrói como cidadão, como sujeito que responde à cultura e cria, nela, com ela e contra ela. Pode-se, no

entanto, recalcar os desejos, suprimi-los do mundo, não permitir que se tornem textos públicos, materiais – embora isso seja tarefa árdua, já que o corpo costuma ‘falar’; Mas esses desejos, não raro, tornam-se filtros de leitura, podem, no processo individual e intransferível de semiose, impregnar os signos lidos, como na expressão popular ‘só vê o que quer’ ou ‘só ouve o que quer’. Enfatizamos que a leitura do indivíduo tradutor, suas leituras, do mundo, do instante, do passado, do futuro, das letras, das esculturas, dos sinais das vias de trânsito, as leituras feitas com todos os outros órgãos sensoriais, todas constituem, cumulativa e infinitamente, como este sujeito lerá, agora mesmo, os textos que se lhe apresentam nas mais diversas linguagens.

O cameleiro [...] imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um embarcação que pode afastá-lo do deserto [...] Na neblina costeira, o marinheiro [...] sabe que é uma cidade, mas a imagina como camelo [...] vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras (CALVINO, 2008, p.21).

Como o cameleiro e o marujo acima – que são puro desejo traduzido em imagem –, os elisabetanos, futuros jacobinos, multidão que viu e ouviu ineditamente as palavras escritas por um certo *Shake-scene*<sup>39</sup> encherem o espaço sonoro e visual dos palcos através dos corpos dos atores, estas pessoas também liam com seus desejos. Os dramaturgos idem. A rainha, ibidem. O Mestre de Festividades e os puritanos, cada qual com sua tarefa permeada por desejo. Desejo de ficar rico, de encher um teatro, de espalhar seus nomes por todo o império – este em franca expansão, vencendo todas as grandes batalhas, especialmente por mar – desejo de ter seu próprio teatro, desejo de fechar um teatro, desejo de governar, desejo de destruir. E eram estes olhos, das multidões, dos dramaturgos, das camareiras, da rainha, dos puritanos, eram estes olhos que liam o mundo e os primeiros livros impressos. Esses olhos que liam, com ou sem o filtro consciente do desejo, também se cansavam e precisavam ir ao teatro, renovar suas leituras diante de um dos palcos mais cheios de novidades de que se tem notícia até hoje. Agora nossos olhos estão nos olhos do leitor contemplativo que viu, ouviu e sentiu toda a novidade, o som e a fúria dos palcos ingleses no alvorecer de sua dramaturgia laica, secularizada.

Apresentamos, a seguir, William Shakespeare como leitor e tradutor de seu mundo.

---

<sup>39</sup> Shakes-cene ou, em português, “sacode cena”, foi, dadas as evidências, o apelido dado a Shakespeare por Robert Greene em seu último livro, *Um groat de sabedoria*. Greene estaria advertindo seus companheiros dramaturgos para a presença deste novo e versátil artista (ator, diretor e poeta): “Sim, desconfiem: pois existe um recém-chegado Corvo, embelezado por nossas penas, que com seu coração de Tigre envolto em pele de Ator acha que é capaz de criar um verso branco como o melhor de vocês: e, sendo um absoluto johannes fac totum, em seu próprio conceito é o único Shake-cena do país” (GREENE apud BRYSON, 2008, p.86).

### 2.3 O LEITOR/TRADUTOR WILLIAM SHAKESPEARE: O CONTEMPLATIVO QUE SACUDIA A CENA LONDRINA

Pesquisas indicam que o jovem William Shakespeare talvez tenha saído da pequena Stratford-upon-Avon em meados de 1585, deixando mulher e filhos. Eis um possível retrato:

Então, em todo caso, temos a posição de um William Shakespeare que era pobre, chefe de uma família em crescimento, com 21 anos incompletos – não é a situação mais promissora para um jovem ambicioso. No entanto, de alguma forma, a partir dessas condições pouco propícias ele se transformou em um notável sucesso numa profissão competitiva e exigente, numa cidade distante, aparentemente do dia para noite. Como ele conseguiu isso é um mistério perene (BRYSON, 2008, p.47).

Certamente, esse jovem desenhado pelo pesquisador americano estava pronto a vivenciar todas as possibilidades artísticas de Londres, uma cidade movimentada, populada por jovens, berço dourado de novidades intelectuais e de consumo. Porto onde desembarcavam incrementos vindos, em sua maioria, das colônias inglesas<sup>40</sup>: açúcar<sup>41</sup>, matérias primas, artefatos ‘estranhos’ e, como não poderia ser diferente dos povos antigos, narrativas de viagens sobre essas novas culturas; essas histórias de marinheiros – muitos deles dedicados à pirataria na Ásia – deviam ser permeadas por uma poética nascida das novas relações de alteridade; desse contato também provém o conceito de ‘exotismo’ em que o *outro* – o dominado – é estranho e inferior.

Livros, doces, especiarias finas, minerais preciosos, peles de tons diferentes, tudo isso movimentava a imaginação e o desejo; nesse mesmo momento, muitos dos livros escritos nos dois séculos anteriores, em inglês médio (e.g. as obras de Chaucer), passam a ser traduzidos, atualizados para o inglês moderno que foi surgindo até chegarmos aos milhares de neologismos implementados por Shakespeare:

Ele cunhou – e, para ser mais cuidadosamente preciso, fez o primeiro uso registrado de – 2035 palavras, e é interessante que tenha se permitido a prática desde o início de sua carreira. *Tito Andrônico* e *Trabalhos de amor perdidos*, duas de duas primeiras obras, têm, juntas, cerca de 140 palavras novas. [...] Hamlet sozinho forneceu às plateias seiscentas palavras que, segundo todas as outras provas, nunca tinham sido ouvidas antes [...] era especialmente

<sup>40</sup> Shakespeare viveu no período conhecido como Primeiro Império Britânico (1583–1783), que compreendia a América do Norte e ilhas menores do Caribe.

<sup>41</sup> Tal era a moda do açúcar, os dentes de um londrino abastado tinham de ser escuros, para que todos soubessem que se estava ingerindo muitos doces; quem não tinha renda para confeitos, escurecia os dentes artificialmente (BRYSON, 2008, p.58).

prolífico quando se tratava de ligar o prefixo *un* (des) a palavras existentes para compor palavras novas em que ninguém nunca havia pensado antes – *unmask* [desmascarar], *unhand* [largar], *unlock* [destrancar] [...] e nada menos que 309 outras da mesma veia (BRYSON, 2008, p.114-115).

A língua passava por transformações que pareciam querer acompanhar a velocidade da cidade mais agitada da Europa; Bryson comenta sobre as diversas maneiras de se grafar as palavras, como se fosse um jogo ou uma tentativa de apreender a pronúncia, “[...] A ortografia era [...] luxuosamente variável, podia-se escrever ‘St. Paul’ ou ‘St. Powles’, e ninguém parecia reparar ou se importar.” (BRYSON, 2008 p.111) A estética também passava da literatura para a fala de seus leitores, como no século XIV de Chaucer. Uma dessas marcas estéticas foi o *Eufuismo*:

Um tipo de romance teve início na era elisabetana. O *Euphues* de Lyly (1578 e 1580) inaugurou uma moda que se espalhou através de livros e conversas. [...] O estilo é cheio de truques e aliterações, as sentenças são longas e complicadas, um grande número de termos similares são trazidos ao texto. [...] O leitor esquece-se do pensamento por trás das palavras e concentra-se no arranjo mecânico das sentenças. Esse tipo de estilo era comum nas conversas das damas daquele tempo e quase todas da corte já haviam sido, em algum momento, pupilas de Lyly. A princesa Elizabeth foi uma delas. Uma garota de boa família da época aprendia não apenas a falar francês, mas também *eufuismo*. Até mesmo Shakespeare foi influenciado por esse estilo artificial (THORNLEY, 1985, p.31)<sup>42</sup>.

De acordo com Carlos Ceia, em *E-Dicionário de Termos Literários*, “o eufuismo provém da palavra grega *euphues* (“bem dotado pela natureza”, “bem nascido”) e “[...] mereceu de Shakespeare uma paródia singular em *Henry IV* (parte I, acto II, cena 4) e em *Love’s Labours Lost*.” Assim se construía um fluxo de retroalimentação literatura-língua, um *continuum dialógico* para onde confluíam também as traduções. Essas, por sua vez, traziam não somente novas histórias, inglesas e estrangeiras, mas – dadas as circunstâncias de aceitação ou rejeição das mesmas<sup>43</sup> – novas poéticas e temas:

<sup>42</sup> Tradução livre de Ernesto Diniz, com nossa revisão, de: *A kind of novel began in Elizabethan age; Lyly’s Euphues (1578 e 1580) started a fashion which spread in books and conversation. [...] The style is filled with tricks and alliteration; the sentences are long and complicated; and large numbers of similes are brought in. [...] the reader forgets the thought behind the words, and looks for machine-like arrangement of the sentences. This kind of style was common in the conversation of ladies of the time, and most of those at court were at one time Lyly’s pupils. Queen Elizabeth herself used it. Every girl of good family in those days learnt to speak, not only French, but also Euphuism. Even Shakespeare was influenced by this artificial style.*

<sup>43</sup> De acordo com a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, as traduções podem ser rejeitadas ou aceitas em um dado lugar de fala. Aceitá-las e publicá-las pode influenciar na poética local, ou seja, na maneira como os escritores produzem literatura ou mesmo na introdução de gêneros e/ou temas que não faziam parte ou não eram apreciados no sistema receptor.

A tradução das *Vidas dos Nobres Gregos e Romanos* (1579), de Plutarco, por SIR THOMAS NORTH é importante. É escrito em um Inglês bom e nobre, que exerceu grande influência sobre a prosa elisabetana. Ela foi usada por Shakespeare como uma “celeiro” de conhecimento. Shakespeare tomou emprestadas muitas expressões dessa tradução em *Júlio César*, *Coriolano* e *Antônio e Cleópatra*. North foi um dos melhores tradutores de seu tempo, com um bom domínio do vocabulário inglês e capacidade de tecer palavras em frases poderosas. Ele não traduziu diretamente do grego, mas a partir de uma tradução francesa de Amyot de Auxerre <sup>44</sup>(THORNLEY, 1985, p.30).

A tradução interlingual da literatura estrangeira não era novidade na Inglaterra, como já observamos no início deste Capítulo. Já sabemos, portanto, que Shakespeare e seus colegas liam tanto a prosa e a poesia produzida em seu tempo, como as traduções de clássicos da literatura latina e da literatura contemporânea quinhentista, produzida principalmente na Itália. Dessa fonte de inspiração latina, Shakespeare aproveitou para falar de temas que estavam na moda em seu tempo – entre os usuários do *eufuismo* – como é o caso de uma recriação – uma atualização – das *Metamorfoses*, de Ovídio:

Escrito em forma narrativa e despejando-se em 1194 versos, *Vênus e Adônis*<sup>45</sup> era um poema rico e decididamente vigoroso para sua época, embora na verdade bem manso perto da obra em que era baseado [...] Shakespeare jogou fora a maior parte da violência, mas trabalhou temas – amor, luxúria, morte, a frágil transitoriedade da beleza – que falavam aos gostos elisabetanos e garantiram a popularidade do poema (BRYSON, 2008, p.90).

Essas manobras de atualização do bardo demonstraram, sem dúvida, aos demais escritores de seu tempo, que estavam diante de um homem erudito. E é através de *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*, *Rei Lear*, para citar as mais conhecidas entre as 38 peças ‘sobreviventes’, que temos condições de especular de que tipo de leituras – e vivências – foi abastecido Shakespeare<sup>46</sup>:

---

<sup>44</sup> Nossa tradução de: *The translation of Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans (1579), SIR THOMAS NORTH is important. It is on the whole written in fine and noble English, and it had a wide influence on Elizabethan prose. It was used by Shakespeare as a storehouse of learning. Shakespeare used quite extensive expressions from it in Julius Caesar, Coriolanus and Anthony and Cleopatra. North was one of the best translators, with a good command of English words and the ability to weave them into powerful sentences. He did not translate directly from the Greek, but from a French translation by Amyot of Auxerre.*

<sup>45</sup> Bryson explica que esse poema foi criado provavelmente durante dois anos de fechamento dos teatros londrinos, devido a um surto de peste em que morreram cerca de dez mil pessoas; nesse período, os teatros voltavam a ser itinerantes, carroções que seguiam viagem para outras cidades, em apresentações não muito lucrativas para as companhias. (BRYSON, 2008, p.87-88)

<sup>46</sup> Caroline Spurgeon (2006) dedica seu livro *A Imagística de Shakespeare* à análise minuciosa das imagens e possíveis imagens encontradas nas peças do autor, a fim de compor um retrato do autor e seu contexto.



O gênio de Shakespeare não tinha realmente a ver com fatos, mas com ambição, intriga, amor, sofrimento – coisas que não são ensinadas na escola. Ele era dotado de uma espécie de inteligência assimilativa [...] nada em suas peças fala de uma dura dedicação intelectual. [...] Nada que encontramos em Shakespeare trai qualquer conhecimento de Tácito, Plínio, Suetônio ou outros que influenciaram Jonson e eram uma segunda natureza para Francis Bacon (BRYSON, 2008, p.109).

Retomando nossas reflexões sobre Londres, podemos imaginar que o lugar de fala elisabetano oferecia um cenário bem diverso do cenário pomposo dos filmes de capa e espada<sup>47</sup>, talvez mais simples e dinâmico; Hauser afirma que o *romantismo cavaleiresco* da Renascença era saudoso dos valores da cavalaria – uma casta em declínio, eternizada pelo anti-herói Dom Quixote, do espanhol Cervantes – e o autoritarismo dos governos esgarçava as esperanças do povo em viver a democracia:

Sob os Tudors, a realeza expandira-se em despotismo. A nobreza tinha sido quase completamente destruída no final da Guerra das Duas Rosas<sup>48</sup>, mas a pequena nobreza, os pequenos proprietários rurais e a classe média urbana queriam, acima de tudo, paz e ordem – pouco lhes importava que espécie de governo tinham, desde que fosse suficientemente forte para impedir a volta da anarquia. [...] Para as classes privilegiadas e ricas, seu reinado [o de Elizabeth] significou, sobretudo, que estavam protegidas contra o perigo ameaçador de movimentos revolucionários vindos de baixo (HAUSER, 2003, p.419-420).

Se não havia como revolucionar no governo da rainha Elizabeth I, se quaisquer movimentos bruscos levavam ao cadafalso e ao fio da machadinha (muitas vezes cego, de acordo com as histórias até hoje contadas pelos *beefeaters*<sup>49</sup> da Torre de Londres), talvez o melhor lugar para se revolucionar fosse o ambiente artístico; criar novas abordagens cênicas, agora já emancipadas das obrigações com as guildas e do âmbito educativo-religioso onde nasceram as peças de Milagres, embora as Moralidades persistissem. Eis Londres, cidade escolhida por todos os dramaturgos – uns mais revolucionários que outros, mas extremamente competitivos – que queriam fazer dinheiro no período: possivelmente muito mais próxima de ser um local povoado por cidadãos com dentes podres, mutilados da batalha mencionada por

<sup>47</sup> De acordo com o IMDB, as traduções intersemióticas dos textos dramáticos shakespearianos para o cinema começaram em 1899. Disponível em: < <http://www.imdb.com/name/nm0000636/>>. Acesso em: 22 jan.2011.

<sup>48</sup> A Guerra das Duas Rosas (*The War of the Roses*) é conhecida como o período de trinta anos (1455–1485) de batalhas – em intervalos irregulares – entre as dinastias Lancaster (rosa vermelha) e York (rosa branca). Ambas as famílias tinham como ancestral comum a dinastia dos Plantageneta. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_das\\_rosas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_das_rosas)>. Acesso em: 05 mar. 2008.

<sup>49</sup> *Beefeaters* ou *Yeomen Warders* são guardas cerimoniais da Torre de Londres. Essa ordem começou em 1485, durante o reinado de Henry VII – o primeiro Tudor a assumir o trono inglês – e tinha por missão vigiar os prisioneiros da Torre e guardar as jóias da Coroa. Hoje, continuam “guardando” as jóias, mas seu principal serviço é contar as histórias dos reis e rainhas ingleses e, principalmente, sobre as execuções que ocorreram na Torre, com detalhes que, embora beirem o grotesco, acabam por divertir os visitantes.

Hauser (2003), e contaminados por doenças, as mais variadas doenças<sup>50</sup>, que dizimavam de vez um grande quinhão da população em curtos intervalos:

Várias doenças tiveram seu surgimento no Renascimento, como o “suor maldito”, descrito pelo médico da corte, John Caius<sup>51</sup>, como de início súbito, calafrios, vertigens, dores no pescoço, e prostração, erupções cutâneas, com morte dentro de 24 horas. Ocorrendo nas seis décadas seguintes, o *sudor anglicus* reduziu à metade a população de Oxford e Cambridge. Outro flagelo ainda mais terrível foi a febre tifóide, que exterminou milhares de pessoas. Conta-se que os prisioneiros contraíam essa febre no cárcere e, então, infectavam os juízes durante os julgamentos. Daí o nome inglês de febre do cárcere (*jail fever*), dando uma imensa confusão no judiciário inglês, pois os juízes não queriam participar de nenhum julgamento. As crianças renascentistas sofriam de raquitismo. No século XVI, Ambroise Paré descreveu deformidades das pernas. O escorbuto (falta de vitamina C) atacava os marinheiros em longas viagens marítimas. A sífilis faria sua dramática entrada no cenário renascentista em 1493, quando Carlos VIII, da França, estava sitiando Nápoles. Os exércitos mercenários difundiram a doença por toda a Europa. Em poucas décadas, a natureza sexual da “doença do amor” seria reconhecida. Gerolamo Fracastoro (colega de Copérnico nos primeiros anos do século XVI), que praticou a medicina em Verona durante 20 anos, foi o primeiro a descrever o tifo como uma doença diversa da praga, e citou a tuberculose como uma doença infecciosa (SANTOS, 2010).

Essas mazelas somavam-se à episódica peste bubônica, considerada um castigo celestial pelos puritanos. Esse grupo radical surgiu quando Henry VIII, rei no período da Reforma Protestante de Martinho Lutero, e pai de Elizabeth I, promoveu a Reforma para poder se divorciar e casar com Anna Bolena. A partir de então, os anglicanos – os protestantes ingleses – passam a liderar a Igreja. Um grupo de protestantes seguidores de João Calvino, denominados Calvinistas, não concordavam com ambas as doutrinas, que, em sua opinião, deveriam ser ‘purificadas’ – daí seu apelido. Muitos foram perseguidos e fugiram para o novo mundo. Os puritanos não aceitavam nenhuma forma de arte, alegando que os artistas eram dedicados exclusivamente à mentira (já que representar é, senão, ‘fingir’, portanto, mentir). Intolerantes, queriam ver os teatros fechados, fato que, aparentemente, desacelerava a produção cultural local; aparentemente.

Casas de espetáculo fechadas por conta de mais uma onda de doenças, os artistas, possivelmente, aproveitavam para desenvolver projetos, ensaiar, escrever cartas aos mecenas, negociar textos; esses produtos culturais, ao contrário do diletantismo dos artistas das guildas,

<sup>50</sup> Ainda levaria 400 anos para que o inglês Alexander Fleming, em férias das chuvas londrinas, esquecesse as placas com culturas de microorganismos no laboratório, que resultaram no feliz acidente da penicilina: o primeiro antibiótico realmente eficaz da história da humanidade.

<sup>51</sup> O médico (1510 – 1573) atendeu ao rei Edward VI e às rainhas Mary e Elizabeth. Viveu bastante para um homem de sua época.

que tinham outra forma de renda, não paravam e nem podiam parar de ser produzidos. Hauser (2003) explicita como foi o início da organização do teatro na Europa quinhentista e seiscentista, apontando suas inovações e fornecendo, portanto, pistas de como o bardo pode tê-las aproveitado em suas apresentações:

Na era da Renascença [...] existem três formas mais ou menos independentes de teatro nas nações civilizadas da Europa: (1) a peça religiosa, que chega ao fim em toda parte exceto na Espanha; (2) o drama erudito, que se propaga em toda parte com o humanismo mas em nenhum lugar adquire popularidade; (3) o teatro popular, que cria uma série de diferentes formas, desde a *commedia dell'arte* até a *dramaturgia shakespeariana*, com graus variáveis de aproximação da literatura, mas nunca perde inteiramente a conexão com o teatro medieval. O teatro humanista introduziu três importantes inovações: transformou a peça medieval, que consistia essencialmente em empréstimo alegórico e pantomima, numa obra de arte literária, isolou o palco do auditório a fim de aumentar o efeito de ilusão, e, finalmente, concentrou a ação em termos de espaço e tempo; em outras palavras, substituiu a extravagância épica da Idade Média pela concentração dramática da Renascença. Dessas inovações Shakespeare adota somente a primeira, mas, em certa medida, preserva a falta medieval de divisão entre o palco e o auditório e também a amplitude épica do teatro religioso, bem como a mobilidade da ação (HAUSER, 2003, p.436).

O que queriam Shakespeare e seus colegas com essa estratégia? Preservar uma espécie de *teatro de arena* possibilitava a aproximação do público com o texto, com a atuação – com a arte. Além de aumentar a bilheteria, o espetáculo teatral deve ter sido, muitas vezes, o auge do dia tanto da plateia quanto dos atores e escritores, um movimento completamente diferente do ritmo da cidade que o bardo deixara para trás, mas que esteve presente, de acordo com Spurgeon, em vários cenários de suas peças, tanto na representação da vida doméstica quanto nas cenas ao ar livre de, por exemplo, *Macbeth*, *Ricardo II* e *Romeu e Julieta*. Retomando Pinker, “a língua está entremeada na vida humana” e Shakespeare, através da língua inglesa moderna com a qual ele mesmo contribui generosamente, traduzia a vida humana em seus mais variados ritmos para os palcos. E é provável que o povo gostasse não apenas de ver o ‘exótico’ (Calibã) e o ‘histórico’ (os reis e rainhas, príncipes e princesas) representados, mas a si mesmos:

*Sonho de uma noite de verão* permanece uma obra encantadora depois de quatrocentos anos, mas poucos discordarão de que ela vai fundo no cerne do comportamento humano. O que ela faz é tirar, e dar, uma efetiva satisfação com as alegres possibilidades da expressão verbal. [...] E jamais houve melhor momento para se abandonar ao prazer da língua do que o século XVI, quando a novidade soprou o inglês como uma brisa de primavera. Cerca de 12 mil palavras, um número fenomenal, passaram a fazer parte da língua entre 1500 e 1650, cerca de metade delas em uso ainda hoje, e velhas palavras eram

empregadas de formas que nunca haviam sido tentadas antes. [...] ‘breathing one’s last’ [dar o último suspiro] e ‘backing a horse’ [montar um cavalo], ambas cunhadas por Shakespeare, estavam, de repente, aparecendo em toda parte. Os superlativos duplos e duplas negativas – ‘o corte mais pior de todos’ – não incomodavam ninguém e permitiam um grau maior de ênfase que desde então se perdeu (BRYSON, 2008 p.111).

Stratford-upon-Avon devia ter uma paisagem onde predominavam amplos campos verdejantes, ainda sem o toque da poluição industrial que devastou muitas das paisagens inglesas. Como já observamos, havia uma proximidade maior das pessoas com a natureza que, em sua dança, trazia consigo as narrativas, personagens e crenças das mitologias anglo-saxônica, helênica, viking e de outros povos germânicos que foram deixando suas vozes nas pedras, nos círculos rituais e na poética do cancionero inglês, desde os registros dos primeiros monges, como Beda, o Venerável, passando pelos dramaturgos elisabetanos, até a contemporaneidade. E Shakespeare, que podia muito bem ter posicionado seu teatro em um só lugar, como muitos de seus colegas, escapava, invariavelmente, para outras paisagens, outros climas. A variedade shakespeariana extrapolava os espaços, e seu público era convidado a viajar até a Itália, a França, a Portugal. Lembranças de viagens, fugindo do inverno e das chuvas inglesas? Não se pode confirmar se Shakespeare jamais saiu da Inglaterra. Bryson (2008) explica que os estudiosos costumam voltar os olhos para os cenários dos textos dramáticos e mesmo para o uso do léxico sobre a possibilidade do autor ter se engajado em aventuras marítimas:

[...] como observou Caroline Spurgeon há muito tempo, as alusões marítimas de Shakespeare descrevem o mar como um ambiente hostil e inóspito, um lugar de tormentas e naufrágios, de inquietantes profundidades – exatamente a perspectiva a se esperar de alguém que não tinha uma familiaridade confortável com o mar. [...] Shakespeare referia-se a à Itália em sua obra com mais frequência do que à Escócia (35 vezes contra 28) e à França muito mais que à Inglaterra (369 referências contra 243), mas dificilmente pensaríamos que ele era francês ou italiano. (BRYSON, 2008, p.61).

Shakespeare também trabalhava constantemente, por exemplo, com anacronismos (determinadas armas de fogo aparecem em suas peças pelo menos 100 anos antes do surgimento do primeiro protótipo, como podemos constatar em Henrique IV; figuras históricas passeavam em momentos anteriores ou posteriores aos eventos fatuais revividos nos palcos); também havia anatopismos – confusões geográficas como, por exemplo, situar “um fabricante de velas de navio em Bérghamo, que chega perto de ser a cidade mais interiorana de toda a Itália [...] se ele sabia que Veneza tinha canais, não deu nenhuma mostra disso em nenhuma das duas peças que

situou na cidade<sup>52</sup>” (BRYSON, 2008, p.109). Com relação às peças históricas, é bem possível que o bardo tenha sido contagiado pelo patriotismo à luz das grandiosas vitórias da armada inglesa contra os espanhóis, em 1586:

Os ingleses levaram apenas três semanas para reduzir a pedaços a marinha inimiga. [...] A Inglaterra não perdeu nem um navio. [...] A derrota da Armada espanhola mudou o curso da história. Despertou uma onda de patriotismo na Inglaterra que Shakespeare explorou em suas peças históricas (quase todas escritas na década seguinte) (BRYSON, 2008, p.68).

Um patriotismo interessante para quem queria ser estimado na corte, convém lembrar. Mas o que sabemos é que os textos do ‘sacode-cena’ amado e odiado pelo desafortunado dramaturgo Robert Greene (morreu miserável e devorado por doenças), trazia, através dessas terras distantes, mais variedade, mais cores, tornando as imagens mais interessantes, talvez justamente por serem novidade, por contrastarem com o habitual clima inglês. Seria como espiar pelo buraco da fechadura ou, melhor dizendo, seria, talvez, como conhecer as terras estrangeiras sem precisar passar meses em um navio, enfrentando a bordo, entre outras coisas, o conjunto mirabolante de doenças citadas anteriormente. Mas, por que colocar o público – um misto de soldados, trabalhadores, prostitutas, camareiras, damas de companhia, parteiras, estudantes, professores, estrangeiros, fidalgos – a bordo de viagens eloquentes pela imaginação da terra alheia? Talvez nosso dramaturgo quisesse extravasar as traduções – seus pensamentos – de suas leituras, deixar sair a ‘acumulação’. No princípio desses trânsitos entre um país e outro pode estar o fato de William ter sido um leitor contemplativo (ou meditativo), como analisamos anteriormente. A atitude contemplativa que dá nome ao termo surgiu

[...] com a instauração obrigatória do silêncio nas bibliotecas universitárias na Idade Média Central, a leitura se fixou definitivamente como um gesto do olho [...]. Com a leitura silenciosa, o leitor podia estabelecer uma relação sem restrições com o livro e com as palavras, que não precisavam mais ocupar o tempo exigido para pronunciá-las. Ao contrário, elas podiam existir em um espaço interior (SANTAELLA, 2004, p.20-21).

Assim, o livro passa muito mais facilmente do espaço institucional – a biblioteca, a universidade, as igrejas – para os ‘espaços muito íntimos’, onde os textos iam perdendo o antigo caráter sagrado e misterioso, possivelmente pela proximidade do objeto com o corpo, pelo próprio silêncio entrecortado pela respiração (criando, nesse leitor encadeado no espaço

---

<sup>52</sup> *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza e O Mercador de Veneza.*

privado, a percepção das reações do corpo aos textos, às narrativas), e pela nova dinâmica do olho (que agora pode pular páginas sem ser censurado pelo regente ritual da leitura pública, em voz alta). As propriedades cerimoniais dos textos iam se volatilizando – lembremo-nos aqui das fantásticas iluminuras medievais, textos visuais imbricados em textos verbais, projéteis mentais da sacralidade. Então, talvez por vontade de compartilhar suas viagens por espaços que existiam ao menos nos livros que lia, o bardo não economizava esforços criativos.

Essa *nova portabilidade*, essa popularização, mãe da bibliofilia, trouxe a necessidade de se criar as primeiras leis de direitos autorais<sup>53</sup>; mas, ao que parece, os direitos dos autores elisabetanos se restringiam justamente à não-restrição: eram os direitos de recriar, de recontar o que se achava interessante. Então, nesse cenário de leitura silenciosa, intimista, olhar pela janela e ver o puro movimento da juventude em Londres devia ser um gesto que trazia impacto e nutrição aos olhos e aos desejos, fios condutores do fazer humano. A antiga e pequena *Londinium*, habitada e arquitetada pelos romanos, agora era um lugar de jovens, entre nativos e imigrantes:

Em nenhum ponto da metrópole a expectativa de vida ia além de 35 anos, e em alguns distritos mais pobres mal chegava aos 25. A Londres que William Shakespeare encontrou ao chegar era um lugar excepcionalmente jovem. [...] Para os padrões modernos a totalidade da grande Londres, incluindo Southwark e Westminster, era pequena. Ocupava apenas três quilômetros de norte a sul e quatro e meio de leste a oeste, e podia ser atravessada a pé em pouco mais de uma hora. Mas para um jovem provinciano impressionável como William Shakespeare o ruído, o ajuntamento e o movimento incessante, a idéia de que cada rosto vislumbrado podia perfeitamente nunca mais ser visto de novo, deviam fazer a cidade parecer ilimitada. Era, afinal de contas, a cidade onde um único teatro acomodava mais gente que todos os habitantes de sua cidade natal (BRYSON, 2008, p.50-51).

Esse cenário descrito por Bryson, aliás, muito se parece com o que vemos no filme *Shakespeare Apaixonado* (1998), dirigido por John Madden. Em sua pesquisa, Bryson (2008) nos indica os possíveis e estimulantes lugares para a leitura e para a produção de textos, onde Shakespeare deve ter conseguido exemplares contendo as narrativas que reinventou para o povo de seu tempo e lugar:

---

<sup>53</sup> Segundo Bryson (2008, p.82) “[...] as peças pertenciam à companhia, não ao autor. Uma peça pronta recebia um carimbo de licença do Mestre de Festividades dando permissão para que fosse encenada, de modo que tinha de ser retida pela companhia. Às vezes, considera-se estranho que nenhum manuscrito de peça ou caderno de anotações de cena tenha sido encontrado entre os pertences pessoais de Shakespeare quando de sua morte. Na verdade, teria sido estranho se fossem encontrados.”

A catedral de São Paulo situava-se em uma imensa praça aberta, que cobria cerca de doze acres, e servia, um tanto inesperadamente, de cemitério e também de mercado. Ficava quase todos os dias cheia de barracas de gráficas e papelarias, uma visão que devia ser hipnotizante para um jovem com um pendor instintivo para as palavras. Os livros impressos já existiam, como objetos de luxo, há um século, mas, nessa época, pela primeira vez se tornavam acessíveis a qualquer pessoa com um pouco de dinheiro para gastar. Por fim, as pessoas comuns podiam adquirir conhecimento e sofisticação por encomenda. Mais de 7 mil títulos foram publicados em Londres durante o reinado de Elizabeth – um tesouro de matéria-prima esperando para ser absorvida, retrabalhada ou sob outros aspectos explorada por gerações de dramaturgos que experimentavam formas inteiramente novas de entreter o público. Foi nesse mundo que Shakespeare entrou, jovem e talentoso (BRYSON, 2008, p.56).

Sete mil títulos era um bom tesouro de onde tirar matéria-prima, meditar sobre ela (mas não tão longamente, ou se perdia a vaga de dramaturgo da vez) e agitar a pena ao papel, impregnado por toda a excitação de um devir onde as imagens mentais geradas pela leitura do texto impresso devem ser introduzidas rapidamente no bordado da trama e do contexto, antes que se percam; é o que podemos imaginar do exercício solitário de construção da personagem, seu mundo e suas situações, fio-a-fio, em negociação com o instante sentido, o instante do olho e o instante da leitura em que o autor vislumbra a si mesmo.

### **2.3.1 Os palcos elisabetanos: lugar de competição, transformação e atualização**

Não podemos esquecer que esses estímulos, que entravam pelos olhos que percorriam, simultaneamente, a superfície dos livros, a superfície da cidade e a profundidade de seus anseios, moviam não somente o bardo, mas seus colegas, impulsionando uma competição acirrada:

[...] os autores pertencentes à geração que precede a de Shakespeare ou imediatamente contemporâneos foram cognominados *University of Wits*, já que procediam todos – Greene, Marlowe, Ben Johson – de Oxford ou de Cambridge. Pode-se facilmente imaginar que houve entre eles uma espécie de competição intelectual, cada um buscando temas originais ou retomando sem pudor temas já explorados por outros. Mas isso sem perder de vista que se tratava, a cada representação, de dirigir-se ao mesmo tempo ou sucessivamente, dia após dia, à cultura na verdade bastante limitada do castelão e, sobretudo, à sensibilidade do público popular, que se podia assim atrair apelando a seu senso patriótico (ou militarista). Os autores citados não se privavam disso, e Shakespeare não foi uma exceção. Também ele conhecia sua história, tanto a antiga como a de seu próprio país, ou a história da França, como o mostra, a despeito de uma série de erros históricos, seu *Henrique VI*, cuja ação se passa durante a Guerra dos Cem Anos (MOURTHÉ, 2007, p.27).

‘Lobos do mar’, habitantes de uma ilha que, sozinha, contém um universo em poéticas e narrativas, esses leitores/tradutores pareciam querer e lutar por um reconhecimento ainda em vida –, de preferência, transformado em dinheiro; a competição movia esse mundo solitário da maneira, ao que parece, que esses autores precisavam para se desvencilharem do silêncio da leitura contemplativa e darem voz ao que todos viam nos palcos, fazer acontecer a tradução para o contexto, tendo um certo cuidado – talvez – com o leitor limitado, sem acesso justamente às vantagens e desvantagens dessas leituras solitárias, alienados da exploração de tantos campos do conhecimento que iam surgindo na Renascença.

Todas essas questões levantadas sobre as possíveis leituras e vivências urbanas e campestres do bardo nos colocam diante de um tradutor que, muito provavelmente, estava bastante à frente de seu tempo. De acordo com Santaella (2009), o leitor movente, é um leitor fragmentado, habitante dos grandes centros urbanos, que surge a partir do pós-guerra. O movente seria um leitor

[...] do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas sígnicas [...] filho da Revolução Industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão. Esse leitor, que nasce com a explosão do jornal e com o universo reprodutivo da fotografia e do cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão (SANTAELLA, 2009, p.19-20).

Tecnicamente, se pensarmos no tempo cronológico, Shakespeare não poderia ser um leitor movente, estando quatro séculos distanciado dessa categoria. Mas não podemos deixar de pensar, pelo legado que deixou, pela rapidez com que possivelmente trabalhou e por todas as novidades que traria à língua inglesa e aos palcos e, principalmente, pela maneira como recontou, como traduziu diversas histórias conhecidas – umas esquecidas, outras nem tanto – da melhor maneira de que se tem notícia para um dramaturgo do período; não se pode descartar que antecipava seu modo de ler o mundo ao modo como seus companheiros o faziam e, além disso, que parece ter feito questão de abandonar a família para entregar-se à velocidade da cidade de Londres, fato que permanece um mistério, como tudo na vida do bardo: trocar uma vida de leituras sossegadas sobre a relva pela mortandade surpreendente de uma cidade em expansão nos diz que esse leitor/tradutor, se não ultrapassava pela impossibilidade material, talvez gostaria de ultrapassar, desejasse ultrapassar as barreiras semióticas de seu tempo. Mais de um estudioso já mencionou a hipótese, a fantasia, melhor dizendo, de um William cineasta no nosso mundo contemporâneo – uma bela forma de se atualizar o bardo, aliás. Se



Shakespeare, nosso leitor/tradutor era um híbrido de contemplativo-movente, não é possível saber, somente especular.

Mas, o que fez exatamente esse leitor/tradutor tão hábil pelos palcos elisabetanos, lugar de tanta competição e inovação? Sabemos que entre os elementos relativamente novos da dramaturgia desse período estão o maior acesso aos livros e a popularização das histórias via teatro, agora totalmente secularizado e com seus próprios regulamentos. Na corte de Elizabeth I, o entretenimento público era permitido, inclusive, aos domingos, mas havia uma certa censura: outra ‘novidade’ era a de que todas as peças deveriam passar pelo crivo do Mestre das Festividades, que estabeleceria as medidas da ordem e do respeito nos espetáculos. O governo arrecadava, por peça liberada, sete xelins. As peças reprovadas garantiam multas e punições às companhias de teatro, o que incluía tortura ao gosto do Mestre. (BRYSON, 2008, pg. 77).

Como discutimos anteriormente, uma das estratégias tanto do bardo quanto de seus colegas era se apropriar de narrativas existentes e recriá-las como bem quisessem, estando atentos, é claro, para a variedade da plateia, para as leis sutis da Rainha (que proibira qualquer artista de falar de seu governo) e para a poética vigente, que tocava sempre em questões moralizantes. Retomando a possibilidade de que o ‘passeio’ de Shakespeare por outros países seria uma forma de: (a) agradar ao Mestre das Festividades, o que incluía não falar do governo de Elizabeth I; (b) extravasar suas leituras e, talvez, vivências de marinheiro – o menos provável –, o que pode ter contribuído para a variedade de ambientações, muito além das especulações de por onde o bardo tenha andado, foi justamente a maneira como o teatro passou a ser produzido:

Havia pouco cenário e nenhuma cortina (mesmo no momento em que se dizia ‘Cortina’), nenhum recurso para distinguir o dia da noite, a neblina do brilho do sol, o campo de batalha do quarto de amor, a não ser por meio de palavras. Assim, as cenas tinham de ser situadas com uns poucos traços verbais e a ajuda da imaginação de uma plateia condescendente. [...]

BERNARDO – Quem vem lá?

FRANCISCO – Não, você responde. Alto e se descubra.

BERNARDO – Viva o rei!

FRANCISCO – Bernardo?

BERNARDO – Eu.

Em cinco linhas sucintas, Shakespeare estabelece que é noite e frio, [...] que os que falam são soldados em guarda e que existe uma tensão no ar (BRYSON, 2008, p.78).

Nesse trecho de *Hamlet*, notamos a revelação da imaginação, mas da imaginação do outro, do que se senta na plateia, nesse teatro onde não havia uma fronteira clara entre o povo, a nobreza e o espetáculo. Como na leitura silenciosa de um livro, a plateia elisabetana também estava, de certa forma, solitária nesse exercício; era colocada em um devir para além do *hic et nunc*, um devir imposto, de descobrir a cada instante a força das imagens enleadas entre cada palavra. Shakespeare nos palcos elisabetanos era toda a força de um texto, de um léxico. O leitor/tradutor contemporâneo tem de lidar com essas forças, esses vetores imagéticos que os impelem para um lado e outro, até que, em seu devir, seu lugar de fala, encontrem a abcissa a ser trabalhada; é um jogo matemático e orgânico simultaneamente, a leitura química do instante em que, por exemplo, o roteirista<sup>54</sup> do Macbeth da BBC, parte da coleção *Shakespeare-told*, pensou nas facas de Macbeth porque, na contemporaneidade internética, elas só teriam espaço se empregadas em uma cozinha. Mas este assunto, dos tradutores contemporâneos, será devidamente explorado nos próximos capítulos.

Retomando a linha de pensamento anterior, podemos então imaginar um Shakespeare ocupado em produzir essas imagens de alto teor espacial-temporal na fala. Além disso, a ação concentrada na fala torna possível a economia da produção. Barateia os custos. Possibilita que aquele rapaz de, possivelmente, 12 anos de idade, interpretando Julieta, fosse realmente tomado por uma mocinha – pelo menos até que as mulheres pudessem subir aos palcos na Inglaterra, o que aconteceu somente na segunda metade do século XVII. Possibilitava, ainda, que cada um na plateia imaginasse a Verona italiana com seus próprios matizes. Bryson (2008) comenta de um desenho feito por Henry Peacham durante uma das apresentações, onde temos indícios do que seriam os figurinos – mas de extrema importância nessa viagem muito pessoal da imaginação de cada um na plateia – e cenários, em uma das cenas de Tito Andrônico:

[...] quando Tamora implora a Tito que poupe seus filhos, e retrata com algum cuidado as posturas e os figurinos surpreendentemente misturados (alguns adequadamente antigos, outros descuidadamente Tudor). Parece que, tanto para a plateia como para os atores, um toque de antiguidade bastava (BRYSON, 2008, p.79).

E, aqui fazemos uma pausa para perguntar se ‘apenas um toque de antiguidade’ bastaria – ou interessaria – aos nossos olhos ‘viciados’ em imagens capazes mesmo de superar nosso próprio aparelho visual com os recursos da hiperrealidade, cuja resolução não somos capazes de acompanhar? Em 1996, Al Pacino, em seu *Looking for Richard* (no Brasil, *Ricardo III*, um

---

<sup>54</sup> Peter Moffatt (1922–2007).

*ensaio*), produziu uma docu-ficção que usava, nas cenas dos ensaios, uma proposta minimalista, comentando, ao mesmo tempo, como a tecnologia, o *close-up*, o enquadramento no ângulo certo, poderia transmutar esta escassez, umas poucas roupas e uma viga de pedra, em uma cena que talvez fosse bastante compatível esteticamente com o que seria a proposta imagética do texto de palco elisabetano. Talvez Shakespeare, dentro de tais condições de produção, criava, sem pensar muito na produção materializada, uma ilha, um castelo, uma cidadela italiana. Sem muitos problemas. Nas primeiras cenas de *Som & Fúria* o personagem dramaturgo Dante faz alusão à essa potência imagética do texto shakespeariano ao pedir para que sua plateia – os atores do ensaio – imaginassem aquela grande tempestade que jogou Próspero à deriva. Na TV está tudo ali: cada potência imaginativa do texto está representada, mas de maneira que fique claro que é a representação do ato imaginativo. Surge, então, a *imaginação da imaginação da imaginação*, ou melhor: temos de imaginar que a plateia está imaginando aquilo, mas sem precisarmos, público de segundo grau, que imaginar nada. Está tudo ali, materializado visualmente. No palco elisabetano, funcionava assim:

[...] tanto para a plateia como para os atores, um toque de antiguidade bastava. O realismo vinha sobretudo na forma de derramamento de sangue. Órgãos de carneiro ou de porco e a agilidade da mão possibilitavam arrancar corações de dentro de corpos em cenas de assassinato, e sangue de carneiro era borrifado para dar um toque literal de colorido em espadas e feridas da carne. Membros artificiais eram às vezes espalhados por imaginários campos de batalha. [...] Um maior naturalismo surgiu na época de Shakespeare – grande parte do qual ele ajudou a estabelecer. Shakespeare e seus contemporâneos também gostavam bastante de liberdade de assunto e lugar. Os dramaturgos italianos, seguindo a tradição clássica romana, tinham de situar as peças numa praça de aldeia. Shakespeare podia situar sua ação onde bem entendesse: em cima ou embaixo das montanhas, em fortes, castelos, campos de batalhas, ilhas solitárias, vales encantados, onde quer que uma plateia imaginativa pudesse ser convencida a ir (BRYSON, 2008, p.79).

Podemos, então, incluir ao lado das hipóteses anteriores, a possibilidade de que ele gostava muito, mas muito mesmo dos jogos que podia proporcionar aos seus espectadores. Os súditos da Rainha Virgem iam ao teatro como nós vamos ao cinema, mas com uma plateia ainda mais variada, quase como se o teatro fosse a *TV aberta brasileira* dos elisabetanos: um entretenimento quase onipresente e poderoso, já que seus frequentadores não paravam de crescer em número. Mas quem compunha essa plateia? Os anos de fama, quando as narrativas recontadas por Shakespeare mais brilharam nos palcos, cobriram justamente a conhecida *Era de Ouro* elisabetana, os anos finais da rainha Elizabeth I. Mas não eram tempos tão dourados. A década de 90 elisabetana, de acordo com a pesquisa de Bill Bryson, foi rica em problemas

sociais profundos: “A peste havia deixado muitas famílias sem chefe sem esteio, as guerras e outras aventuras estrangeiras haviam criado uma subclasse indigente de aleijados e feridos rastejantes, todos praticamente sem pensão. [...] (BRYSON, 2008, p.118). Ainda havia problemas naturais, como colheitas ruins, elevando o preço dos alimentos nas cidades e, com isso, morte por fome e desnutrição crônica de uma pequena multidão.

A plateia mais humilde dos anos mais prolíferos de Shakespeare – de 1596 a 1603 – era de remediados, já que, de acordo com as pesquisas de Bryson, a classe trabalhadora frequentou as casas de espetáculo mesmo o pão ao preço que estava: “[...] o pão padrão havia encolhido para 250 gramas, muitas vezes engrossado com lentilha, bolotas de carvalho amassadas e outros adulterantes [...]. Para os trabalhadores, [...] esse não só foi o pior ano [1597] em um longo tempo, mas o pior ano da história.” (BRYSON, 2008, p.118) E, mesmo trabalhando uma média de doze horas diárias, esses trabalhadores conseguiam escapar no meio da jornada de trabalho (as peças costumavam ser encenadas no meio do dia devido à sua longa duração) e ‘encontrar o caminho da arena’. Assim, agradando desde trabalhadores – que preferiam passar fome a perder um espetáculo – à corte, Shakespeare, em 1598, passa a ter seu nome impresso na “página de rosto das edições in-quarto de suas peças – claro indício de seu valor comercial” (BRYSON, 2008, p.119). Teriam sido anos prósperos para o artista e o teatro *Globe* pertencia aos membros da companhia de Shakespeare, entre eles, Heminges, responsável pela impressão do *Primeiro Fólho* após a morte do bardo.

Mas, além de famintos e com uma baixa qualidade – e expectativa – de vida, a plateia elisabetana ainda conseguia ser composta por uma massa de iletrados: “O analfabetismo era condição comum a Inglaterra do Século XVI [...] ao menos 70% dos homens e 90% das mulheres da época não eram capazes nem de assinar o próprio nome.” (BRYSON, 2008, p.38). Se os frequentadores dessas casas de teatro eram, em grande maioria, analfabetos, porque não criar um recurso que só a literatura nos dá, este jogo em que o leitor é um prisioneiro de seu devir submerso nas palavras que se desnudam pela superfície do papel? Por que não tornar também o leitor do texto de palco prisioneiro da próxima palavra a ser enunciada? Um jogo um tanto sádico para os que não escutavam tão bem do lugar onde se sentava<sup>55</sup>.

Como resultado, quem ganharia mais aplausos e fama e todo o dinheiro que esse prestígio trazia? O dramaturgo mais astuto em concatenar, em poucas palavras, *movimento, espaço e tempo*. E este dramaturgo era o que hoje conhecemos por William Shakespeare. Hoje,

---

<sup>55</sup> Bryson e Mourthé afirmam que haviam lugares especiais, mais próximos ao palco e que, portanto, custavam mais caro. Sem os recursos fonográficos de hoje, os assentos menos privilegiados tinham a qualidade do som reduzida.

talvez, sejam os diretores de TV e cinema os tradutores mais capazes de explorar as narrativas já exploradas por Shakespeare, este jogo onde podemos, mesmo com as imagens tão auto-explicativas, acessarmos a nós mesmos, nossa condição de tradutores, nossas narrativas que entrecruzam essas imagens. Quando Shakespeare faz a plateia voltar seus corações e mentes a um cenário fértil em edificações e paisagens, ao fazer com que a plateia viaje à Itália, por exemplo, ele faz produzir a ação onde justamente, à época, a tradição italiana limitava seus espaços representativos a uma praça.

Podemos imaginar, aqui, uma população ávida por narrativas, por fantasias, acessíveis ou um pouco mais elaboradas. Shakespeare devia ter em conta estes dados e, com seus colegas, parecia entender a necessidade do que hoje articula-se como ‘efeitos especiais’, de dar aos olhos um pouco mais de sugestão. As palavras, que continham quase toda a ação, eram articuladas a jogos de cena que mexiam com os sentidos dessa plateia com uma maioria de analfabetos. Sugestões que eram, também, desafiadoras, como no caso dos papéis femininos interpretados por moços, como mencionamos anteriormente:

[...] os atores tinham de ser fingidores muito dotados. [...], o travestimento cênico era fonte de real ansiedade. O medo era que os espectadores pudessem se sentir atraídos tanto pelo personagem feminino quanto pelo rapaz por trás dele, tornando-se assim duplamente corrompidos. Esse desdém por atrizes era uma tradição do norte da Europa. Na Espanha, França e Itália, mulheres eram representadas por mulheres – um fato que assombrava os viajantes britânicos, que pareciam sempre genuinamente surpresos ao descobrir que mulheres eram capazes de representar mulheres com tanta competência no palco quanto na vida. Shakespeare tirava o máximo de efeito da confusão de gêneros fazendo com frequência seus personagens femininos [...] se disfarçarem de rapazes, criando uma situação atordoante mas divertida: um rapaz representando uma mulher que representa um rapaz (BRYSON, 2008, p.80).

Shakespeare mexeu nas fórmulas da dramaturgia clássica, reinventando tempo e espaço nos palcos de sua época de modo a dinamizar seus jogos exuberantes e fecundos. Por exemplo, falas inteiramente dedicadas às estratégias da dramaturgia – seja nos momentos de metateatro [peça dentro da peça], como em Hamlet, seja nos momentos em que as personagens sugerem que a plateia complete a atuação na imaginação, como em Henrique V, quando lança a pergunta “pode este tablado conter os vastos campos da França?”:

Na dramaturgia clássica só era permitido que três atores falassem na mesma cena e nenhum personagem tinha licença de se dirigir à platéia; portanto, nada de solilóquios, nem de apartes – esses são traços sem os quais Shakespeare nunca teria se tornado Shakespeare. [...] os três princípios de apresentação dramática derivados da Poética, de Aristóteles, que exigia que elas se

passassem em um dia, em um lugar, e tivessem uma única trama (BRYSON, 2008, p.103).

Para escrever Hamlet ou Macbeth, Shakespeare desvencilhou-se de vez dessas convenções. Além disso, de acordo com Bryson (2008), as marcações das peças em atos e cenas ainda estavam emergindo e se aprimorando, não havendo um comum acordo entre os dramaturgos com relação a essas divisões: “[...] a única ‘regra’ no teatro londrino que ainda era fielmente obedecida era aquela que hoje chamamos de lei da reentrada, que determinava que um personagem não podia sair de uma cena e reaparecer imediatamente na cena seguinte.” (BRYSON, 2008, p.103) Outro ‘sucesso’ da dramaturgia reinventada pelas casas teatrais elisabetanas foi o alívio cômico. Dessa forma, podemos entender a existência de personagens como a ama da tragédia *Romeu e Julieta*, o velho e bêbado soldado *Falstaff* na peça histórica – também dramática – *Henrique IV*, o porteiro exageradamente incomodado em uma das cenas que cortam a terrível tensão em *Macbeth*:

Na urgência de entreter as massas repetidamente, as regras de apresentação ficaram extremamente elásticas. Na dramaturgia clássica, as peças eram estritamente comédias ou tragédias. Os dramaturgos elisabetanos recusaram as limitações dessa rigidez e introduziram cenas cômicas nas mais sombrias tragédias. [...] Ao fazê-lo, eles inventaram o alívio cômico (BRYSON, 2008, p.103).

Muita urgência em entreter nos remete à uma corrida por lucros, em lotar as casas, em comentar, no dia seguinte, em alguma taberna, quem foi o melhor ator e qual foi a peça mais frequentada da semana, entre outras conversas que não devem ter mudado muito em cinco séculos no mundo da dramaturgia.

Já imaginamos, portanto, que esses escritores trabalhavam em colaboração uns com os outros, o que devia acontecer também com relação aos temas e mesmo narrativas de outros autores que seriam escolhidas para a reescritura, para a atualização. As companhias deviam ter um certo cuidado com essas seleções que, ao contrário do que se poderia pensar, não se tratava de plágio, mas de um movimento quase natural dos escritores. Shakespeare não atingiu sua ‘consagração’ na dramaturgia por ser inédito, mas pelo modo como recontava histórias. Exatamente o que fazem hoje os dramaturgos, cineastas, diretores de TV, *videomakers*, poetas, escultores, usuários de redes sociais, muitos deles se apropriam e ressaltam os temas que mais interessam, seja a favor de uma poética já em operação, seja para incluir um elemento primário nessa poética vigente, revitalizando-a:

Shakespeare não tinha escrúpulos de roubar tramas, diálogos, nomes e títulos – tudo o que servisse a seus propósitos. Parafraseando George Bernard Shaw, Shakespeare era um maravilhoso contador de histórias, contanto que alguém as tivesse contado primeiro (BRYSON, 2008, p.100).

Mas também havia apropriação no mais contemporâneo estilo ‘copiar e colar’:

Um pouco mais perturbador para sensibilidades modernas era o costume de Shakespeare de plagiar passagens inteiras de texto, quase palavra por palavra, de outras fontes e jogá-las em suas peças. Júlio Cesar e Antônio e Cleópatra contêm, ambas, passagens consideráveis, tiradas com apenas ligeiras alterações, da magistral tradução de Plutarco feita por sir Thomas North, ao passo que *A Tempestade* presta uma igual homenagem inconfessa a uma popular tradução de Ovídio (BRYSON, 2008, p.101).

Esta última declaração sobre *A Tempestade* nos mostra que, mesmo que a última peça do bardo seja considerada autêntica, há outras narrativas reconstituídas em seu tecido maior.

De acordo com Peter Holland,

[...]A tempestade faz cuidadoso uso de ecos de narrativas clássicas deliberadamente inseridos em sua trama. Uma peça em que Claribel casou-se na cidade onde Dido governou e morreu quando foi abandonada por Enéias, e em que as primeiras palavras de Ferdinando sobre Miranda, "Com muita certeza, a deusa" (I.2.422), traduzem as palavras de Enéias na Eneida de Virgílio[...]. Um jogo em que Próspero descreve seus assustadores poderes mágicos (V.1.33-50) em um uso notavelmente parecido com a invocação de Medéia em *Metharmophoses*, de Ovídio (Livro 7) [...]. Uma peça em que Gonzalo promete governar a sua comunidade ideal tão bem, a ponto de ‘Ultrapassar a idade de ouro’ (II.1.168) lembra ao público um mundo perfeito, o ideal pré-colapso detalhado por Ovídio no primeiro livro das *Metamorfoses* (HOLLAND apud SHAKESPEARE, 2002, p.731)<sup>56</sup>.

Em outra investigação sobre a história da possível apropriação de *A Tempestade*, o pesquisador brasileiro Alberto Nunes (2008a) cogita:

Não são conhecidas as fontes de inspiração da peça *A tempestade*, com que Shakespeare encerrou sua carreira literária, havendo pouca probabilidade de que ele houvesse ido buscar a idéia para o enredo num conto do espanhol Antônio de La Eslava, da coleção *Las noches de invierno*, publicada em Madri, em 1609, e que deveria ter sugerido também o título para outra grande comédia do mesmo período. Trata-se apenas de uma suposição, não menos

<sup>56</sup> Nossa tradução de: “[...] *The Tempest makes careful use of its deliberately placed echoes of classical narratives. A play in which Claribel has been married in the city where Dido ruled and died when abandoned by Aeneas, and in which Ferdinand’s first words about Miranda, ‘Most sure, the goddess’ (I.2.422), translate words of Aeneas in Virgil’s Aeneid [...]. A play in which Prospero describes his frightening magical powers (V.1.33–50) in a remarkably close use of Medea’s invocation in Ovid’s Metharmophoses (Book 7)(...). A play in which Gonzalo promises to rule his ideal commonwealth so well as ‘T’excell the golden age’ (II.1.168) is reminding its audience of the perfect world, the prelapsarian ideal detailed by Ovid in the first book of Metamorphoses.*” Peter Holland é um dos colaboradores da coletânea *The complete Pelican Shakespeare*. Cf. Referências.

frágil em suas bases do que a que faz entroncar *A tempestade* na comédia alemã *Die schöne Sidea* (A bela Sidea), de Jacob Ayrer (NUNES, 2008a, p.23).

Mas não só de ficções vivia o repertório de Shakespeare; ele também lia textos históricos, que guardavam a memória da Inglaterra, como é o caso das crônicas escritas por Raphael Holinshed e seu grupo de estudiosos:

Shakespeare [...] tomava empréstimos ‘quase mecanicamente’, nas palavras de Stanley Wells, que cita uma passagem de Henrique V em que o jovem rei (e, mais importante, a platéia) recebe um restaurador curso de história da França que é tirado mais ou menos palavra por palavra das Crônicas de Holinshed (BRYSON, 2008, p.102).

Atualizar – suplementar – era uma prática comum no período elisabetano e, convenhamos, sempre foi, na história da humanidade; o recontar sempre deu alguns metros de vantagem aos participantes da corrida pelo sucesso – a apropriação, a tradução de uma narrativa de outra época, em outra língua, participante de uma outra poética; muitas dessas apropriações traduzidas para este novo espaço-tempo podem até mesmo ter introduzido novos gêneros e temas nas culturas receptivas. Para selecionar dois casos do bardo entre mais de 30 peças frutos de apropriação, citaremos *Romeu e Julieta*, a mais famosa e *A Tempestade*, a última peça do bardo – até onde sabemos. De acordo com o pesquisador americano, “O que Shakespeare fez, é claro, foi pegar obras rasas e dotá-las de distinção e, muitas vezes, de grandeza.” (BRYSON, 2008, p.100) e ainda afirma que as únicas peças que não teriam inspiração em outras narrativas seriam *Sonho de uma noite de verão*, *Trabalhos de amor perdidos* e *A tempestade*.

O interessante aqui é percebermos que as traduções, em suas variadas semioses – interlinguais, intralinguais e intersemióticas – permeavam esse universo onde Shakespeare trabalhava seu devir; e, além disso, que a prática do retorno das narrativas, como já mencionei anteriormente, sempre existiu. O que observamos aqui é um movimento muito prolífero desses retornos, dessa avidez por ressignificação, por renovação. Devemos lembrar que não havia leis para regular direitos autorais, em verdade, os direitos autorais eram ‘direitos de autoria’, ou melhor, justamente o direito de o artista valer-se da anterioridade para dizer o que pensava do mundo em que se inscrevia: “para os dramaturgos elisabetanos, tramas e personagens eram propriedade comum. [...] O Hamlet de Shakespeare foi precedido por um Hamlet anterior, infelizmente hoje perdido e cujo autor é desconhecido [...]” (BRYSON, 2008, p.100). Como as ondas do mar do Canal da Mancha, paisagem desses dramaturgos, são histórias que vem e vão em direção a pontos distintos, retornando sempre renovadas.



Este Capítulo foi a tentativa de traçar um outro perfil de William Shakespeare, deslocando-o da posição de ‘cânone impossível de ser traduzido’, ‘base do pensamento ocidental’, para a condição de um tradutor preocupado em ter uma vida confortável em um lugar de fala hostil, mas cheio de novidades. O Capítulo a seguir aborda a TV brasileira e suas possibilidades de retorno das narrativas através das minisséries, produtos diferenciados no canal aberto Globo, bem como o trabalho do cineasta Fernando Meirelles com o deslocamento de *Som & Fúria*.

### 3 A TV BRASILEIRA: ESPAÇO DE RETORNO DAS NARRATIVAS SHAKESPEARIANAS

**tel(e)**<sup>-1</sup>. [Do gr. *têle*.] *El. comp.* = ‘longe’, ‘ao longe’: *telescópio, telefone; telangioma*.  
**tel(e)**<sup>-2</sup>. [De *televisão*] *El. comp.* = ‘televisão’: *teleteatro, telenovela; telespectador*.  
**televisão**. [De *tel(e)*<sup>-1</sup> + *visão*.] *S. f.* **1.** *Eletrôn.* Transmissão e recepção de imagens visuais mediante os sinais eletromagnéticos das ondas hertzianas. [...] **3.** Meio de comunicação que utiliza a televisão (1) para difundir informações, espetáculos, etc.

(FERREIRA et al. 1993, p.1657-1658)

A televisão me deixou burro,  
 muito burro demais  
 agora fico preso nessa jaula  
 junto dos animais

(OS TITÃS DO IÊ IÊ IÊ in *Televisão*)

Possivelmente o espaço midiático televisivo seja aquele onde mais se contam histórias no Brasil. Nossa teledramaturgia, especialmente, ganhou fama internacional e traduções para os mais diversos idiomas. Deixamos os palcos elisabetanos, cheios de novidades, atribuições e atualizações narrativas, para visitarmos o palco mais popular do Brasil: a TV, um pouco de sua história, e suas possibilidades como espaço de retorno para as narrativas canônicas através das minisséries, até chegarmos a *Som & Fúria*, a primeira minissérie ‘importada’ e a primeira a apresentar Shakespeare e o universo do teatro e dos atores como tema central, em um cenário urbano, contemporâneo. Todos esses fatores inéditos – e o inédito é sempre apontado como favorável pela mídia televisiva – poderiam ter feito do programa dirigido por Fernando Meirelles e equipe, um grande sucesso de audiência, como havia sido *Capitu*, tradução intersemiótica, em formato de microssérie, de *Dom Casmurro*. Mas não foi assim, e nem mesmo o fato de o renomado Meirelles ter sido anunciado como diretor ajudou a levantar o Ibope que garantiria mais duas temporadas da minissérie no Brasil. Ao contrário de William Shakespeare, Machado de Assis é cânone nacional. Como veremos ainda neste capítulo, usar narrativas canônicas nacionais para a produção de minisséries e microsséries é uma tradição no Brasil, estratégia que, em geral, rende bons retornos financeiros e visibilidade para a rede Globo de televisão.

FIGURA 01: Quadrinhos de André Dahmer, *de nihilo nihilum*



FONTE: <http://www.malvados.com.br/>

A partir dos quadrinhos acima e do popular refrão das rádios dos anos 80, *Televisão*, dos Titãs, podemos perceber o preconceito que tende a permear o discurso acerca da TV. Não se pode comprovar se alguém é capaz de ‘emburrecer’ assistindo à TV, e seria uma atitude reducionista dizer que essa mídia só é capaz de gerar desinformação e incapacidade de reflexão. Ao contrário, nunca se viu tanto conteúdo em tanta variedade. A TV, objeto de repulsa para muitos intelectuais<sup>57</sup>, é um espaço reconhecido além do entretenimento. A popularização de textos antes herméticos proporcionada pela TV é notória, à medida que contribui com a diluição ou mesmo com o apagamento da autoria. Esse movimento, como já argumentamos no capítulo introdutório, é pouco apreciado pela elite, já que implica uma alteração do discurso conservador, que ainda diferencia a ‘alta’ e a ‘baixa’ cultura, para se manter no centro do discurso vigente. De acordo com o teórico alemão Oliver Fahle:

[...] se, no caso da modernização do cinema, podemos recorrer a autores e filmes decisivos, (Orson Welles, Jean-Luc Godard, Alain Resnais), tal abordagem se torna muito mais difícil no que diz respeito à televisão, cuja especificidade reside justamente no fato de ela transcender os gêneros e os autores (FAHLE apud GUIMARÃES e outros, 2006, p.193).

Ao transcender as instâncias dos gêneros e autores, a mídia televisiva, muitas vezes, inaugura um movimento de aproximação dos textos com o público. Tal movimento implica questões estéticas (que não abordaremos teoricamente nesta dissertação), quebra da aura e das hierarquias, tornando a TV ainda menos aceita pela elite intelectual conservadora. Paradoxalmente, como veremos adiante, o cânone é ampla e estrategicamente utilizado pela

<sup>57</sup> Não raro, intelectuais ou pessoas que querem passar por intelectuais fazem questão de elaborar algum tipo de discurso apontando a TV como espaço de aculturação – no sentido de ‘dominação’ e/ou ‘extermínio’ do termo. Theodor Adorno, em seu *Indústria cultural e sociedade*, apresenta os meios de comunicação de massa como instrumentos da reificação e alienação do sujeito participante do sistema capitalista, regente de uma sociedade de conflito (ADORNO, 2007, p.60.).

maior rede de televisão do país e uma das maiores do mundo – a Globo – justamente para atrair um determinado perfil de consumidores, em horário especial.

A TV, como a maioria das mídias, não nasceu como a conhecemos hoje. Da mesma forma que Shakespeare e seus contemporâneos transformaram, em certa medida, o teatro de seu tempo, existem dois momentos significativos para a TV:<sup>58</sup>

a paleo-televisão representava uma relação hierárquica entre os produtores e os usuários dos programas, enquanto a neo-televisão se apresenta através de uma relação de intercâmbio aparentemente desierarquizado. Consequentemente, a paleo-televisão era um espaço de formação, e não de evento, como no caso da neo-televisão. Ela tinha uma temporalidade própria, enquanto a neo-televisão se adapta ao tempo do dia-a-dia, isto é, ao dia de 24 horas. A paleo-televisão correspondia a um programa estruturado, a neo-televisão recusa qualquer forma vetorizada de comunicação, procurando diversas formas de interação. A paleo-televisão se dirigia ao coletivo, a neo-televisão, na melhor das hipóteses, a grupos. A paleo-televisão possuía um contrato de comunicação pelo menos implícito, a neo-televisão substituiu o contrato pelo mero contato (FAHLE apud GUIMARÃES et al., 2006, p.194).

O que mais nos interessa no comentário acima é a relação de intercâmbio, de aparente desierarquização, à medida que textos literários são recriados para a linguagem televisiva. Somente com uma profunda pesquisa de recepção poderíamos quantificar e mensurar os efeitos das traduções intersemióticas no público em geral. Sabemos, por exemplo, que uma grande quantidade de produções televisivas e cinematográficas brasileiras serve de apoio didático em grupos de discussão de diversas áreas e em diversos ambientes, dentro e/ou fora das instituições de ensino. Marinyze Prates de Oliveira (2004), em seu *Olhares roubados*, discute o uso institucional das produções filmicas:

[...] os filmes resultantes de obras literárias canônicas revestem-se de uma peculiaridade que os torna objetos de grande interesse do Estado. [...] eles já há algum tempo alçaram à condição de material didático e vêm sendo utilizados nas escolas com frequência cada vez mais acentuada, ora por iniciativa dos professores, como auxiliares de estudos das obras literárias, ora pelos próprios alunos, de sensibilidade plasmada pela pedagogia da imagem, que em geral recorrem aos filmes como meio de fugir à leitura de textos extensos e versados em linguagem que habitualmente lhes é pouco familiar (OLIVEIRA, 2004, p.26).

O comentário pode ser aplicado às produções televisivas e, por isso, ampliaremos a discussão, quando analisarmos as minisséries.

---

<sup>58</sup> O autor utilizou as teorias de Casetti e Odin, mas acredita que os dois termos tenham sido cunhados por Umberto Eco e posteriormente incorporados pelos dois teóricos, sem a devida referência. (FAHLE apud GUIMARÃES et al., 2006, p.190).

O fato é que o ‘*homo zappiens*’, isto é, o sujeito portador do controle remoto, praticante do *zapping*<sup>59</sup>, torna-se cada vez mais senhor dos textos que quer ver e ouvir, obrigando os canais de TV a ser cada vez mais criativos na arte de convencer esse sujeito a se fixar numa determinada emissora. A Internet, livre de intervalos comerciais, colabora com as novas exigências desse público consumidor, e várias técnicas da *Web* estão sendo incorporadas pela moderna TV, como é o caso da possibilidade de o consumidor gravar somente a programação de seu interesse, em imagem de alta definição, para assistir, quando quiser. O vídeo cassete já proporcionava esse conforto, seguido de perto pelo DVD, e continuado pelas redes sociais de vídeo.

A partir da década de 1950<sup>60</sup>, a TV passou a ocupar nas residências brasileiras um lugar próprio, que antes servia apenas de ponto de encontro entre familiares, às vezes em torno de um rádio, narrador que dependia da imaginação de seus ouvintes. Com a TV, o trabalho da imaginação e dos ouvidos se conjuga ao trabalho dos olhos, como no cinema, que já mesclava os leitores contemplativos e moventes, como vimos no capítulo anterior. Sujeitos já acostumados a navegar por sinais/ícones com as mais diversas funções, exigindo um tempo cada vez menor para decodificação: semáforos, sirenes, o apagar e acender de luzes no cinema, as chamadas das rádios. A TV entrou para a história da leitura, possivelmente, como a síntese, o instrumento portátil de uma floresta de signos que, até agora, se expande.

O maestro Júlio Medaglia, convidado por Álvaro de Moya para falar sobre a TV no Brasil em seu *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*, compara o fenômeno em seu estágio inicial na Europa e nos EUA:

O mais popular e endemoniado veículo de comunicação de massa da segunda metade do século XX, a televisão, foi buscar seus primeiros mecanismos de atuação em outras áreas e formas de expressão. A milenar e consistente tradição cultural europeia fez com que aqueles países, conscientes dos recursos e do poder do novo meio, criassem uma TV para-estatal, conteudística e repleta de valores do passado, os quais, ao serem “re-utilizados”, emprestavam também maneirismos de suas linguagens ao novo canal de expressão. Nos seus primórdios, portanto, a TV europeia era mais literatura, concerto, cabaré, teatro que um novo código de comunicação. Ou seja, um veículo de outros veículos. Nos Estados Unidos, onde já havia uma forte indústria de comunicação de massa moderna, operando e comercializando em grande escala a imagem em movimento e som simultâneos, o cinema hollywoodiano, que os primeiros experimentos

<sup>59</sup> *Zapping* é um termo utilizado para definir o ato de mudar de canal rapidamente, passando de um a outro a fim de se encontrar a programação desejada e/ou adequada.

<sup>60</sup> Trazida ao Brasil pelo empresário Assis Chateaubriand, fundador da TV Tupi. Os primeiros aparelhos foram importados dos EUA e adquiridos somente pelas famílias mais abastadas.

televisivos foram buscar suas ferramentas básicas (MEDAGLIA apud MOYA, 2004, p.115).

Percebemos, então, que a novidade da TV foi o deslocamento do potencial sensorial cinematográfico para o âmbito privado, doméstico, associado ao tipo de programação que antes era própria de outros meios de comunicação de massa. As possibilidades desse ‘instrumento híbrido de comunicação’ ainda estavam em fase de transição e experimentação. De acordo com Medaglia, em oposição ao que ocorria na Europa e nos EUA, o Brasil tinha as rádios como principal modelo:

A televisão brasileira, fundada em 1950 e uma das primeiras do mundo, optou por um outro caminho. Como não tínhamos uma tradição cultural de alto-repertório tão grande como a europeia e arraigada na população, e nem uma indústria cinematográfica consistente, foi em outro veículo, extremamente popular e criativo, igualmente eletrônico e original em sua linguagem, e o mais recente, à época, o rádio, que o brasileiro foi buscar as bases e os profissionais para a implantação de sua TV. Jogando com a ousadia de linguagem do rádio, com a capacidade do som de atuar diretamente na imaginação, com a falta de compromissos de nossos autores iniciais com linguagens anteriores ou preconceitos culturais, brincando com os recursos do próprio veículo, nossa TV já nasceu original e feiticeira. E foi em consequência desse início “correto” que ela, ao desenvolver-se e industrializar-se, tornou-se a mais apreciada, em termos de linguagem, em todo o mundo (MEDAGLIA apud MOYA, 2004, p.115).

O argumento de Moya (2004) é de que a década de 60 foi uma das mais importantes na formação da poética da TV brasileira, que também se inspirou no teatro para criar sua interface e seus textos:

Quando a Excelsior entrou no ar, surgiu a idéia de fazer um teatro só com textos brasileiros. O Maneco<sup>61</sup> avisou que o Teatro de Arena estava em dificuldades financeiras e acertamos com o José Renato comprarmos quatro peças para exibir na TV. Tal como a Tupi tinha feito, dez anos atrás, com as companhias teatrais que se apresentavam na cidade (MOYA, 2004, p.49).

Mesmo sendo um movimento aparentemente para ‘salvar’ o teatro – ou para preencher uma programação que ainda estava ‘tateando no escuro’ e recenseando o perfil dos telespectadores, podemos perceber aí, juntamente com as radionovelas, as bases da teledramaturgia nacional, e, em particular, das minisséries. Com a popularização da televisão, essa teledramaturgia conquistou, especialmente, aqueles que ficavam em casa nessas primeiras

---

<sup>61</sup> O escritor brasileiro Manoel Carlos (São Paulo, 14 de março de 1933).

décadas da TV no Brasil, isto é, as mulheres, as empregadas domésticas, as crianças. É principalmente para essas três categorias sociais que a TV passa a se voltar, aparentemente, com mais fluência em suas narrativas. De acordo com Fátima Feliciano:

Foi Ivani Ribeiro, pseudônimo de Cleyde de Freitas Alves Teixeira, quem descortinou os mistérios que fazem o sucesso das telenovelas. Ivani começou seu trabalho dramaturgicamente adaptando, para o português, as radionovelas argentinas, cubanas, mexicanas, no período áureo do gênero no rádio brasileiro (década de 40), mas com a chegada da TV, foi contratada pela TV Excelsior, passando a dirigir o departamento de telenovelas da emissora (FELICIANO apud MOYA, 2004, p.139).

As traduções de textos importados de outros países latinoamericanos, para as rádios brasileiras são indícios de que, à época, nosso acervo de radionovelas não tinha a mesma força temática das produções de nossos ‘hermanos’. A importação configura um exemplo de como as traduções podem preencher lacunas, tornar-se híbridas e fazer parte da genealogia dos textos da cultura de chegada. No caso da teledramaturgia, temos não só a implementação dos nossos textos, da nossa poética, mas um deslocamento do discurso para uma outra mídia, com outras dinâmicas. Assim, podemos concluir que a teledramaturgia brasileira nasceu de um movimento tradutório interlingual que, posteriormente, ganhou as ‘cores’ da poética nacional, adotando traços da nossa cultura. Com a criatividade de escritores como Ivani Ribeiro, surgem fórmulas que garantem a sobrevivência da teledramaturgia até os nossos dias:

[...] a primeira fórmula: encontramos na telenovela, com frequência, um personagem que esconde a identidade (vide *Um Anjo Caiu do Céu*). A falsa identidade, portanto, é receita de sucesso. Os novelistas também não abrem mão da dupla personalidade. [...] Outro esquema que funciona até hoje, em quase todas as novelas é o mistério do nascimento (vide *O Direito de Nascer*) quando um personagem passa uma trama inteira sem saber de quem é filho de verdade. Se ele sabe, existe sempre alguém que está sendo enganado e apenas no final da novela vai descobrir a verdade. Pelos enredos das telenovelas trafegam ainda uma série de papéis incriminadores, ou seja, cartas anônimas, testamentos, bilhetes, etc. Tudo isso contribui para o suspense que se mantém. O mistério pode ser ainda maior quando há um crime e não se sabe quem será apontado como assassino. Outra fórmula que dá certo: a perseguição da inocência (vide quase todas as novelas de Regina Duarte. Ela sempre é vítima, boazinha e injustiçada, sendo perseguida por um vilão). [...] mais uma das fórmulas infalíveis de Ivani Ribeiro [...]: as falsas mortes, a ressurreição (vide *Selva de Pedra*, a mais famosa). E, ainda, os triângulos amorosos. Existem dois homens disputando o amor de uma mulher ou, ao contrário, duas mulheres que cobiçam o mesmo homem (vide todas as novelas). Quem não opta por esse recurso, provavelmente vai preferir a vingança, outro plot que frequentemente está no ar. Personagens passam a trama inteira cometendo loucuras em prol de uma vingança que no desenrolar dos capítulos acaba,

muitas vezes, perdendo o sentido, esvaziando-se. [...] Finalmente, a polarização entre riqueza e pobreza – pobres que se tornam ricos ou ricos que se envolvem amorosamente com os pobres. Muitos diriam: “Só em novelas!” O fato é que a receita de Ivani Ribeiro, embora esboçada nos anos 60, permanece inalterada e até hoje é utilizada pelos autores nos enredos das nossas tão populares telenovelas e, por isso, mantém atentos os milhões de telespectadores. [...] No entanto, engana-se quem pensa que Ivani Ribeiro só sabia fazer fórmulas prontas. Ela soube, como ninguém, discutir, por exemplo, a condição feminina em todos os níveis, e em todas as suas novelas, por mais que isso passasse despercebido para o espectador menos atento (FELICIANO apud MOYA, 2004, p.139-140).

Não é de se estranhar que as fórmulas tenham tanta força, já que as novelas se sucedem ininterruptamente, uma após outra, gerando um *continuum* que inclui, também, o diálogo entre novelas anteriores, onde reaparecem não somente as fórmulas, mas personagens, como no caso da Dona Armênia, sucesso dos anos 80 e 90, apresentada em duas novelas. Essa operação de atualização e apropriação alcançou seu auge em 2010, quando a novela dos anos 80 – *Ti Ti Ti* – foi repaginada para o cenário e temas contemporâneos, com diversas alusões a trabalhos anteriores dos próprios atores, uma metatextualidade utilizada para fins humorísticos na trama.

Além da repetição das fórmulas e das releituras das novelas, há também uma espécie de ‘designação afetiva’ de um ator ou atriz para representar o mesmo estilo de papel em quase todas as novelas, como é o caso de Regina Duarte, que começou como ‘namoradinha do Brasil’, amadurecendo sua carreira e vida diante das câmeras. Hoje, com mais de 40 anos de carreira, a atriz continua no papel de ‘mulher forte<sup>62</sup>, mas terna’, e é símbolo de equilíbrio emocional para muitas mulheres. No caso de *Som & Fúria*, produto traduzido e localizado para nossa cultura, podemos perceber que a seleção de elenco sofreu grande influência da dinâmica da teledramaturgia global<sup>63</sup>. Felipe Camargo, por exemplo, em geral, representa o galã, e não foi diferente na minissérie de Meirelles, em que o ator aparece como um ‘galã louco’, protagonista e herói. Andréa Beltrão faz a atriz madura, com traços cômicos, remetendo, de certa forma, à sua personagem Marilda, em *A Grande Família*<sup>64</sup>.

Moya e seus companheiros de TV Excelsior introduziram sessões de cinema na TV, sempre encerrando a programação do canal. Os filmes eram legendados e só muito depois passaram a ser dublados. As duas primeiras décadas da TV no Brasil também viram nascer o

<sup>62</sup> Forte no sentido de resiliência. De acordo com o dicionário Aulete: **3.** Fig. Habilidade que uma pessoa desenvolve para resistir, lidar e reagir de modo positivo em situações adversas. [F.: Do lat. *resilientia*, part. pres. de *resilire*.]. Disponível em: <[http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital&op=loadVerbete&pesquisa](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa)>. Acesso em: 15 abr. 2009.

<sup>63</sup> O termo *global*, ao longo da dissertação, refere-se à TV Globo.

<sup>64</sup> Releitura da série cômica da Globo exibida entre os anos de 1972 e 1975. Essa segunda versão teve início em 2001 e é exibida até hoje, no horário das 22:30, semanalmente.



primeiro seriado nacional, *O Vigilante Rodoviário*. O modelo do seriado era inspirado na estrutura dos ‘enlatados americanos’ citados na abertura dessa seção. A TV seria algo semelhante a um propulsor de sonhos importados, aparentemente instantâneos, como o chocolate em pó dos comerciais. Logo os sonhos foram ficando ainda maiores, sonhos de consumo que deveriam levar à transformação do cotidiano. Batedeiras, toca-discos, LPs do jovem Roberto Carlos, automóveis conversíveis, cereais. O estilo de vida ‘feliz’, importado dos EUA, passou a dar lugar a uma tentativa de construção de ‘heróis’ brasileiros’ na poética narrativa nacional, como podemos constatar com a criação do seriado<sup>65</sup>:

O Vigilante Rodoviário foi criado, dirigido pelo cineasta Ary Fernandes e como produtor técnico Alfredo Palácios, para TV brasileira exibido na década de 1960 pela Tupi. Ary Fernandes também é o compositor da canção tema de abertura da série, intitulada Canção do Vigilante Rodoviário. Desde criança, Fernandes sentia falta de um herói 100% brasileiro. A criação da série, foi a realização deste antigo sonho. A escolha do tema, foi a admiração que ele próprio nutria pela Polícia Rodoviária e pela simpatia que a população sentia por este órgão. Através da série *O Vigilante Rodoviário*, o nome do Brasil despontou como o 1º país na América Latina e o 4º país no mundo a produzir série em película para TV. Foi ao ar pela primeira vez em 3 de janeiro de 1962", na Tupi Canal 4 numa (4ª) quarta-feira, às 20h05" após o telejornal Repórter Esso, e patrocinado pela Nestlé do Brasil.

Mais de 50 anos depois, há dezenas de seriados nacionais, milhares de novelas já foram vistas – e revistas no *Vale a pena ver de novo*<sup>66</sup> – e o contingente de galãs e mocinhas é, praticamente, renovado a cada ano. Mas as fórmulas apontadas por Fátima Feliciano ainda são parte da política da emissora, e parecem ter sido criadas ‘à prova de tecnologia’. É com essa narrativa longa, que nos é contada aos pedaços sempre no mesmo horário, em cerca de 45 minutos de duração por capítulo, que a TV confirma sua importância e também o seu potencial capitalista. A TV, essa ‘caixa de Pandora’ que ‘brilha libertando segredos’, transportando-nos, sem maiores esforços da imaginação, para os mais diversos mundos, ganha, com a novela, o espaço de maior destaque das residências, lugar para onde os espectadores convergem ou convergirão. Ali está montado quase um altar de uma ‘religião’ unânime. Uma religião regida por imagens, onde é ‘ver para crer’, e não o contrário.

Essa caixa, dos mais variados tamanhos, hoje está cada vez mais leve, fina, portátil, econômica, ‘verde’<sup>67</sup>, existindo mesmo em aparelhos celulares, *tablets*, entre outros

<sup>65</sup> Cf. Tal informação disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Vigilante\\_Rodovi%C3%A1rio](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Vigilante_Rodovi%C3%A1rio).> . Acesso em: 29 jan. 2011. Grifos nossos.

<sup>66</sup> Programa da Rede Globo que reexibe novelas no horário das 14h30.

<sup>67</sup> O conceito ‘verde’ é usado para designar produtos e ideias associados a ações que levam não somente a uma economia de energia, mas, em certa medida, à preservação dos recursos naturais do planeta.

dispositivos móveis conectados à Internet. Está em carros e banheiros, em quartos, em varandas, em garagens, no metrô, no ônibus (BUSTV). A TV é, involuntariamente, nosso relógio: a sucessão de seus programas, não raro, marca nosso tempo. A repetição – de rostos, de vinhetas, de comerciais, de papéis – veiculados pela TV transmite a sensação de segurança, mesmo quando ouvimos as piores notícias, a sensação é de que ‘o mundo, como o conhecemos, continua’. Talvez estejamos diante de uma TV quase onipresente, entidade que se deslocou da sala de estar, para uma diversidade de lugares, e que é parte de uma fatia muito rica da história do Brasil, para ser contada em tão poucas linhas. Inserimos, aqui, apenas um esboço, para situar o ponto de partida da investigação que iremos conduzir.

Após o passeio pelas fundações da nossa teledramaturgia, refletiremos sobre o formato *minissérie*: o que é e como ‘funciona’, com exemplos, para, em seguida, tratarmos do caso de *Som & Fúria*, sua narrativa, suas personagens, sua tecnologia. Convém frisar que não faremos um estudo comparativo entre a produção canadense *Slings & Arrows* e a brasileira, já que um recorte como esse seria mais pertinente a uma outra pesquisa, provavelmente, no âmbito da tradução interlingual. Portanto, somente o produto *Som & Fúria*, como nos foi transmitido pela televisão brasileira e em formato DVD, posteriormente, incluindo seus paratextos, serão levado em consideração nas análises.

### 3.1 MINISSÉRIES BRASILEIRAS: EVENTOS DE POPULARIZAÇÃO DE NARRATIVAS CANÔNICAS

\_ - Claro que eu tenho televisão, Ademir. Sou brasileiro!

Antonio Calmon in *Na Forma da Lei*<sup>68</sup>

As condições socioeconômicas do Brasil são *sui generis*, a nossa televisão comercial é bem mais forte do que aquela tutelada pelo Estado, como foi até há bem pouco tempo em muitos países da Europa, e temos condições de produção diversas, com a maior parte da mão-de-obra presumivelmente mais barata e um público imensamente maior. Assim, as nossas minisséries tendem a não fazer jus ao nome, são bem mais longas que as congêneres estrangeiras.

Anna Maria Balogh (2002, p.126)

---

<sup>68</sup> Fala de uma das personagens no segundo episódio da minissérie. Exibido em 22 de junho de 2010, pela Rede Globo, às 22:50.

A TV, até desligada, está desligada na Globo.<sup>69</sup>

Ao afirmar que “a reprodução mecânica da obra de arte modifica a atitude das massas diante da arte<sup>70</sup>” (BENJAMIN, 1969, p.234), Walter Benjamin prevê o fenômeno de intensas convergências midiáticas e a irreversibilidade na maneira como o público consome os produtos culturais, já que, atualmente, são cada vez menores as barreiras físicas e econômicas para esse consumo/fruição. Ao deparar-se com produtos cada vez mais ‘desmaterializados’ (e.g. jornais e revistas eletrônicas, CDs de música oferecidos gratuitamente para *download* em *sites*), o público não parece mais disposto a pagar para ter acesso à arte, embora, concomitantemente, exija qualidade artística. A falsificação de DVDs, impossível de se controlar, dada a velocidade do aparato reprodutivo, e o *lançamento* não autorizado de filmes, que ainda nem estão em cartaz, obrigam o mercado cultural – especialmente o de filmes *mainstream* – a passar por uma grande reforma na distribuição, divulgação e tarifação de seus produtos.

Por isso, diretores de cinema, emissoras de TV, entre outros produtores culturais, cada vez mais freqüentemente, procuram formatar projetos, que possam ser associados a produtos além do filme e de seu período de exibição, como coletâneas de trilhas sonoras, *sites* com informações especiais e vendas *online*, livros com o roteiro original do filme, presença dos artistas em programas televisivos, brinquedos, entre outros. Tudo parece ser pensado e preparado em grande velocidade, com o máximo de visibilidade, apelo estético e criatividade. Mas se é preciso, sobretudo, uma boa história – e atores já consagrados – para levar o público ao cinema, garantindo a cobertura dos custos de investimento da produção cinematográfica, o que seria preciso fazer para que o público assistisse a uma minissérie televisiva, concorrendo para o aumento dos índices de audiência e chamando a atenção para os produtos anunciados nos intervalos? De acordo com Anna Maria Balogh em seu *O discurso ficcional na TV*, um dos grandes desafios das emissoras advém do fato de que: “A televisão permanece no ar a maior parte do dia e durante todos os dias da semana. Essa voracidade exige formas de produção

---

<sup>69</sup> É provável que a frase tenha sido proferida por um anônimo, já que a ouvimos de diversas pessoas, em diversas instâncias e tons. As buscas na Internet não resultaram em combinações exatas para a frase. Esse ‘dizer’ evoca o que o senso comum perpetua acerca da qualidade técnica dos programas da emissora, tornando-a um ‘fenômeno de audiência’ quase insuperável. Podemos dizer que as novelas e telejornais compõe o repertório mais atraente da emissora, se levarmos em conta a estabilidade e o rigor nos horários de suas transmissões, além de questões como a escolha dos profissionais e a estética, que sempre busca inovação. Há também programas ‘monopolizados’ pela emissora, que só há poucos anos passaram a ser transmitidos por concorrentes, a exemplo do Oscar, maior premiação do cinema mundial, e a Fórmula 1, categoria mais importante do automobilismo. Além disso, a TV Globo foi a responsável pela implantação do sinal HD – *High Definition* – Digital no país, em 2008, o que pode ter contribuído substancialmente com o aumento de sua credibilidade.

<sup>70</sup> Nossa tradução de: “*Mechanical reproduction of art changes the reaction of the masses toward art.*”

novas, amplamente favorecidas pela celeridade da tecnologia eletrônica, e diversas do fazer artístico do passado.” (BALOGH, 2002, p.101).

Devemos considerar essa premissa de Balogh (2002), relacionando-a à perspectiva de que, muito provavelmente, o que interessa às emissoras de TV é que os anúncios sejam assistidos com interesse. Parece que a *corrida* é não somente pela novidade na programação, mas pelo diálogo estético e cultural entre o anúncio e o programa em exibição. É uma *corrida* para que o ‘*homo-zappiens*’ continue no mesmo canal, assista ao comercial e consuma esses produtos anunciados, associando a qualidade do produto à do programa, e vice-versa. Assim parece ser conduzido o ciclo da transmissão. Estaríamos expostos ao discurso do mercado tanto quanto estamos expostos ao discurso da minissérie. E, mesmo não assistindo aos intervalos, os produtos estarão em cena. No caso de *Som & Fúria*, com seu cenário urbano, fica ainda mais fácil introduzir o patrocinador na narrativa, nos figurinos, camuflado como objeto cenográfico. A TV vende o espaço ao anunciante, mas esse espaço parece estender-se ao produto final. Alguns programas são mais incisivos, como as telenovelas do horário das 19:00 horas, em que as personagens chegam a mencionar o nome do produto – com bastante ‘naturalidade’. Portanto, é de interesse da emissora que a programação dialogue com determinado produto, não importando as classes sociais. O desafio é descobrir como alimentar algo que deve manter um ritmo constante em cada faixa de horário. Uma das soluções encontradas seria realizar uma programação “[...] em série, por implicar uma simplificação do trabalho e uma resultante rentabilidade que lhe permitem fazer frente à voracidade de um mosaico de programação muito extenso.” (BALOGH, 2002, p.102)

As novelas, as séries e as minisséries operam à moda dos jornais do início do século XX, que convidavam escritores para desenvolver narrativas aos pedaços, garantindo assim a venda dos próximos números. Entre as diferenças, que marcam os três produtos, estão o tempo de duração de cada episódio, o período de exibição da história completa e a estética. A série é exibida, geralmente, uma vez por semana, durando cerca de 30 minutos. As tramas giram em torno de um tema central, com poucas variações, e as personagens mudam muito pouco de um episódio a outro. A série é proposta com a perspectiva de não ter fim, as situações surgem para desestabilizar as personagens, que, assim que solucionam seus problemas, voltam ao mesmo cenário e aos mesmos esquemas emocionais. O público já possui expectativas com relação aos personagens e às tramas e sabem que nenhum deles deve ‘morrer’ ou passar por grandes transformações que desestabilizem a espinha dorsal narrativa da série. Em geral, o público-alvo se reconhece nas situações cotidianas apresentadas nesse formato. As novelas, como já mencionamos anteriormente, são transmitidas todos os dias, no mesmo horário e é esperado, a

princípio, que todas as personagens passem por transformações profundas. As fórmulas citadas anteriormente garantem a expectativa, e parecem sempre gerar mais curiosidade, do que afastamento. Já a minissérie, produto que nos interessa nesta pesquisa, seria o mais diferenciado entre os três:

Ao contrário do que ocorre com a novela, que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de sua exibição e em consonância com as reações do público espectador, a minissérie só é veiculada ao espectador depois de pronta ou quase pronta. Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV. Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem. [...] A minissérie, por estar mais próxima à função poética que os demais formatos ficcionais, e diversamente deles, é a que menos tem a ver com a “estética da repetição”, ou “neobarroco”, que caracteriza a maioria das séries ficcionais da televisão (BALOGH, 2002, p.129).

A TV Globo, emissora brasileira de TV aberta (que também inclui canais fechados não mencionados nesta pesquisa), a maior e mais conhecida da América Latina e a quarta maior do mundo, têm encontrado na literatura canônica, especialmente nos títulos nacionais e portugueses, parte do conteúdo a ser oferecido ao público. Para citar alguns, cronologicamente, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que em 1985 perpetuou a imagem de Diadorim com os olhos verdes de Bruna Lombardi; *Memorial de Maria Moura*, de 1994, tradução do livro de Rachel de Queiroz, frequentemente, estudado e exigido nos vestibulares da década de 90; *Os Maias*, tradução do clássico de Eça de Queiroz, de 2001. Em 2009, e a exemplo da emissora inglesa *BBC*, que, em 2003, transcreveu para a TV, em seis episódios, o clássico escrito por Geoffrey Chaucer no século XIV, *The Canterbury Tales*, a Globo apresentou a tradução intersemiótica de um clássico de Giovanni Boccaccio, escrito entre 1348 e 1353: *Decamerão*, rebatizado pela emissora como *Decamerão: a comédia do sexo*. A releitura, criada para as telas brasileiras pelos diretores Guel Arraes e Jorge Furtado, estabelece um diálogo com o público brasileiro ao criar uma variante linguística que mistura aspectos das regiões norte/nordeste e sul/sudeste do país, em um ambiente que parece remeter ao Brasil colonial do início do século XIX.

Todas essas séries e minisséries foram traduções marcadas por qualidade técnica, e chamam a atenção por privilegiarem a literatura, ou seja, por procurarem manter o máximo de diálogo com a obra que traduzem para a TV, pouco alterando seu enredo, espaço e personagens.

De fato, a Globo sempre buscou na literatura institucionalmente consagrada o conteúdo de suas séries. É possível que isso explique o compromisso, de diretores a roteiristas, com o cuidado em levar ao público, produtos mais próximos da obra de partida. Balogh (2002) analisa as vantagens de se utilizar obras cânônicas na TV:

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em séries e novelas. O horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha. [...] As minisséries coroam com frequência estratégias de programação festiva, diferenciada, no âmbito da TV, como as famosas e consagradas minisséries dos vinte anos da Globo: *O Tempo e o Vento*, *Grande Sertão: Veredas*, e *Tenda dos Milagres*. Além da aura que envolvia o momento da exibição dessas obras, o enorme prestígio das figuras literárias que escreveram os originais – Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado – já eram de per si um convite para ver esses programas. Como se não bastassem todos esses aspectos, o esquema de produção que assegurou a realização desses formatos foi, por assim dizer, “hollywoodiano” para os nossos padrões (BALOGH, 2002, p.123-124).

Poderíamos dizer, então, que esse público ‘mais exigente’ – possivelmente mais escolarizado, ocupando boas posições profissionais, com horários menos rigorosos – já espera que o espaço minissérie seja o lugar do cânone na mídia de massa TV. Confirma sua suposta erudição, esperando uma programação que veicule o que é considerado erudito em sua cultura.

Em dezembro de 2008, a Rede Globo transmitiu a microssérie *Capitu*, em cinco capítulos *Capitu*. Tratava-se da tradução para a TV do romance *Dom Casmurro* (1889), de Machado de Assis. A produção teve como objetivo homenagear os cem anos de morte do escritor, quebrando a tradição da emissora de traduzir sem atualizar o cânone. O espectador assiste, então, ao que parece ser o auge da convergência entre as estéticas do cinema e do vídeo clipe, na recriação de temas propostos pelo autor (entre eles, a dúvida e a traição), em um universo onde coexistem as leituras estéticas e linguísticas do Rio de Janeiro dos séculos XIX e XXI. Essa recriação da obra, que faz um recorte da personagem feminina *Capitu*, se utiliza de grafismos específicos da esfera urbana contemporânea, e inclui técnicas de palco na tradução do romance. A nova obra dá indicações significativas de que a mentalidade subserviente do tradutor, diante o cânone, e a hierarquia estabelecida pelas instituições vem enfraquecendo, em favor de um apuro estético que quer revelar a atualidade, cada vez mais, oferecendo mais possibilidades de identificação do público com o texto produzido para a TV.

Também de maneira inédita, a produção da Globo lançou mão de um *site* interativo incluindo todo o conteúdo da microssérie em texto, vídeos e fotos; um *site* interativo intitulado *Projeto mil Casmurros*<sup>71</sup>, em que celebridades do meio artístico, intelectuais e telespectadores escolhem e lêem para a *webcam* trechos de *Dom Casmurro*, até completar toda a obra. O projeto foi concluído rapidamente, confirmando o interesse de telespectadores em participar do evento coletivo da ‘leitura do original’, numa clara reverência ao romance de Machado e à minissérie *Capitu*. Em 2009 a emissora disponibilizou no mercado a microssérie em DVD e, mesmo com a audiência bem abaixo do estimado, *Capitu* conquistou prêmios e impulsionou as vendas de diversas edições da obra de Machado de Assis, incluindo um relançamento de *Dom Casmurro*, pela editora Ateliê Editorial, também em 2008.

Tomando por exemplo o caso de *Capitu*, é possível observar que obras canônicas traduzidas para a TV através de minisséries, podem resgatar o acesso ao texto de partida, conformando o seguinte ciclo de consumo:

Livro → Tradução Intersemiótica → Livro

ou

Tradução Intersemiótica → Livro

ou

Livro → Tradução Intersemiótica → Livro + Tradução Intersemiótica

### 3.2 SOM & FÚRIA: QUANDO O CINEMA E O TEATRO VÃO À TV

No primeiro episódio  
do amor para o ódio  
E assim que tudo aconteceu:  
O Oliveira e o Dante  
Em um grande sucesso e o Hamlet enlouqueceu!  
A Elen ficou com o Oliveira  
E foram para o Municipal  
O Dante não pensava em grana  
Queria o essencial!  
Loucura, luxúria  
Tudo isso tem no Som e Fúria (2x)

Diretor consagrado

---

<sup>71</sup> Vencedor do Cannes Lions na categoria RP Digital. Disponível em: <<http://www.milcasmurros.com.br/>>. Acesso em: 22 jun.2010.

Foi atropelado  
 Por um caminhão de presunto  
 Fez um drama, comédia, e agora tragédia  
 defunto, defunto, defunto!  
 O Shakespeare escreveu  
 Atores vão encenar  
 Como precisava um canal  
 a Globo vai apresentar!  
 Loucura, luxúria  
 Tudo isso tem no Som e Fúria (2x)<sup>72</sup>

Vinheta da minissérie Som e Fúria

Mesmo quando não se inserem num contexto propriamente festivo, as minisséries tiram a programação da TV de sua mesmice cotidiana e constituem elas mesmas uma festa, que resgata, ainda que apenas parcialmente, o aspecto ritual do “ir ao cinema ou ao teatro” do pretérito. Adaptações primorosas como O Primo Basílio, de Eça de Queirós, são um testemunho desse fenômeno.

Anna Maria Balogh (2002, p.125)

Som e Fúria quer pôr William Shakespeare em seu devido lugar: o de autor popular. Capitaneada por Fernando Meirelles e com estreia em 7 de julho, a nova minissérie da Globo foi apresentada nesta quarta, 24, em coletiva para a imprensa no Teatro Municipal de São Paulo, com presença de diretores (são cinco no total) e elenco. Foi lá, no mesmo lugar onde se passa a maior parte dos 12 capítulos sobre uma companhia de teatro especializada nas obras do dramaturgo britânico, que Meirelles revelou a melhor parte de rodar o projeto, uma coprodução da O2, sua produtora, com a Globo. "O que me encanta é a possibilidade de poder apresentar Shakespeare de uma forma mais popular. Com o tempo, ele virou essa coisa acadêmica, mas [fazia peças] para o povo, para uma plateia que comia e ria nos teatros."

Revista Rolling Stone do Brasil<sup>73</sup>

O primeiro desafio para a condução de uma pesquisa de tradução intersemiótica em torno da minissérie *Som & Fúria*, o suplemento de *Slings & Arrows*, foi esmiuçar suas possibilidades, o que ela apresenta para, então, pensar em sua definição e, por fim, chegar ao recorte da análise: os três diretores da ficção como metáforas de três olhares distintos sobre Tradução. Além disso, observar como essas traduções, esses retornos narrativos, vão além do julgamento de valor dicotômico ‘bom/ruim’, entre outras questões já abordadas no capítulo *Introdução*. Para tanto, foi necessário fazer a decupagem do produto, de acordo com o que se apresenta ao público, considerando fatores como a mídia, a divulgação, os gêneros, a diversidade temática, a multiplicidade narrativa e a fortuna crítica coletada.

No que se refere à mídia, são os seguintes os dados levantados: TV aberta, horário das 23:30; paratextos gerados: filme/cinema (obra condensada), DVD triplo da minissérie, com

<sup>72</sup> Nos créditos do website oficial da minissérie a trilha sonora é atribuída a Ron Sures. Disponível em: <<http://somefuria.globo.com/Somefuria/0,30224,17342,00.html>>. Acesso em: 5 nov. 2009.

<sup>73</sup> Tal entrevista está disponível em: < <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5592/>>. Acesso em: 28 jun. 2009.



extras, jogo em software. Até o momento, a trilha sonora original não foi lançada no mercado. A divulgação se deu em jornais, revistas, Internet, TV, através de entrevistas com o diretor, notas sobre a produção, entrevistas com os atores, *trailer* no *Youtube* e na TV, *podcasts*<sup>74</sup>.

Os gêneros encontrados na minissérie são, fundamentalmente, a comédia, o drama, o romance, a tragédia e o musical, abrangendo uma diversidade temática, que gira em torno da vida do ator e do diretor institucionalizados (funcionalismo público), da vida do ator marginalizado, do processo criativo, das relações do artista com o cânone, das relações da comunidade com o cânone, das relações da instituição com o cânone (criação de hierarquias com base em valores comerciais), da metaprodução (a produção televisiva discute a produção teatral, a produção teatral discute sobre si mesma), o velho e o novo (ideias, poéticas e conflitos de gerações), do amor maduro e do amor jovem, das representações de gênero e de minorias, da experiência e da in experiência, da loucura, da fantasmagoria (ajuda sobrenatural, comunicações), da cultura de massa e da cultura erudita, das condições sexuais, da amizade, da decepção, da iniciação, do amor entre gerações diferentes, da reconciliação (tema principal de *Sonho de uma noite de verão*). Alguns desses temas serão abordados novamente no próximo capítulo, quando formos tratar da análise dos três diretores/tradutores.

A narrativa da minissérie é, também, múltipla, uma vez que vários dos temas acima mencionados são encontrados em peças shakespearianas. *Som & Fúria* explora essa intertextualidade não apenas ao atualizar a diversidade explorada pelo bardo, mas ao desdobrar os temas em múltiplas narrativas que se intercomunicam e se retroalimentam; como em um jogo de espelho, o enredo e o tema que surgem nos palcos da minissérie são, parcialmente, atualizados em uma narrativa paralela, que se desenvolve como a história da vida dos atores, afirmando o antigo dizer de que ‘a vida imita a arte’ e vice-versa. Identificamos dois tipos de jogos narrativos:

**(a) Narrativa de primeiro plano:** a ‘trajetória do louco’ (em franco diálogo com o *tarot de Marselha*, como explorado no Capítulo 3) ou a ‘descida de Dante ao Inferno’, experiência da qual só poderá sair transformado, em que o personagem reencontra diversas criaturas de seu passado. Este ‘primeiro plano narrativo’ nos conta a história de Dante, que, diante de uma decepção amorosa (traição, tratada por Shakespeare nas tragédias de *Otelo* e *Hamlet*, por exemplo) se auto-exila (*A Tempestade*), enlouquece (*Hamlet*, *Rei Lear*) e retorna ao seu ‘posto’, a convite das próprias forças que o

---

<sup>74</sup> *Podcasts* são programas em áudio distribuídos *online*, nascidos da facilidade de distribuição de arquivos MP3. Muitos *podcasts* são esteticamente semelhantes a programas de rádio.

repeliram. Até o fim da minissérie, acompanha-se a transformação da personagem, que, como Hamlet, recebe auxílio sobrenatural, tem caráter investigativo e tenta reconquistar seu próprio espaço. O caráter da vingança é diluído, mas acontece naturalmente. Dante, ator e diretor que luta para sobreviver em uma grande cidade, prolifera em concorrentes, é dedicado integralmente à paixão pelo teatro e seu fazer. Seu pensamento é voltado para a materialização dos sonhos e para os atores, seus desempenhos e vidas fora do palco.

**(b) Narrativas de segundo plano:** as trajetórias que se comunicam com a de Dante. Aqui, as histórias e personagens de diversos textos dramáticos shakespearianos compartilham a mesma diegese, criando uma segunda história, onde se encontram, atualizados, os elementos mais marcantes dos textos dramáticos *Hamlet* (Dante), *Macbeth* (o casal Ricardo Silva e Graça, sedentos de poder) e *Romeu e Julieta* (os dois casais de atores). Algumas dessas narrativas permanecem até o fim da minissérie, outras se articulam somente pela duração da produção teatral do momento em foco no episódio. Como *Som & Fúria* opera em blocos narrativos que podem ser delimitados pela produção de uma peça, a ligação entre elas – *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth* – se faz através da narrativa de primeiro plano, isto é, da jornada de Dante.

A fortuna crítica de *Som & Fúria* pode ser construída através da análise de jornais, telejornais, revistas impressas, revistas eletrônicas, comentários em redes sociais *online*, *blogs* pessoais, *blogs* acadêmicos, *blogs* culturais, da época em que a minissérie foi veiculada.

Notamos, portanto, que *Som & Fúria* contém em seu corpo narrativo o próprio movimento complexo de algumas das peças shakespearianas, em que havia a peça dentro da peça, como é o caso de *Sonho de Uma Noite de Verão* e *Hamlet*. Com o deslocamento da minissérie canadense para o Brasil, temos ainda um outro eixo de análise que pode ser explorado em pesquisas voltadas para a tradução interlingual. Dada a complexidade e a riqueza dessa análise, que exigiria a decupagem completa dos dois roteiros e uma outra metodologia de ordem comparativa, o recorte fica limitado às metáforas do tradutor, com alguns comentários acerca do deslocamento de aspectos culturais presentes nas narrativas visual e verbal. Portanto, não conduzimos análises do texto anterior *Slings & Arrows*, a não ser no tocante ao título da minissérie, adaptado pela produção nacional, que optou por não recorrer ao solilóquio mais importante de *Hamlet*, preferindo a sonoridade de uma das mais conhecidas falas de *Macbeth*. As razões de tal escolha nos são desconhecidas, mas possibilitam as seguintes hipóteses:

- Como no Brasil não temos a tradição de estudar Shakespeare nas escolas, nenhum dos títulos remeteria a grande massa de telespectadores, diretamente, ao dramaturgo inglês, ficando a intertextualidade do título relegada a um segundo plano;
- ‘Pedradas e flechadas’ seria um termo menos atraente do que o sonoro ‘som e fúria’, na nossa língua portuguesa: O desejo da equipe em manter a aliteração do som do ‘s’ inicial constante da produção canadense;
- O diálogo com *Macbeth* na minissérie brasileira.

O fato é que ambos os títulos são retirados de duas falas que remetem à condição existencial do ser humano, em peças de William Shakespeare: morte, efemeridade, dúvida, destino, razão, responsabilidade pelos próprios atos, questões conflitantes levantadas no Renascimento vivido pelo dramaturgo e seus contemporâneos.

HAMLET – Ser ou não ser – eis a questão.  
Será mais nobre sofrer na alma  
Pedradas e flechadas do destino feroz  
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –  
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;  
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir  
Dores do coração e as mil mazelas naturais  
A que a carne é sujeita; eis uma consumação  
Ardentemente desejável. [...]

(SHAKESPEARE, *Hamlet*, ato III, cena 1, 2009a)

MACBETH – [...] Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã  
arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite,  
da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos  
tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais  
que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó  
da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida  
não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator  
que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por  
uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma  
história contada por um idiota, cheia de som e fúria e  
vazia de significado.

(SHAKESPEARE, *Macbeth*, ato V, cena 5. 2009b)

No Renascimento, Deus não era mais o centro da filosofia e o novo modelo estava bem representado pelo Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci: o homem como a medida de todas

as coisas, o homem que vive pela Razão e não é mais escravo de forças maiores, das quais não pode escapar. Esses conflitos marcam as duas peças. A tradução localizada do título, o deslocamento de uma tragédia à outra, de uma peça conhecida à outra, nos mostra a vontade da equipe brasileira em fazer essa tradução funcionar em nossa cultura, sem o ‘tabu’ criado pelo discurso da ‘fidelidade’.

Retomando a reflexão desenvolvida na sessão anterior, o mercado editorial marca o diálogo com as obras traduzidas para a TV, colocando nas capas dos livros imagens da minissérie, estabelecendo com a televisão uma relação paratextual<sup>75</sup>. A obra televisiva é também, não raro, divulgada em DVDs colocados à venda poucos meses depois da apresentação na telinha.

Mesmo com a pirataria, a qualidade do material impresso, ‘oficial’, ainda é superior, tornando-se uma espécie de ‘fetiche’ para muitos consumidores – a estética das capas, os encartes, ou seja, os paratextos<sup>76</sup> que acompanham o material principal também estimulam a procura pelos produtos derivados da produção. O fato é que esses textos visuais trazem de volta a narrativa, através de uma mídia que atinge um público muito maior que o cinema. Em entrevista concedida ao portal *Fuçando a TV*, Fernando Meirelles trata das estratégias que utilizou, e de suas expectativas com relação à audiência da produção:

“Para filmar em português, eu prefiro televisão” [...]. O diretor de "Cidade de Deus" explicou que o baixo custo da produção, o público mais amplo e o tempo de filmagem são as principais vantagens do formato. "Um filme nacional de sucesso leva dois milhões de pessoas ao cinema. Com uma série, você atinge 20 milhões", disse. Segundo Meirelles, a audiência de "Som & Fúria" deve ser fundamental para a continuidade da série em 2010. Ele estabelece uma média entre 20 e 21 pontos no Ibope para que o projeto seja retomado no próximo ano, e lembra que "Antonia"<sup>77</sup> atingia cerca da 30 pontos em uma faixa de horário mais acessível -- "Som & Fúria" será exibida por volta de 23h30. Sobre a proposta de levar trechos de peças de Shakespeare para as

<sup>75</sup> Não raro, as capas passam a apresentar fotos provenientes da própria minissérie, especialmente os protagonistas.

<sup>76</sup> Gérard Genette em *Palimpsestes*, 1982, organiza as relações dialógicas textuais, ampliando o conceito de intertextualidade de Bakhtin para o de Transtextualidade, definida como “tudo o que coloca um texto em relação, implícita ou explícita, com outros textos”. A transtextualidade ocorre, de acordo com o teórico, em cinco categorias: **(a) Intertextualidade**: “relação de co-presença entre dois ou vários textos. A está presente com B no texto B”. Ex: citações, plágios, alusões. Nas traduções da literatura para o cinema, ocorre uma dupla intertextualidade (já que ambas as mídias já fazem intertextualidade com textos de suas próprias modalidades semióticas); **(b) Paratextualidade**: relação menos explícita, formando um conjunto com a obra. Ex: prefácios, títulos, acessórios e comentários; **(c) Metatextualidade**: relação de comentário que une um texto a outro. Em atualizações filmicas podemos considerar a própria tradução como metatexto. **(d) Arquitextualidade**: refere-se ao “estatuto genérico do texto sugerido por títulos e infra-títulos”. Ex: a manutenção ou a recusa do título da obra que o filme traduz; **(e) Hipertextualidade**: “a relação de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto)”. B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B. As traduções filmicas podem ser consideradas hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, atualização, etc. (cf. SAMOYAUULT, 2008, *passim*).

<sup>77</sup> Produção de 2007 dirigida por Fernando Meirelles, O2 Produções.

telas, Meirelles acredita que a adaptação será palatável aos diferentes tipos de público. "Ele [o telespectador] pode entrar em 'Romeu & Julieta' por tabela (MEIRELLES, 2009)<sup>78</sup>

Com a TV, as peças de Shakespeare entrariam nas casas de vinte milhões de pessoas, mesmo que ‘por tabela’, isto é, sem que necessariamente o espectador já tenha travado contado com os textos dramáticos. Com raras exceções, o público televisivo não se ‘gabaria’ de sua própria ‘intelectualidade’ ao fim de uma transmissão de *Som & Fúria*, como percebemos tantas vezes à saída de sessões de cinema, onde, não raro, os ‘especialistas no cânone’ comentam mais sobre o que não estava de acordo com o livro, do que sobre os ganhos obtidos com a tradução intersemiótica. George Bluestone, em *Novels into film* (2003), afirma que “no sentido mais amplo da palavra, o cineasta não se torna um tradutor de um determinado autor, mas um novo autor em seu próprio direito.” (BLUESTONE, 2003, p.62). A plateia, de maneira geral, dificilmente ou de forma alguma enxerga essa nova autoria, presa como está ao discurso e às práticas logocêntricas.

Os modos de se trazer narrativas de ‘volta à tona’, através do cinema, do teatro e da TV são diferentes. Cada uma dessas mídias apresenta suas próprias dinâmicas. O cineasta australiano Geoffrey Wright, ao traduzir *Macbeth* para o filme homônimo<sup>79</sup> comenta:

No palco, a pessoa tem controle considerável sobre a iluminação e a sonoplastia, mas no cinema o controle é muito mais complexo. O movimento, no palco, é limitado às dimensões do próprio teatro. No filme, a câmera e os atores podem ir virtualmente a qualquer lugar, bem como o ponto de vista da audiência pode ser direcionado pelo desdobramento da ação. [...] A plasticidade da mídia filme, em espaço e tempo, é a chave do seu poder. Porém, há certos problemas no filme que devem ser resolvidos. Porque a mídia é muito cara, é importante adquirir lucros através de um patrocinador e atrair a maior audiência possível. [...] Noutras palavras, o diretor tem que tentar unir gostos e entrar no mundo dos gêneros filmicos.<sup>80</sup>

Constatamos, pois, que a fórmula de variedade tão cara a William Shakespeare, para atrair a plateia elisabetana, continua sendo apreciada por diretores contemporâneos: é preciso

<sup>78</sup> Entrevista concedida ao portal Fuçando a TV. Disponível em:<

<http://fucandoatv.webnode.com/news/%22para%20filmar%20em%20portugu%C3%AAs,%20eu%20prefiro%20televis%C3%A3o%22,%20diz%20fernando%20meirelles%20/>>. Acesso em: 22 set. 2009.

<sup>79</sup> No Brasil, traduzido como *O Domínio do Mal*.

<sup>80</sup> Nossa tradução de: “*On stage, one has considerable control of lighting and sound but on film, the control is immensely busier. Movement, on stage, is limited to the dimensions of the theatre itself. On film, the camera and the actors can go virtually anywhere, as can the audience’s directed point of view of the unfolding action. (...) The plasticity of the film medium in space and time, is the key to its power. There are, however, certain problems in film that must be solved. Because the medium is so very expensive, it’s important to get returns on investor’s money and find as big an audience as possible. [...] In other words, the filmmaker must try and cater to mass tastes and enter the genre world of film.*”. Disponível em:< <http://www.officialmacbethmovie.com/essay.php>> Acesso em: 5 jul.2008.

conquistar o grande público e a TV é o espaço onde essa variedade se impõe. No filme dirigido por Al Pacino, *Ricardo III: um ensaio* (1996), um dos convidados, especialista em cinema e teatro – que fica no anonimato imposto aos participantes pelo diretor – comenta a grande diferença entre os palcos e as telas, onde opera, em particular, a ‘sedução’ de cada uma dessas mídias:

Esta linguagem é a linguagem dos pensamentos [o texto dramático shakespeariano]. Para enunciá-la no teatro, é preciso falar alto. São poucos os atores que podem falar alto e continuar autênticos. Este é o problema do ator. Todo ator sabe que quanto mais silencioso ele for, mais perto de si mesmo. Quando se encena Shakespeare...em close up, num filme, com um microfone, pode-se realmente declamar o verso, silenciosamente, sem ir de encontro à natureza do verso. Você está seguindo na direção certa, permitindo que o verso... seja alguém falando sobre seu mundo interior<sup>81</sup>.

Se considerarmos essa declaração, teríamos, então uma ‘potencialização’ do texto shakespeariano graças à tecnologia audiovisual, categoria em que entram o cinema e a TV. Em *Som & Fúria* a dinâmica dessa diferença é comentada – metatextualmente – através, por exemplo, do personagem Jacques, galã de telenovelas que assume o desafio do palco, para ser, finalmente, ‘reconhecido como ator’, dadas as dificuldades mencionadas acima. A minissérie, aliás, está repleta desses metatextos, onde se tecem relações dialógicas entre as técnicas do teatro, da TV e do cinema, abrindo oportunidades de discussão e reflexão para o próprio telespectador. Um dos diálogos entre a atriz iniciante e o jovem galã de novelas ‘problematiza’ a TV como mídia de massa:

**Kátia:** Você acha que *Montanha Russa do Amor*<sup>82</sup> vai ser um sucesso?

**Jacques:** Tá uma merda, vai ser um sucesso! [...] é por isso que eu tô aqui, pra ter legitimidade como ator. Fazer teatro é muito importante na carreira do ator.

(MEIRELLES, 2009. *Som & Fúria*.)

<sup>81</sup> IN: *Looking for Richard: A Four Hundred Year Old Work-in-Progress*. Nossa tradução de: “*This language is the language of thoughts. To do this in the theater, you must speak loud. There are very few actors who can speak loud and still be truthful. That's the actor's problem. Every actor knows the quieter he is, the closer he can be to himself. When you play Shakespeare...in close-up, in a film...and have a mike and can really speak the verse...as quietly as this, you are not going against the nature of verse. You're going in the right direction because you're allowing the verse...to be a man speaking his inner world*”.

<sup>82</sup> Novela fictícia criada para *Som & Fúria*. Nesse caso, o ‘galã’ é obrigado a passar meses morando na Bahia por conta das gravações, o que atrapalharia o romance recém iniciado com a atriz Kátia. A temática da impossibilidade do amor do texto dramático *Romeu e Julieta*, tem sua tragédia diluída; a morte máxima, nesse caso, é a do abandono da carreira para seguir os passos do outro. Essa questão rende um diálogo interessante entre a atriz mais jovem e a veterana do teatro que, no Episódio 7, alerta à moça de que o fim de todas as atrizes shkespearianas é interpretar a ama em *Romeu e Julieta*. Kátia, que acabara de interpretar Ofélia, decide ‘matar’ momentaneamente a própria carreira e seguir os passos do ator. Um final supostamente feliz para o telespectador acostumado às fórmulas das novelas globais.

A princípio, parece incompatível assistir a uma crítica tão dura à TV em um programa televisivo. Mas, além da ironia, há a crítica ao próprio modelo de crítica – a metacrítica – que exige a formação de palco dos atores, perpetuando a dicotomia ‘alta’ *versus* ‘baixa’ cultura. A TV é o lugar, de acordo com esse discurso, onde se produzem subprodutos – é o lugar do mal-acabado, do produto feito às pressas, sem critérios mais rigorosos. Saindo da boca dos jovens, na ficção, o discurso destaca a perpetuação dessa dicotomia pelas novas gerações. É interessante perceber que, apesar do tom irônico da cena, o jovem passa pela desejada transformação no palco: a trama da minissérie acaba seguindo a fórmula final feliz – característica das comédias shakespearianas – e tudo termina dando certo, fazendo com que o público vença o preconceito contra o ator de novela e até contra o crítico, flagrado em sua *catarsis*. A ‘TV das massas’ e o ‘teatro da erudição’, afinal, acabam por ser, em alguns momentos, oferecidos à reflexão, em *Som & Fúria* e por *Som & Fúria*, sendo desconstruídos várias vezes.

Com relação ao aparato técnico e seu peso no orçamento mencionado por Geoffrey Wright, a tecnologia empregada pela Globo e pela equipe da O2 Produções foi pensada, para lançar mão de algo novo na TV brasileira, barateando os custos da produção: o equipamento digital de última geração utilizado não exige filmes e tratamento químico para revelação. A edição digital também é muito mais rápida e requer um número menor de profissionais. O resultado estético da minissérie brasileira passeia por diferentes paletas de cores (muitas delas retocadas em computador), figurinos e efeitos especiais de pós-produção (como a inserção de um avião em uma das tomadas). Além disso, *Som & Fúria* traz uma trilha sonora composta especialmente para se encaixar na narrativa: várias canções fazem o papel de coro, elemento usado no teatro elisabetano na entrada e ao longo das peças, para contextualizar a trama para a plateia. As canções dão um caráter quase de musical à produção, já que comunicam mais do que estamos acostumados a ver em cena.

O gênero musical também é discutido na minissérie em oposição ao teatro considerado erudito, quando o casal Ricardo e Graça expressam seu horror a Shakespeare, alegando que suas peças são difíceis, não contendo a mesma alegria e variedade que os musicais. Ao saírem de um musical intitulado, na ficção de Meirelles e seus companheiros de tradução, “*Cabaré Toulouse*: uma mistura eletrizante entre música e dança”, os personagens comentam:

[...] <sup>83</sup>

**Ricardo:** Fantástico! A música, a dança! E eu entendi a história!

**Graça:** Não é melhor?

[...]

---

<sup>83</sup> A partir dessa nota indicaremos o DVD, o Episódio, o diretor do Episódio e em que ponto a cena se inicia.

**Ricardo:** Sabe o que eles são? Puro entretenimento! Musicais não exigem nada de você! Você não precisa ser formado para entender um musical!

**Graça:** Muito pelo contrário!

**Ricardo:** Tô cansado desse papo de “ah, gostei, gostei da peça, mas é séria, hein? É tensa, essa peça, hein?”. No Municipal nunca ninguém sai cantando e dançando como a gente fez hoje.

**Graça:** E por que você acha que isso acontece?

**Ricardo:** Porque Shakespeare...

**Graça:** ...tem 400 anos!

**Ricardo:** Cá entre nós, eu nem acho que ele tenha sido tão bom. Pronto, falei. Porque a nível de entreter as pessoas, eu tô dizendo que a Ivete Sangalo tem as melhores letras! Por que eu tenho que me sentir burro? Ou culpado, porque eu não entendo uma peça? [sussurrando]: Graça, eu não gosto do Sha...Eu ODEIO o Shakespeare!

**Graça:** Posso falar? Ninguém gosta, né? Eles montam essas peças chatas que ninguém quer ver. Isso é um desperdício do dinheiro público.

**Ricardo:** Você tá certa, você tá certa!

**Graça:** Eu acho que já confio em você, vou te contar um segredo, hein? Eu venho trabalhando há cinco anos com um grupo: empresários, advogados, músicos, num projeto de musical sobre a vida de John Lennon. É demais! Eu tô quase conseguindo os direitos! Eu falo direto com o advogado da Yoko Ono.

**Ricardo:** Mas que ideia incrível! Porque tem amor, tem tem tem música, tem assassinato, o sonho não acabou!

**Graça:** Tem tudo!

[...]

(DVD 1 de *Som & Fúria*, Episódio 3, direção de Gisele Barroso. Aos 29'04'')

O diálogo acima confere a maior carga crítica ao texto da minissérie. A crítica não somente é feita aos agentes das instituições culturais, encarregados da seleção de espetáculos financiados pela máquina pública. Graça e Ricardo, que, de certa forma, atualizam Macbeth e Lady Macbeth, o casal sedento de poder da ‘peça escocesa’, fala de aspectos culturais da plateia ocidental contemporânea de forma geral. Se pensarmos somente em termos de Brasil, Meirelles e equipe evidenciam o preconceito tanto contra espetáculos musicais, considerados pelo casal como ‘mero entretenimento, fácil e divertido’, quanto contra as peças canônicas. Estas últimas, não raro, são encenadas de forma a excluir o grande público, por reverenciar uma interpretação que não aproxima, não populariza o texto – ao contrário do que fez o *Bando de Teatro Olodum*, em 2006, ao trazer *Sonho de uma noite de verão* para os palcos do Teatro Villa Velha, em Salvador. O *Bando* aproximou o texto dramático da plateia, inclusive através de canções populares, com elevada qualidade técnica e ricas metáforas. O ódio a Shakespeare, mencionado por Ricardo, tem caráter cômico, uma vez que recria uma parcela da população que integra a elite intelectual, mas é superficial e dotada de pouca cultura literária ou geral. Meirelles constrói, pois, uma cena extremamente sarcástica, satirizando a própria elite. Através do casal



que ressignifica *Macbeth*, a minissérie desloca algumas questões levantadas pela peça shakespeariana, trazendo à tona aspectos sociais das práticas culturais do país.

Entre os elementos paratextuais oferecidos, estão o DVD, lançado em 2010, contendo todos os episódios e extras, com detalhes técnicos relevantes, um jogo<sup>84</sup> gratuito *online* que pode ser instalado no computador do usuário – mas que ficou pouco tempo disponível – e um filme, lançado em 2009, contendo somente os episódios dirigidos por Meirelles. Fica evidente que a narrativa principal é a de *Hamlet* – a peça na TV e a atualização de *Hamlet* na personagem interpretada por Felipe Camargo – e que o cineasta brasileiro acabou marcando sua autoria nas duas mídias – apesar de, em algumas entrevistas, ter deixado claro de essa foi uma estratégia da rede Globo, exclusivamente.

A bilheteria do filme<sup>85</sup> homônimo também não alcançou o sucesso esperado, talvez em face do preconceito com relação a um produto ‘derivado’ da TV aberta que já foi visto, comentado e condensado ou talvez por não ser mesmo destinado ao grande público frequentador das salas de cinema, dado seu conteúdo supostamente erudito. A divulgação do filme também foi pequena, e se somou ao elemento ‘pirataria’. De acordo com Balogh (2002), todos esses novos elementos técnicos trazidos pela equipe de Meirelles fariam parte de uma condição ‘natural’ do evento minissérie:

Como se trata de um conjunto de obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa e menos esquemática do que as demais obras ficcionais da TV, são frequentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual (BALOGH, 2002, p.127).

A dificuldade financeira, apontada por Geoffrey Wright é deslocada, em *Som & Fúria*, para uma dificuldade técnica e logística: a tradução/deslocamento do texto e o horário de

---

<sup>84</sup> A proposta do jogo é que cada participante seja um diretor, com o desafio de montar uma peça de Shakespeare. No site que disponibilizava o jogo para *download* gratuito, lê-se: “minissérie *Som e Fúria*, exibida em 2009, levou o público a conhecer o fascinante universo das obras de Shakespeare. Quer um pouco mais desta experiência? Que tal ser um diretor de teatro tentando montar a sua própria versão de uma obra do famoso dramaturgo inglês? É esse o desafio que você encara no Jogo: Vire um diretor teatral em *Som e Fúria*, um jogo virtual de tabuleiro bastante desafiador. Para jogar, basta clicar no dado do tabuleiro e seu peão andar o número de casas correspondente ao resultado obtido. Em cada casa uma há uma pergunta sobre as obras de Shakespeare. Cada resposta certa lhe fornecerá dinheiro, e cada resposta errada lhe trará prejuízo. O jogo termina quando seu peão completar uma volta no tabuleiro. Ao final do jogo, você ainda pode publicar o resultado no seu *Orkut*, para mostrar para seus amigos que você entende tudo sobre Shakespeare. Jogue e divirta-se!”. Disponível em: < <http://www.baixatudo.com.br/jogo-vire-um-diretor-teatral-em-som-e-furia> >. Acesso em: 25 set. 2010.

<sup>85</sup> Cf. site oficial da produtora O2. Disponível em: < <http://www.o2filmes.com/site.html> >. Acesso em 24 set. 2010 e informações relacionadas no IMDB (*Internet Movie Database*). Disponível em: < <http://www.imdb.com> >. Acesso em 24 set. 2010.

exibição. Seria difícil construir a identificação dos brasileiros com uma narrativa produzida no Canadá, com traços culturais não reconhecidos. As plateias gostam de ‘se ver’ representadas, como ocorre nas novelas. Um alto grau de estranhamento entre o texto e o público não é comum na mídia TV. Fernando Meirelles, em entrevista inserida na seção *Bastidores*<sup>86</sup> do DVD ‘oficial’ da produção, explica algumas de suas estratégias de tradução para que o público brasileiro se identificasse com a produção:

A série canadense [Slings & Arrows] é um pouquinho mais comprida, os episódios têm 55 minutos, 50, e tem algumas coisas que são específicas do Canadá. Por exemplo, não é o Theatro Municipal, lá tem uma cidadezinha que vive só de teatro, então a série é um pouco uma sátira sobre essa cidadezinha que chama Stratford. Esse nome Slings & Arrows é ‘pedradas e flechadas’ que é uma frase do Hamlet do ‘ser ou não ser, o que vale mais’ e ‘som e fúria’ é do texto do Macbeth. Traduzi todos os roteiros canadenses, cortei, cortei 10, 15 minutos de roteiro eu mesmo e troquei umas piadas para fazer umas piadas brasileiras, e tal, dei uma adaptada pro Brasil assim. O que é bacana dessa série, o que me encantou é porque ela vai de um extremo ao outro às vezes na mesma cena assim, tem momentos muito engraçados que você ri e no momento seguinte você está chorando; é muito dramático, é muito emocional porque tem história de amor, e é muito engraçado também [...] principalmente por causa do elenco, a gente foi muito feliz, todos os atores, cada personagem da série, entram para chutar em gol.

Então, sabemos que houve um esforço por parte do tradutor Fernando Meirelles em *localizar* o texto para o lugar de fala urbano e contemporâneo brasileiro – especialmente com relação à (re)construção do humor. Mas como convencer, por fim, esses 20 milhões, cogitados por Meirelles, a estar com a TV ligada em um horário de baixa audiência, mesmo para aqueles que ‘podem’ se manter acordados até a madrugada? O trecho da vinheta a seguir<sup>87</sup>, exibida pela Globo para anunciar o produto evidencia um mundo supostamente ‘atrilhado’ do teatro: “Brilhantes? Ou meio malucos? Aplaudidos ou duramente criticados! Inimigos ou totalmente apaixonados? Eles têm muitas questões e uma única certeza: o espetáculo não pode parar. A nova minissérie brasileira vai entrar em cena: dia 07 estreia *Som & Fúria!*”

A vinheta é entrecortada por falas das personagens da minissérie sobre Shakespeare [“eu odeio Shakespeare”], trechos de *Hamlet* [“ser ou não ser”] entre outras situações românticas, cômicas e trágicas que o telespectador encontrará ao longo da programação. O vídeo também apresenta a canção-tema da minissérie, transcrita na abertura desta sessão, que resume a trama principal envolvendo os personagens Dante (Felipe Camargo), Elen (Andréa Beltrão) e Oliveira (Pedro Paulo Rangel). A Globo constrói, assim, uma imagem de alegria quase frenética para o

<sup>86</sup> *Som & Fúria*, DVD 3.

<sup>87</sup> Cf. DVD da minissérie.

público, além de mostrar a qualidade do elenco, com destaque também para Dan Stulbach, Rodrigo Santoro, os veteranos Regina Casé, Daniel Dantas, Paulo Betti e os jovens Maria Flor, Daniel de Oliveira, Débora Falabella e Leonardo Miggiolin. A minissérie apresenta, ao todo, 120 personagens com fala, o que não é muito distante das dezenas de personagens que Shakespeare colocava em cena.

No entanto, a emissora não tinha grandes expectativas de retorno financeiro de uma produção desse porte e nível de especialização, mesmo com a assinatura de Fernando Meirelles, para agradar a um público consumidor de produtos de alto nível (relembrando experiências anteriores, como *Os Maias* e *Capitu*, que desanimaram a emissora a ponto de cancelar vários projetos semelhantes). Muitas manchetes em portais de notícias e nos cadernos culturais de jornais impressos colocavam o nome do cineasta em evidência. Em outras, o nome Shakespeare surgia apenas discretamente, no corpo do texto. Como não poderíamos transcrever, aqui, os milhares de resultados disponibilizados pelo Google, escolhemos algumas das chamadas dos *sites* mais acessados e comentados pelo público. Constatamos que houve, de certa forma, o deslocamento do cânone, do bardo inglês para o cineasta brasileiro. A referência principal à qualidade da produção, em sua divulgação, foi o trabalho de Meirelles, cineasta que concorreu ao Oscar em quatro categorias<sup>88</sup> com *Cidade de Deus* (2002), e conquistou mais de 50 premiações em diferentes festivais. Entre as manchetes sobre *Som & Fúria*, nos chamaram a atenção:

- (a) Depois de 'Cegueira', Fernando Meirelles mergulha em Shakespeare<sup>89</sup>
- (b) Fernando Meirelles faz comédia com vida do artista-funcionário público em "Som & Fúria"<sup>90</sup>
- (c) Em "Som & Fúria", Fernando Meirelles explora conflito de diretores<sup>91</sup>
- (d) Fernando Meirelles leva Shakespeare à Globo<sup>92</sup>
- (e) Som e Fúria retoma vocação popular de Shakespeare<sup>93</sup>
- (f) Estreia de "Som e Fúria" diminui audiência da Globo<sup>94</sup>
- (g) Comentário: 'Som & Fúria' é sucesso de crítica, mas fracasso em matemática<sup>95</sup>

<sup>88</sup> Melhor Diretor (Fernando Meirelles), Melhor Roteiro Adaptado (Bráulio Mantovani), Melhor Edição (Daniel Rezende) e Melhor Fotografia (Cesár Charlone). Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso em 22 set. 2010.

<sup>89</sup> Cf. Portal G1, da própria Rede Globo. Disponível em: <http://g1.globo.com>. Acesso em: 22 set. 2010.

<sup>90</sup> Disponível em: < <http://fucandoatv.webnode.com/tags/som%20e%20f%C3%BAria/>>. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>91</sup> Disponível em: < <http://fucandoatv.webnode.com/>>. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>92</sup> Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u390332.shtml> >. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>93</sup> Disponível em: < <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5592/> >. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>94</sup> Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u390332.shtml> >. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>95</sup> Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u390332.shtml> >. Acesso em: 23 set. 2010.

As manchetes acima foram publicadas por importantes portais de notícia *online*: a *Folha de São Paulo*, que se concentrou especialmente na audiência; a revista *Rolling Stone do Brasil*, que evidencia a popularização da narrativa canônica através da minissérie *Som & Fúria*; o Portal G1, da própria Globo, que menciona o último triunfo de Meirelles; e o site *Fuçando a TV*, que evidencia o gênero comédia. A chamada (d), a mais sucinta, parece enaltecer uma espécie de trunfo da emissora em trazer Shakespeare e Meirelles em uma mesma produção para a TV aberta nacional. No *site* da emissora, na página intitulada *Direção Geral e Comercialização* o texto com o resumo da minissérie chama a atenção para o currículo do diretor:

A série *Som & Fúria*, baseada no original canadense *Slings And Arrows*, é mais um projeto grandioso em formato de cinema para televisão, que reúne a Rede Globo e a produtora O2 de Fernando Meireles, diretor de *Cidade de Deus*, *O Jardineiro Fiel* e *Ensaio sobre a Cegueira*. Os 12 capítulos da série, exibidos de terça a sexta-feira, entre 7 e 19 de julho/09 após a linha de shows, retratam os bastidores de duas companhias de teatro que encenam peças de Shakespeare, como *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Sonhos de uma Noite de Verão* e *Hamlet*. O que acontece no palco como tragédia shakesperiana, espelha-se nos bastidores como comédia<sup>96</sup>. Na história, uma das companhias de teatro é bem sucedida, dirigida por Oliveira (Pedro Paulo Rangel) e tem Elen (Andréa Beltrão) como atriz principal. A outra companhia, falida, é dirigida por Dante (Felipe Camargo). Tanto Oliveira quanto Dante estão desmotivados e insatisfeitos com seus trabalhos.<sup>97</sup> No passado, Dante, Oliveira e Elen eram amigos e faziam parte de uma única companhia teatral. Tudo mudou quando Dante sofre um colapso e foge desaparecendo durante uma apresentação em que fazia o protagonista de *Hamlet*. Sete anos depois eles se vêem frente a frente de novo nas duas companhias que criaram. Com ironia e bom humor, esta comédia dramática mostra o dia-a-dia destas companhias<sup>98</sup>, em que as questões pessoais e profissionais entrarão em conflito, criando tramas e dramas entre atores, diretores e patrocinadores.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Podemos discordar; apesar da prevalência do gênero cômico, os personagens também passam por situações trágicas, mostradas principalmente em *flashback*. Em geral, as narrativas que a Globo chama de ‘bastidores’ são ricas em tema e em gênero, como eram as peças de Shakespeare.

<sup>97</sup> Dante não se mostra desmotivado nem insatisfeito com seu trabalho. Muito pelo contrário: apesar de faltar-lhe o apoio financeiro, persiste em suas montagens com a companhia pequena, denominada *Sans Argent* (Sem Dinheiro, em francês). O que o desmotiva é o fato de, justamente por questões financeiras, ter que trabalhar para uma instituição, ficando relegado à sombra de seu passado de ‘louco’ e do diretor anterior. Espera-se de Dante que dê continuidade ao trabalho do diretor conservador, que entre nos mesmos jogos políticos e, no evoluir da trama, que fracasse definitivamente, a fim de ceder seu lugar ‘de direito’ ao Diretor Financeiro, Ricardo (que almeja ser artista). Este, uma atualização híbrida de *Macbeth* com Ricardo III, vilões shakespearianos, deixa-se controlar por Graça, que pode ser lida como atualização de Lady Macbeth. O plano do casal é acabar com a Temporada de Clássicos (cujos textos são considerados difíceis por eles) para dar lugar a uma Temporada de Musicais da *Broadway*, por exemplo.

<sup>98</sup> A outra companhia de teatro, a falida, não aparece mais na minissérie. Dante fica à frente da companhia financiada por dinheiro público e tudo gira em torno desse universo e suas respectivas questões. Muitos resumos foram escritos antes da edição final e do lançamento da minissérie. Há casos em que os nomes dos personagens ainda estão em processo de tradução pela equipe de Meirelles, como, por exemplo, o nome Oliveira aparecer como *Oliver*.

<sup>99</sup> Disponível em: <[http://comercial.redeglobo.com.br/programacao\\_serie/som\\_intro.php](http://comercial.redeglobo.com.br/programacao_serie/som_intro.php)>. Acesso em: 17 dez. 2003.

Com toda a 'grandiosidade' e alarde promocional, no entanto, a história de um dramaturgo que sai do manicômio e vai tentar salvar a *Temporada de Clássicos* do Theatro Municipal – mesmo com as narrativas Shakespearianas explícitas e implícitas na trama e a assinatura de Meirelles – não rendeu mais duas temporadas (são 24 episódios no Canadá), e terminou se limitando a uma minissérie de 12 episódios, exibidos de terça a sexta, no horário menos popular das 23:30<sup>100</sup>, como vemos em (f) e (g) acima. Nenhuma das chamadas menciona o fato de *Som & Fúria* ser uma tradução localizada para o Brasil, de autoria/tradução coletiva, produzida por diversos diretores em diferentes episódios'. Mesmo com a baixa audiência, porém, é possível que os dois nomes canônicos, Shakespeare e Meirelles, tenham surtido efeito na crítica especializada: a *Associação Paulista de Críticos de Arte* premiou *Som & Fúria* em duas categorias importantes – *Melhor Minissérie de 2009* e *Melhor Ator de 2009* para Felipe Camargo<sup>101</sup>.

### 3.2.1 Suplemento como espaço do devir: o som e a fúria de uma mônada em espiral infinita

No fundo de cada coisa, há toda coisa real ou possível

Gabriel Tarde (2007, p.81.)

A fim de prosseguirmos para o Capítulo 4, onde traçaremos o perfil dos tradutores encontrados em *Som & Fúria*, as tramas em que se inserem e como pensam a Tradução, é importante registrarmos aqui a contribuição de Julio Plaza, um dos principais teóricos dos estudos da Tradução Intersemiótica. Em *A tradução como poética sincrônica*, o espanhol aponta as bases filosóficas que sustentam a história como mônada, atualizando para os Estudos de Tradução as reflexões temporais de Walter Benjamin (1892–1940):

Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador. [...] a história vista como “constelação”, na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia. [...] Isto é, a

<sup>100</sup> De acordo com o Ibope, a minissérie obteve uma média mínima de 20 pontos e uma média final de 15 pontos, considerando-se os 12 capítulos. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Som\\_%26\\_F%C3%BAria#cite\\_note-0](http://pt.wikipedia.org/wiki/Som_%26_F%C3%BAria#cite_note-0)>. Acesso em: 23 set. 2010.

<sup>101</sup> O site oficial da APCA não disponibiliza mais o PDF com os resultados de 2009, mas o documento continua em *cache* no Google. Disponível em: < <http://www.google.com.br/search?sourceid=chrome&ie=UTF-8&q=Os+melhores+da+APCA+2009>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

captura da história como re-invenção da mesma face a um projeto do presente (PLAZA, 2003, p.4).

Descentralizar o presente resulta em um deslocamento radical dos eixos logocêntricos, já que a ‘verdade’ perderia o caráter sintetizador, e a ‘realidade’ aconteceria em âmbito particular e intransferível. O filósofo francês Jean-Gabriel de Tarde, no ensaio *Monadologia e Sociologia*, afirma que a mônada “[...] supõe a descontinuidade dos elementos e a homogeneidade de seu ser” (TARDE, 2007, p.53). Longe de ser essencialista, Tarde, no século XIX, explicita que os elementos da mônada participam de sua constituição e unidade, embora em deslocamento constante, em movimento, em heterogeneidade – em *différance*, para usar o termo derridiano:

Existir é diferir; na verdade, a diferença é, em certo sentido, o lado substancial das coisas, o que elas têm ao mesmo tempo de mais próprio e de mais comum. É preciso partir daí e evitar explicar esse fato, ao qual tudo retorna, inclusive a identidade da qual falsamente se parte. Pois a identidade é apenas um mínimo, e portanto apenas uma espécie, e uma espécie infinitamente rara, de diferença, assim como o repouso é apenas um caso do movimento, e o círculo uma variedade singular da elipse. Partir da identidade primordial é supor na origem uma singularidade prodigiosamente improvável, uma coincidência impossível de seres múltiplos, ao mesmo tempo distintos e semelhantes (...). A diferença é o alfa e o ômega do universo; por ela tudo começa, nos elementos cuja diversidade inata, que se mostra provável por considerações de diversas ordens, é a única a justificar, em minha opinião, sua multiplicidade; por ela tudo termina nos fenômenos superiores do pensamento e da história, nos quais, rompendo enfim os círculos estreitos em que ela própria se encerra, o turbilhão atômico e o turbilhão vital, e apoiando-se sobre seu próprio obstáculo, ela se ultrapassa e se transfigura. Todas as similitudes, todas as repetições fenomênicas não me parecem ser senão intermediários inevitáveis entre as diversidades elementares mais ou menos apagadas e as diversidades transcendentais obtidas por essa parcial imolação (TARDE, 2007, p.98).

Em densas linhas, Tarde atualiza e nos aproxima dos conceitos do filósofo alemão Leibniz, pensador do século XVII. Aplicamos aqui, como o fez Julio Plaza, as reflexões de ambos, aos Estudos da Tradução, articuladas, no entanto, à genealogia de Michel Foucault e à noção de suplemento de Derrida, que parece remeter-se à monadologia, ao cunhar o termo *différance*, “a diferença contida no mesmo”<sup>102</sup>, segundo Barry Stocker, intérprete das obras de Derrida (STOCKER, 2006, p.178). Tarde nos dá a diretriz do exercício da diferença como potência paradoxal de repetição, sobrevivência e autonomia em um só corpo.

<sup>102</sup> Minha tradução de “(...) refers to the difference that the same contains”.

A operação conjunta dessas idéias é aplicável aos textos em processo de tradução. Se analisarmos o corpo do texto como mônada, perceberemos a força de coesão entre seus elementos. Mas, mesmo com essa força centralizadora atuando, esses elementos estão em movimento. Os signos estão em movimento, remetem a outros signos para que sejam significados (“significar” como processo de negociação com, por exemplo, um contexto). Fica, assim, mais evidente um dos objetivos dessa pesquisa: pensar o texto como mônada infinita, espiralada, geradora das possibilidades infinitas de sua própria suplementação e, portanto, sobrevivência, atualização, retomada.

O conceito de suplemento refere-se à incompletude do ‘original’, que não existe sem falta, pleno, completo, total. Desde o princípio, constata-se perda mesmo no texto ‘primeiro’. Assim, o chamado texto original clama pela completude através da leitura, da interpretação, da tradução. A idéia de suplemento é, portanto, importante para os Estudos da Tradução, na medida em que traz à tona a reflexão sobre o jogo infinito de possibilidades de tradução e interpretação.

Sucessos e insucessos à parte, o texto *Som & Fúria*, como nos é entregue, é uma celebração da diversidade midiática, da *intensidade discursiva* que sinergiza TV, cinema e teatro e de como nós, leitores imersivos<sup>103</sup>, nos sentimos com relação a esse processo, que reúne mídias de um extremo a outro na linha do tempo. Se o mundo é um palco, a TV é um mundo onde diversos palcos se desdobram, convergem, dialogam. Um espaço de reacontecimentos narrativos, onde surgem, concomitantes, uma nova autoria e um novo texto – que *suplementam* a obra traduzida.

Assim sendo, todas as escolhas, apropriações e recriações de Fernando Meirelles e sua equipe são únicas, e não devem ser lidas como ‘cópia’, ‘reprodução’ da produção canadense. Trata-se do *Som & Fúria* brasileiro, desde seu título aos créditos finais, enunciado como uma narrativa brasileira, representando uma das milhares de leituras possíveis do artista, da plateia e de como nós, brasileiros, nos sentimos com relação a Shakespeare, ao teatro, à TV e ao cinema.

---

<sup>103</sup> “[...] um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre as palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo, etc. Trata-se, na verdade, de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópio tridimensional, onde cada novo nó e nexos pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão”. (SANTAELLA, 2009, p.33). Podemos considerar que o leitor nunca esteve tão preparado para um dialogismo que extrapola a subjetividade: constrói interfaces navegáveis e se faz ver.

#### 4 TRADUÇÃO: OLHARES POSSÍVEIS

A tradução não está dada, a não ser, como um trabalho por fazer.

Mauricio Mendonça Cardozo (apud PIETROLUONGO, 2009, p.181.)

Neste Capítulo, analisaremos os três *tradutores*, construídos em *Som & Fúria*, como representações de diferentes correntes teóricas no campo dos Estudos da Tradução. Cada um dos tradutores apresentados aponta o caminho para uma perspectiva teórica, embora reconheçamos, evidentemente, os muitos outros olhares e reflexões no âmbito desses estudos.

No entanto, vale ressaltar que as maneiras de pensar a Tradução coexistem na contemporaneidade: uma não exclui a outra. Existem pactos possíveis, com ideias e ideais diferenciados, talvez, até, em face de uma das características mais marcantes da Tradução – o inacabado, o não definitivo – que se estende aos discursos teóricos. Portanto, os estudos da Tradução, e como a pensamos e divulgamos, nunca encontrarão seu formato definitivo, mas meios, mídias, interfaces de locução, onde discursos se diferenciam, a depender dos lugares de fala. Para nos guiar pelas diversas teorias da Tradução optamos, principalmente, pelas obras *Translation Studies*, da professora Susan Bassnett, e *Tradução e Diferença*, da professora Cristina Carneiro Rodrigues.

Dante, Oswald e Oliveira, personagens da minissérie *Som & Fúria*, trazem à TV, espaço onde o entretenimento é o imperativo, reflexões sobre o exercício da *differànce* que não se diluem nas tramas, mas, ao contrário, se enriquecem através da multiplicidade interpretativa, que dificilmente passaria despercebida. Além da análise teórica, as páginas a seguir [re]contarão algumas das principais passagens encontradas na metaprodução, a fim de contextualizar e evidenciar as características do leitor/tradutor em questão. Fizemos uma extensa, embora incompleta, transcrição de falas (a partir dos DVDs da minissérie) que marcam o ponto de vista de Oliveira, Dante e Oswald: o que os diferencia, o que os aproxima e as teorias da Tradução que podem estar associadas às suas leituras e dinâmicas interpretativas. Não cabe, aqui, eleger as melhores, ou piores interpretações, mas comentar as possibilidades de modificação do olhar do telespectador com relação ao cânone, a partir das diferentes características dos diretores-personagens-tradutores.



#### 4.1 LOURENÇO OLIVEIRA, PARADOXO DE INVISIBILIDADE X AUTORIA

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal perfeição que o mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das disciplinas geográficas.  
[Suárez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, cap. XIV, Lérida, 1658]

Jorge Luis Borges<sup>104</sup>

[...] “Um mapa”, disse o imperador, “dos Domínios do Império, no qual cada casa será representada por uma casa em tamanho real, cada montanha será retratada por uma montanha, cada árvore do mesmo tamanho e tipo, cada rio representado por um rio, cada homem por um homem.”

O ministro da mão direita assentiu levemente à luz do luar e caminhou, mergulhado em seus pensamentos, de volta ao Palácio Imperial, mantendo uma distância respeitosa de vários passos de distância do Imperador. Está registrado que o imperador morreu enquanto dormia, o que é verdade, até onde sabemos – embora haja comentários de que sua morte não tenha sido inteiramente solitária; e seu filho mais velho, que ocupou seu lugar no trono, tinha pouco interesse em mapas ou cartografia. A ilha no lago tornou-se um abrigo para todos os tipos de plantas aquáticas e pássaros selvagens, sem ninguém para removê-los de lá. Eles bicavam as pequenas montanhas de lama para construir seus ninhos e o lago erodiu as margens da ilha e, em pouco tempo, ela foi esquecida completamente, restando apenas o lago. O mapa se foi, assim como seu criador, mas a terra continuou.

Neil Gaiman<sup>105</sup>

As duas histórias contadas acima, por escritores diferentes, afastados muitos graus em seus lugares geográficos de fala, apresentam uma intertextualidade que poderia ser apontada

<sup>104</sup> Suarez Miranda foi um personagem criado por Borges a fim de caracterizar seu microconto como uma citação. O microconto se chama "Do Rigor na Ciência" e está no livro "História Universal da Infâmia", tradução Flávio José Cardozo, Porto Alegre, Globo, 1978. O que apresentamos aqui, bem como a referência e o tradutor. Disponível em: <<http://pos-utopicos.blogspot.com>>. Acesso em: 25 nov. 2010. A referência cruzada foi indicada por Hernán Yerro, atual doutorando e professor no ILUFBA, durante a nossa apresentação do poster [ABRAPT, 2009] que analisa o conto de Neil Gaiman intitulado "The Mapmaker", até então sem tradução para o português.

<sup>105</sup> Nossa tradução de: “[...]”*A map,*” said the emperor, “of the Imperial Dominions, in which each house shall be represented by a life-sized house, every mountain shall be depicted by a mountain, every tree by a tree of the same size and type, every river by a river, and every man by a man.” *The minister of the right hand bowed low in the moonlight, and he walked back to the Imperial Palace several respectful paces behind the emperor, deep in thought. It is recorded that the emperor died in his sleep, and that is true, as far as it goes—although it could be remarked that his death was not entirely unassisted; and his oldest son, who became emperor in his turn, had little interest in maps or mapmaking. The island in the lake became a haven for wild birds and all kinds of waterfowl, with no man to drive them away. They pecked down the tiny mud mountains to build their nests, and the lake eroded the shore of the island, and in time it was forgotten entirely, and only the lake remained. The map was gone, and the mapmaker, but the land lived on.*” (GAIMAN, 2007, p.11)

como plágio por parte do escritor mais jovem. Neil Gaiman (2007) não faz menção<sup>106</sup> alguma a uma possível leitura do microconto de Borges, em forma de citação. O conto do inglês Gaiman pode ser uma apropriação e recriação ampliada, e não declarada do texto do escritor argentino. Outra possibilidade é que os dois imperadores tenham dialogado com outras histórias, contadas e recontadas, percorrendo um caminho rumo a uma anterioridade, que se perde na mônada espaço-temporal das narrativas populares. Os autores do artigo que encontramos na *Wikipédia* comentam que a história de Borges foi livremente inspirada em um conceito do escritor vitoriano Lewis Carroll, apresentado no romance “*Algumas aventuras de Silvia e Bruno (Volume II)*”. No *Capítulo 11*, as personagens deparam-se com a história de “‘um mapa ficcional que apresentava ‘a escala de uma milha para uma milha.’ Uma das personagens de Carroll percebe dificuldades de ordem prática com o mapa e afirma que ‘agora usamos o próprio país como seu próprio mapa, e eu lhe asseguro que é quase a mesma coisa.’”<sup>107</sup>

Também é possível que Gaiman tenha dialogado com o romance de Carroll, especialmente por este ser um autor canônico da Literatura Anglófona, mais próximo, portanto, da experiência de um escritor inglês. É interessante perceber como os autores, incluindo Carroll, utilizam a mesma metáfora para tratar do mesmo assunto, quase da mesma forma: a tradução como mapa ‘fiel’, cujo dever é manifestar tudo o que está ‘escrito’ no território da anterioridade.

As histórias contadas pelo argentino e pelo inglês, no entanto, acabam na frustração diante da ideia de inacabamento, conceito formulado por Mikhail Bakhtin, importante para entendermos porque o trabalho da tradução desafia o pensamento logocêntrico. Irene A. Machado no artigo *Os gêneros e o corpo do acabamento estético*, define o conceito bakhtiniano como “sobretudo, focalização de uma ideia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista com o objetivo de captar o momento presente do processo de construção de significados.” (MACHADO apud BRAIT, 2005, p.135). Assim, o mapa jamais poderá sintetizar o objeto que representa, o pensamento, ou o devir de quem traduz. Toda tentativa de preservação e representação a que se prestam as traduções cartográficas dessas histórias terminam no esquecimento da posteridade, no abandono que as destrói, porque são consideradas, afinal, leituras inúteis: para quê serve um mapa de escala 1:1? O mapa pretensiosamente ‘perfeito’ eliminaria exatamente sua condição de mapa, a de uma tradução que inclui portabilidade e

<sup>106</sup> Ao menos não o faz em suas entrevistas ou fóruns de discussão, mesmo quando questionado por fãs acerca da inspiração para a história.

<sup>107</sup> Nossa tradução de: *Sylvie and Bruno Concluded: a fictional map that had "the scale of a mile to the mile." One of Carroll's characters notes some practical difficulties with this map and states that "we now use the country itself as its own map, and I assure you it does nearly as well."*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/On\\_Exactitude\\_in\\_Science](http://en.wikipedia.org/wiki/On_Exactitude_in_Science)>. Acesso em: 6 fev. 2011.

síntese funcional; os autores das duas narrativas percebem, assim, que o trabalho do tradutor que quer o texto absoluto nunca acaba, a não ser que se estabeleça o ponto, no espaço, no tempo ou em ambos, onde haverá de cessar a interpretação daquele dado texto. Mauricio Cardozo, no artigo *Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução*, defende, em tópicos, o exercício do ‘trabalho por fazer’:

[...] *Um trabalho de passagem*: não no sentido tradicional do trabalho da passagem, mas sim, no sentido de um trabalho que se dá, que tem lugar na *passagem*. Um *trabalho de relação*, no sentido de um trabalho que tem lugar no fazer, na construção da relação (das relações), um trabalho que tem lugar na *poiesis*, como *poiesis da relação*. Realizar esse trabalho é assumir o desafio da possibilidade diante das impossibilidades que a *condição da relação* impõe (CARDOZO apud PIETROLUONGO, 2009, p.18 l. grifos do autor).

Talvez um dos trabalhos mais difíceis do tradutor seja estabelecer o ponto onde considera seu trabalho satisfatório, para, então, abraçar uma nova tarefa. Os tradutores que almejam a tradução definitiva estão, invariavelmente, fadados a uma frustração que remonta às primeiras teorias dos Estudos da Tradução (entre os séculos XVI e XVII), que acreditavam – e prescreviam – que o texto possui uma essência, que deve ser perseguida e transferida na tradução. Um desses teóricos foi George Chapman (1559–1634), que resgatou e implementou conceitos do humanista francês Etienne Dollet<sup>108</sup> (1509–1546), e concluiu que o tradutor deve:

- (1) evitar interpretações palavra-por-palavra;
- (2) tentar alcançar o ‘espírito’ do original;
- (3) evitar o excesso de traduções soltas, tomando-a como uma investigação, em tom acadêmico, de outras versões e interpretações.

A doutrina platônica da inspiração divina da poesia claramente repercutiu para o tradutor, à medida em que se considerava possível que houvesse um ‘espírito’ ou um ‘tom’ do original a ser recriado em outro contexto cultural. O tradutor, portanto, pretende trazer uma ‘reencarnação’ do texto original, do qual ele se aproxima tanto a nível técnico quanto metafísico, como um igual qualificado, com funções e responsabilidades, tanto para o autor do original quanto da audiência<sup>109</sup> (BASSNETT, 2008, p.59, tradução nossa).

<sup>108</sup> O francês e humanista Etienne Dollet foi um dos primeiros escritores a formular uma teoria sobre tradução. De acordo com Bassnet, julgado e executado por uma tradução dos diálogos de Platão, considerada demasiadamente ‘infel’. (BASSNETT, 2008, p.58)

<sup>109</sup> Nossa tradução de : “Chapman states that a translator must:

- 1) avoid word for word renderings;
- 2) attempt to reach the ‘spirit’ of the original;
- 3) avoid overloose translations, by basing the translation on a sound scholarly investigation of other versions and glosses.

*The Platonic doctrine of the divine inspiration of poetry clearly had repercussions for the translator, in that it was deemed possible for the ‘spirit’ or ‘tone’ of the original to be recreated in another cultural context. The translator, therefore, is seeking to bring about a ‘transmigration’ of the original text, which he approaches*

Chapman e Dollet tiveram a Renascença como cenário, isto é, o mesmo lugar de fala de Shakespeare. Sabemos que a língua inglesa desse período passava por diversas transformações: a sintaxe e a morfologia pendiam ora para o francês, ora para o inglês medieval. As traduções, portanto, também registravam e abrigavam essas transformações, ao mesmo tempo em que tentavam alcançar a ‘verdade’ e a ‘essência’ do texto de partida, que deveriam reconstituir. Foram essas as traduções acessadas pelo bardo e seus contemporâneos. Na contramão da tradução interlingual, os tradutores intersemióticos/dramaturgos elisabetanos, que transcriavam poemas e peças para a dinâmica dos palcos, sem muitas preocupações em declarar a apropriação de uma obra anterior, pareciam se importar pouco com a ‘essência’ ou com a ‘verdade’. O fato constitui um contraste interessante tanto em relação às duas modalidades de tradução (interlingual e intersemiótica), quanto em relação à atitude de reverência com que muitos dramaturgos/leitores/tradutores tratam, hoje, esses textos recriados. Os Estudos da Tradução nascem, portanto, a partir de conceitos e teorias prescritivas, que desconsideram o inevitável da ‘falta’, da ‘impossibilidade’, da ‘dívida’.

Em *Som & Fúria*, o personagem que possibilita a discussão acerca das primeiras teorias de Tradução é o diretor Lourenço Oliveira, interpretado pelo experiente ator de TV e teatro Pedro Paulo Rangel. A escolha do nome do personagem alude ao clássico ator shakespeariano, Laurence Olivier, vedete dos palcos ingleses das décadas de 1920 e 1930 e, posteriormente, de produções hollywoodianas que *representavam* – sem atualizações – as peças de Shakespeare para as plateias de cinema que, na época, exigiam ‘fidelidade máxima’ ao texto dramático. Essa referência ao ator inglês pode passar despercebida pela maioria dos telespectadores brasileiros<sup>110</sup>. *Som & Fúria*, como a grande maioria dos textos ficcionais, mostra as muitas camadas intertextuais na sua construção, e a bagagem dos leitores-espectadores na tradução das intertextualidades.

A metáfora onomástica é aproveitada ao máximo: como o encontramos, Oliveira é um representante de uma terceira idade ativa no mercado de trabalho (fenômeno cada vez mais crescente no Brasil), um artista reconhecido pelo público e pela crítica, ‘laureado’ por seu trabalho ‘fidedigno’ com os clássicos do cânone elisabetano. Para ilustrar essa ‘dignidade e reconhecimento em vida’, os roteiristas inserem a produção de um documentário na minissérie,

---

*on both a technical and metaphysical level, as a skilled equal with duties and responsibilities both to the original author and the audience.”*

<sup>110</sup> A referência é diluída pelo tempo e pela delocamento do nome. Possivelmente, apenas os telespectadores mais velhos e/ou que tenham interesse pelo teatro e pelos filmes clássicos poderiam perceber a alusão ao ator inglês.

no qual atores e atrizes globais, como por exemplo, Wagner Moura<sup>111</sup> e Fernanda Montenegro, representando eles mesmos, dão depoimentos emocionados sobre o diretor/tradutor ficcional, Lourenço Oliveira, aproximando a linha tênue entre ficção e ‘realidade’. Assim, fica mais acentuado o caráter metatextual da minissérie.

Esse personagem é apresentado ao telespectador logo nos minutos iniciais do primeiro episódio, numa montagem de *Hamlet* exibida em preto-e-branco, para dar a ideia de passado, recurso chamado, tecnicamente, de *flashback*<sup>112</sup>. Nesta cena vemos Dante no palco, no papel principal, realmente enlouquecido, gerando na platéia a ruptura da *suspensão da descrença*<sup>113</sup>, arruinando o espetáculo, sucesso de bilheteria até a noite do incidente. Essa montagem, dirigida por Oliveira no auge da carreira, é a ‘peça fantasma’ que surge em diversos momentos de *Som & Fúria* para lembrar ao telespectador porque Dante, Oliveira e Elen, os protagonistas que encabeçam a trama, estão em conflito. Observa-se, assim, o elemento trágico da narrativa, além do cômico, tão anunciado nas chamadas da Rede Globo e dos sites. Espetáculo destruído, o ‘louco’ Dante segue em sua jornada solitária para resgatar a si mesmo, e Oliveira continua como diretor, amargo por ter tido sua ‘tradução perfeita’ destruída. Segue como que arrastando correntes, numa espécie de morte em vida, frustrado por perceber que a ‘perfeição’ – engendrada pela postura monológica do personagem – pode apenas ser almejada. Paulo Bezerra define o monologismo:

Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si mesmo todo processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance: ‘coisifica’ tudo, tudo é objeto mudo desse centro irradiador. O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o ‘eu’ isônimo do outro, o ‘tu’. O outro nunca é outra consciência de um ‘eu’ que tudo enforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nele a força *decisória*. Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim

<sup>111</sup> A presença de Wagner Moura em *Som & Fúria* constrói uma intertextualidade com o trabalho do ator em *Hamlet*, sucesso de bilheteria nos palcos brasileiros em 2008 e 2009. Com traduções e direção de Aderbal Freire Filho, amigo de Fernando Meirelles. Aderbal sofreu duras críticas da tradutora e intelectual Bárbara Heliodora e, em *Som & Fúria*, o crítico é batizado de Bárbaro, interpretado pelo ator Ary França. A carta-desabafo do diretor, anterior à estreia da minissérie da Globo, está disponível em: <http://oglobo.globo.com/>. Acesso em: 30 mar. 2009.

<sup>112</sup> Muito utilizado em narrativas visuais, cinematográficas, televisivas, documentais. De acordo com a tradutora Adriana Lopes, em seu Vocabulário para cinema inglês/português, *flashback* é uma “Cena que revela algo do passado. Pode lembrar, situar ou revelar enigmas”. (LOPES, 2004, p.27)

<sup>113</sup> Suspensão da descrença, termo conhecido em inglês como *Suspension of Disbelief*. De acordo com Allan Rowe, a suspensão da descrença ocorre quando “parecemos aceitar temporariamente a realidade do que aparece em nossa frente, apesar de termos a capacidade de desligar essa crença em um momento de interrupção, por exemplo, quando alguém fala conosco ou com a quebra do celulóide”. Nossa tradução de: “*we seem to accept temporarily the reality of what appears in front of us, while having the capacity to switch off this belief at a moment’s notice, if someone talks to us or the celluloid breaks.*” (ROWE apud NELMES, 1996, p.92)

procedendo, coisifica toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. Pretende ser a *última palavra*. Fecha em seu modelo o mundo representado e os homens representados. [...] no universo monológico as personagens não têm mais nada a dizer. Já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente decisivo, já disse a última palavra por elas e por si (BEZERRA apud BRAIT, 2008, p.192).

Nas cenas seguintes da minissérie, essa frustração do tradutor que se depara com uma imperfeição criada por ele mesmo ao ignorar a polifonia dos textos, é colocada no centro da narrativa. *Polifonia* é um conceito de Mikhail Bakhtin criado para os Estudos do Romance, mas aplicado, atualmente, aos mais diversos estudos textuais, em suas diferentes modalidades. Esse conceito é fundamental para os Estudos da Tradução contemporâneos, já que afirmam a pluralidade do indivíduo e da interpretação dos textos em processo de recriação, entre linguagens, entre idiomas:

[...] a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe *uma posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem. Trata-se precisamente da descoberta de *um aspecto novo e integral* do homem (do *indivíduo* ou do *homem no homem*), que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor. O “homem no homem” não é uma coisa, um objeto silencioso; é outro sujeito, outro “eu” investido de iguais inteiros no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu a quem cabe revelar-se *livremente*. Do autor que se vê, interpreta, descobre esse outro “eu”, isto é, descobre o homem no homem, exige-se um novo enfoque desse homem – o *enfoque dialógico*. [...] A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade (BEZERRA apud BRAIT, 2008, p.194-195).

Ao participar da dinâmica monológica, Oliveira assina um ‘contrato de fidelidade’ com o texto canônico, pretendendo conservar o espetáculo em suas falas e em uma ‘suposta’ estética que representaria estritamente o que está no texto (ironicamente, em um palco muito mais rico em adereços e cenários que os palcos elisabetanos). O resultado é a invisibilidade de seu olhar. A força da Instituição em sua *Temporada de Clássicos* – nomenclatura que sintetiza a vontade de preservar, de encerrar o texto na *última palavra* de Shakespeare – faz de Oliveira um tradutor invisível. Ao mesmo tempo, ao longo de anos de trabalho, é um dramaturgo reconhecido pelo

público e pela crítica: aí está o paradoxo. Invisível para se alinhar à poética institucional, forja sua notoriedade, sua autoria – e a alimenta, mesmo na frustração – disfarçada de perfeição – de estar à sombra do cânone. Lawrence Venuti, em *Escândalos da Tradução*, explica a visão mais difundida de autoria:

Talvez o fator mais importante na atual marginalidade da tradução seja sua afronta contra o conceito predominante de autoria. Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única: ela imita outro texto. Dado o conceito dominante de autoria, a tradução provoca medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação (VENUTI, 2002, p.65).

Nessa pulsão de autoria de Oliveira, no desejo de escapular à decantada imitação da tarefa do tradutor, percebemos uma operação em que o monologismo é transferido do cânone para o tradutor conservador. Em um esquema simplificado, traçamos o perfil paradoxal da metáfora do tradutor como a voz da tradição, plasmada em Oliveira:

- Monologia imposta pela instituição + subserviência ao cânone = invisibilidade
- Invisibilidade + preservação do clássico = pulsão de autoria
- Paradoxo<sup>114</sup> = invisibilidade coexistindo com pulsão de autoria

Talvez essa seja uma das condições mais comuns do tradutor preso a um sistema de regras e técnicas, com o objetivo de atingir a ‘fidelidade’, muitas vezes, imposta pelo mercado, que parece ainda preso aos pressupostos do poeta John Dryden (1631–1700), que, no século XVII, categorizava a tradução em três modos de operação:

- 1) metáfrase, ou verter um autor palavra por palavra, e linha por linha, de uma língua para outra;
- 2) paráfrase, ou latitude de tradução, a clássica visão de tradução ‘sentido-por-sentido’;
- 3) imitação, onde o tradutor pode abandonar o texto do original, se lhe for conveniente (BASSNETT, 2008, p.64, tradução nossa)<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> De acordo com o dicionário Aurélio, paradoxo é “[...] Conceito que é ou parece contrário ao comum; contra-senso, absurdo, disparate. [...] contradição” (FERREIRA, 1993, p.1265).

<sup>115</sup> Nossa tradução de:

- 1) “*metaphrase, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another;*
- 2) *paraphrase, or translation latitude, the Ciceronian ‘sense-for-sense’ view of translation;*
- 3) *imitation, where the translator can abandon the text of the original as he sees fit.*”

A preferência de Dryden, de acordo com Bassnett, é pela *paráfrase*, onde seria possível encontrar o equilíbrio entre o primeiro e o terceiro conceitos. A *paráfrase* compara o trabalho do tradutor ao trabalho de um pintor de retratos que

[...] deve ser um mestre em ambas as línguas, e deve compreender as características e o ‘espírito’ do autor original, além de conformar o texto aos cânones estéticos do seu próprio tempo. Ele [Dryden] usa a metáfora do tradutor/pintor de retratos, que reaparece com muita frequência no século XVIII, mantendo a crença de que o pintor tem o dever de fazer seu retrato semelhante ao original (BASSNETT, 2008, p.64, tradução nossa)<sup>116</sup>.

A ideia do *retratista* desenvolvida por Dryden, e acatada por muitos poetas/tradutores de seu tempo, nos leva novamente ao paradoxo de um tradutor que quer ser reconhecido – como artista, autor –, mas que, simultaneamente, tenta ficar invisível – como tradutor.

Um exemplo que representa ainda mais significativamente a postura paradoxal do tradutor como voz da tradição em *Som & Fúria* seria o conto *Pierre Menard, autor do Quixote* de Jorge Luís Borges. Aparentemente, o escritor e tradutor argentino gostava de falar da prática da tradução, como já percebemos no microconto cartográfico em forma de citação, sobre o qual falamos anteriormente. Mas, dessa vez, o autor usa a ficção para falar *diretamente* sobre Tradução. Cria o personagem de um escritor e tradutor francês chamado Pierre Menard, conferindo-lhe obras e métodos de trabalho de tal modo detalhado que nada parece ficção: datas, nomes de obras, cartas enviadas ao narrador e referências são elaborados meticulosamente para criar a atmosfera da vida regular de um homem das letras. Rosemary Arrojo (2007) resume o que encontramos na narrativa:

O conto é apresentado como uma resenha póstuma das obras de Pierre Menard [...] que viveu na primeira metade do século XX. O narrador é um crítico literário que tenta apresentar o verdadeiro catálogo das obras de Menard, de quem se diz amigo, com o objetivo de retificar um catálogo recém-publicado, que considera falso e incompleto. Segundo o narrador, é fácil enumerar o que chama a obra “visível” de Menard; e ele nos apresenta dezenove obras (monografias, traduções, análises e alguns poemas) publicadas e não-publicadas, que sugerem, como escreveu Borges no prólogo de *Ficciones*, “o diagrama da história mental” de Menard: sua ideologia, suas concepções teóricas, seus desejos e até suas contradições (ARROJO, 2007, p.14).

---

<sup>116</sup> Nossa tradução de “[...] must be a master of both languages, and must understand both the characteristics and ‘spirit’ of the original author, besides conforming to the aesthetic canons of his own age. He [Dryden] uses the metaphor of the translator/portrait painter, that was to reappear so frequently in the eighteenth century, maintaining that the painter has the duty of making his portrait resemble the original.”



O tom biográfico e confessional cria um ambiente favorável, para que Borges teça seus próprios comentários sobre a tarefa do tradutor:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil –, mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. [...] O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que conseguiu um manejo bastante fiel do espanhol do século XVII), mas o afastou por considerá-lo fácil. Na realidade, impossível! – dirá o leitor. De acordo, porém o projeto era de antemão impossível e, de todos os meios impossíveis para levá-lo a cabo, este era o menos interessante. Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard (BORGES, 2001, p.57).

Ao traduzir *Don Quixote*, Menard tem a ideia de que, para fazer a mais perfeita tradução, para ser autor de um Quixote definitivo, acabado, precisa ser Cervantes, recriar sua atmosfera, sua bagagem, seu *lugar de fala*. De outra forma, a seu ver – quer dizer, na tradução do que seria Menard elaborada pelo seu narrador – estaria *copiando*. Então, no pensamento desse tradutor francês, uma tradução que não seja feita com um posicionamento monológico, ou seja, onde ele teria a última palavra, tal qual Cervantes *renascido*, só pode ser considerada uma ‘cópia’ do ‘original’. Menard precisa matar-se, matar a construção do que conhece, e dá a conhecer ao mundo a sua identidade: *Pierre Menard*. Quando se dispõe a ser Cervantes, almeja ter todas as experiências do escritor espanhol quinhentista. É como o imperador caracterizado por Gaiman, que quer que a representação de seu Império contenha até mesmo as raízes sob as árvores. Menard deveria ser o mapa vivo de Cervantes, até se deparar com a frustração de não ser, condição impossível fisicamente, e, mais, ver seu desafio arruinado por *ter que ser Menard*, o que é muito mais difícil, e que o impede de atingir sua meta. Nenhuma dessas situações satisfaz Menard em seu projeto.

Contrastando a história de Borges (2001) com o conto cartográfico do inglês Neil Gaiman (2007), percebemos que, enquanto Menard “concebe o texto como um objeto de contornos perfeitamente determináveis, acreditando, portanto, que seja possível, [...], reproduzir totalmente, em outra língua, as ideias, o estilo e a natureza de um texto original” (ARROJO, 2007, p.14), o imperador chinês aspira recriar mesmo “a natureza das coisas

escondidas”. Ambos dão vazão à ideia essencialista dos primeiros teóricos da Tradução. "O mapa mais preciso possível seria o próprio território e, assim, seria perfeitamente preciso e perfeitamente inútil” (GAIMAN, 2007, p.11, tradução nossa)<sup>117</sup>. Esta provocação de Gaiman (2007) serve de contraponto ao comportamento do personagem Menard, que almeja tanto à ‘fidelidade’, a ponto de gerar um paradoxo de invisibilidade/autoria. Da mesma forma que Oliveira, em *Som & Fúria*.

J. C. Catford e Eugene Nida, teóricos que atuaram, principalmente, entre as décadas de 1960 e 1980, elaboram suas reflexões sobre Tradução a partir de questões linguísticas; Rosemary Arrojo (2007) sintetiza a proposta de ambos:

De acordo com J. C. Catford, [...] “a tradução é a substituição do material textual equivalente em outra língua”<sup>118</sup>. Eugene Nida, outro teórico importante, expande essa imagem através da comparação das palavras de uma sentença a uma fileira de vagões de carga. Segundo sua descrição, a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de forma irregular. [...] Se pensarmos o processo de tradução como transporte de significados entre língua A e língua B, acreditamos ser o texto original um objeto estável, ‘transportável’, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente. [...] Assim, o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve ‘interpretá-la’ (ARROJO, 2007, p.13).

Catford faz uso dos termos *língua-fonte* [LF] e *língua-meta* [LM], até hoje difundidos em cursos de Tradução. O uso da nomenclatura *fonte* confirmaria a ideia de impossibilidade de tradução, de perda, se pensarmos em *fonte* como o lugar de onde ‘brota’ o texto, onde o texto ‘nasce’ em sua pureza e autenticidade, independente do leitor e sua diversidade interpretativa. O trabalho do tradutor seria, à luz dessas teorias e práticas, conseguir o máximo possível de palavras equivalentes na língua-meta, a fim de garantir a autenticidade semântica e formal do texto.

Catford adverte que não é possível conseguir a totalidade da equivalência. Sendo assim, o texto-meta sempre estabeleceria uma relação de distanciamento de sua fonte, em uma relação horizontal, e quanto mais distante, menos ‘eficiente’ a tradução. O maior interesse de Catford estava em “encontrar probabilidades de equivalência, com fins prescritivos” (RODRIGUES, 2000, p.41), criar regras de tradução que funcionassem na prática de substituição de material lingüístico, tal como ocorre no transporte de cargas ‘de um lado a outro do rio’. A equivalência,

---

<sup>117</sup> Nossa tradução de “The most accurate map possible would be the territory, and thus would be perfectly accurate and perfectly useless.” (GAIMAN, 2007, p.11).

<sup>118</sup>Cf. (CATFORD apud ARROJO, 2007, p.13).

na proposta de Catford, apresenta uma ‘ordem na tradução’, onde há uma dinâmica de hierarquização gramatical que possibilita as seleções da LM para corresponder à LF.

Catford chamou a ‘correspondência perfeita’ de todas as categorias gramaticais das duas línguas de *correspondência formal*. Para o teórico, qualquer deslocamento implicaria em ‘perda’ na tradução. “O que direciona [...] é o desejo de explicar a tradução de um modo que não remeta a questões imponderáveis, como as culturais, mas a dados empíricos, objetivos.” (RODRIGUES, 2000, p.60). A Cultura é a grande rival do pensamento estruturalista e seus pilares.

Na mesma linha de pensamento de Catford, o trabalho de Nida tem por objetivo, a princípio, apresentar descrições *científicas* do transporte de uma mensagem de uma LF a uma LM. Descrever as ocorrências nas traduções, supostamente sem julgá-las. Nida acaba desenvolvendo um processo tutorial para os tradutores, revelando um caráter normativo em seus livros. Pastor de uma Igreja na Califórnia, desde a década de 1930, Nida usou especialmente as traduções da Bíblia como *corpora* de seus estudos ‘descritivos’, que acabaram adquirindo caráter prescritivo. Rodrigues aponta os principais aspectos da obra do teórico:

De acordo com Nida (1964), as duas “orientações básicas” são: equivalência formal e equivalência dinâmica. “A equivalência formal concentra a atenção na mensagem em si, tanto em *forma como em conteúdo*. Há correspondência sentença a sentença, conceito a conceito. A mensagem tem que estar em correlação com os diferentes elementos da língua-fonte” (p.159). Trata-se de uma tentativa de reproduzir literalmente a forma e o conteúdo do original, de modo a “permitir que o leitor se identifique” com uma pessoa do contexto de língua-fonte e entenda seus costumes, maneiras de pensar e meios de expressão (p.159). Por outro lado, uma tradução que tenta produzir a equivalência dinâmica seria baseada em um princípio que denomina “efeito equivalente”. Teria como objetivo estabelecer “uma relação entre receptor e mensagem que seja substancialmente a mesma que aquela que ocorreu entre receptores e mensagens originais” (p.159). Sua característica seria a “completa naturalidade de expressão” e buscaria “relacionar o receptor com os modos de comportamento relevantes no contexto de sua própria cultura”, em vez de “insistir que ele compreenda os padrões culturais do contexto da língua-fonte para que compreenda a mensagem” (p.159) (RODRIGUES, 2000, p.75).

O pensamento estruturalista de Catford e Nida, que vêm na equivalência formal a possibilidade de transposição de forma e conteúdo, dialoga tanto com a tentativa de um mapeamento completo, quanto com as tentativas de tradução definitiva operadas por Menard e Oliveira. O desejo deste de levar aos palcos a aura canônica, integralmente, apresenta, a nosso ver, características das equivalências *formal e dinâmica de Nida e Catford*, com o objetivo de produzir na plateia brasileira o efeito produzido não nas plateias elisabetanas, mas no

imaginário das plateias elitistas, que estabeleceram e estabelecem o *valor de culto* de Shakespeare, desde o século XVIII. Esses dois postulados, que afirmam a estabilidade do significado e sua transportabilidade de uma língua a outra, teriam suas bases, de acordo com Borges (2001) e Arrojo (2007), nos trabalhos de René Descartes (1596-1650) e John Wilkins (1614-1650): “Ambos sonhavam com a possibilidade de uma linguagem universal, que não fosse arbitrária e que, portanto, não dependesse dos caprichos da interpretação; cada palavra teria um significado fixo e único, independentemente de qualquer contexto”(ARROJO, 2007, p.12).

Menard e Oliveira, nas posturas que defendem, cada um em sua narrativa, dialogam com as três ideias mais difundidas sobre tradução, até hoje, pelo teórico do século XVIII, Alexander Fraser Tytler:

- (1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original;
- (2) o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; e
- (3) a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original (ARROJO, 2007, p.12).

Tytler criticou o trabalho do poeta Dryden, ao reformular seu conceito do tradutor *retratista*:

Tytler reage contra a influência de Dryden, afirmando que o conceito de ‘paráfrase’ o levaram a traduções exageradamente soltas, embora concorde que parte do dever do tradutor é esclarecer obscuridades do original, mesmo quando isso implicar a omissão ou a adição. Ele usa a comparação padrão do século XVIII, do tradutor/pintor, mas com uma diferença: argumenta que o tradutor não pode usar as mesmas cores que o original, mas ainda assim é obrigado a dar ‘a mesma força e efeito’ à sua imagem. O tradutor deve esforçar-se para ‘adotar a alma de seu autor, que deve falar através de seus próprios órgãos’ (BASSNETT, 2008, p.67, tradução nossa)<sup>119</sup>.

Essa é a proposta do essencialismo defendido por Tytler e Dryden no século XVIII, e por Catford e Nida, no século XX. No entanto, a ‘adoção da alma do autor’ proposta por Tytler parece ser a mais visível em Menard e Oliveira. É semelhante ao fenômeno da *consustanciação* (FERREIRA, 1993, p.461), cujo objetivo é unir dois corpos em uma mesma substância. Tamanha é a profundidade dessa crença no personagem de *Som & Fúria*, que ele mesmo se transforma, ainda no primeiro episódio da trama, em um fantasma, que passa a

---

<sup>119</sup> Nossa tradução de: “Tytler reacts against Dryden’s influence, maintaining that the concept of ‘paraphrase’ had led to exaggeratedly loose translations, although he agrees that part of the translator’s duty is to clarify obscurities in the original, even where this entails to omission or addition. He uses the standard eighteenth-century comparison of the translator/painter, but with a difference, arguing that the translator cannot use the same colors as the original, but is nevertheless required to give his picture ‘the same force and effect’. The translator must strive to ‘adopt the very soul of his author, which must speak through his own organs.’”

acompanhar e aconselhar o diretor/tradutor Dante. Poderíamos considerar essa situação como uma metáfora da tentativa de Oliveira em ‘consubstanciar-se’ ao Dante, a fim de que este continue operando suas traduções ‘corretamente’ – um deslocamento do cânone Shakespeare para o cânone Oliveira, num gesto prescritivo, como o fizeram Catford e Nida em suas obras. Afinal, o ‘espírito’ do diretor fica disponível para o novo tradutor, que deverá produzir *Hamlet* e *Macbeth* para os palcos.

#### 4.1.1 Sonho de uma noite de estreia: um projeto de ‘preservação’

No tempo presente da trama de *Som & Fúria*, assistimos ao diretor Lourenço Oliveira montar o espetáculo *Sonho de Uma Noite de Verão*, abrindo a *Temporada de Clássicos* do Theatro Municipal<sup>120</sup>. É a partir daí que sua faceta conservadora e paradoxal se mostra para o telespectador. Mencionamos anteriormente que, provavelmente, essa é uma das poucas peças de Shakespeare que não resulta de recriações de textos anteriores. Entretanto é uma peça, como ressalta Carlos Alberto Nunes, que está repleta de alusões, referências, apropriações, especialmente de personagens e de algumas cenas:

O material dessa fantasia provém de fontes diversas: Plutarco sugeriu o casamento de Teseu e Hipólita; Ovídio, nas *Metamorfoses* – no original, não nas traduções de Golding – o nome de Titânia; Oberon aparece em romances medievais e no poema de Spencer, *A Rainha das fadas*; Chaucer e Jorge de Montemor também contribuíram com a sua parte, tendo o poeta se inspirado na tradição popular com a criação de Puck, o gênio buliçoso e brincalhão, que tanto poderá ajudar as raparigas cumpridoras de seus deveres como pregar partidas às velhas rezingueiras e aos viajantes retardados. Os artesãos de seu templo, da Merry Old England, serviram de modelo para os mesteiros de Atenas, que contribuíram na medida de suas limitadas capacidades, para abrihantar os festejos nupciais. É a imaginação do poeta que empresta unidade a todos esses elementos heterogêneos e até mesmo disparatados. Os poetas, assevera Teseu já para o fim da peça, como os namorados e os loucos, são compostos só de imaginação.

o olho do poeta  
num delírio excelso,  
passa da terra ao céu, do céu à terra,  
e como a fantasia dá relevo  
a coisas até então desconhecidas,  
a pena do poeta lhes dá forma,  
e a essa coisa nenhuma, aérea e vácuca,  
empresta nome e fixa lugar certo.

<sup>120</sup> Só existe na ficção. De acordo com Meirelles, em entrevista ao Jornal da Paraíba em 07/07/2009: “No Brasil isso não existe, então criei uma Companhia de Teatro do Estado como a Orquestra de SP. Enquanto lá [no Canadá] eles buscam apoio financeiro de doadores e mecenas, no Brasil o administrador da companhia vai passar o chapéu no Ministério da Cultura.”. Disponível em: <http://renatofelix.wordpress.com/2009/07/07/entrevistas-fernando-meirelles/>. Acesso em: 23 set. 2010.

Sonho de uma noite de verão é um dos mais sublimes exemplos dessa ‘coisa nenhuma’ fixada num delírio excelso da imaginação (NUNES, 2008, p.175).

O *continuum dialógico* na peça elisabetana é discutido em diversos estudos acadêmicos, e talvez nunca se chegue a uma conclusão sobre a genealogia dos textos do bardo. A ‘originalidade’ está justamente nessa imaginação mencionada por Nunes, esse poder de coesão que dá o ritmo de uma história que contém várias outras histórias, todas celebrando a eterna união e separação dos casais, o conflito entre o Amor e o Eros<sup>121</sup>. Titânia e Oberon, o casal do mundo invisível, onisciente e onipresente, interfere na vida dos casais mundanos para, enfim, restabelecer o equilíbrio dos sentimentos e encontrar respostas para si mesmos, já que também estavam em crise. Uma espécie de ‘terapia de casal’ de seres mitológicos e humanos, com requintes de poesia e com a leveza da comédia, conduzida, principalmente, pelas desventuras de Puck, que se confunde ao enfeitiçar os casais e une os corações errados. Somente no fim da história, a harmonia é restaurada, com a celebração dos casamentos entre Hérnia e Lisandro, Demétrio e Helena. Em *Som & Fúria* vemos apenas parte da montagem. A trama é pouco explorada, ficando apenas sugerida, com destaque para a composição do cenário e das marcações de palco, onde ficam os atores. É a partir dessa meticulosidade de Oliveira que desenvolvemos as discussões técnicas.

Por que teriam escolhido *Sonho de Uma Noite de Verão*, para mostrar o trabalho do diretor? Por que não *Hamlet*, por exemplo, que explora conflitos existenciais do ser humano, do nascimento à morte? De acordo com o professor Russ McDonald em *The Complete Pelican Shakespeare*:

Companhias de teatro que se encontram em dificuldades financeiras muitas vezes anunciam a produção de *Sonho de uma noite de verão*, a fim de ‘virar o jogo’. O espetáculo sempre vende ingressos, seja montado no refeitório de um colégio ou no *Royal Shakespeare Theatre*, em Stratford-upon-Avon: a peça raramente desagrada a plateia. [...] Shakespeare nos dá o que queremos quando vamos a uma comédia: loucura, o triunfo do amor e da juventude, magia, poesia, risos. Mas ele também oferece algo que talvez não saibamos que queremos, efeitos e significados que distinguem a maior das comédias: uma consciência irônica de que as alegrias alcançadas custam caro, a

<sup>121</sup> Joseph Campbell em *O poder do mito*, explica a diferença entre esses conceitos: “[...] Os trovadores [europeus, do século XII] estavam muito interessados na psicologia do amor. E foram os primeiros, no Ocidente, a pensar no amor do modo como ainda o fazemos hoje – como uma relação entre duas pessoas. [...] Antes disso o amor era simplesmente Eros, o deus que excita o apetite sexual. Isso não corresponde à experiência do apaixonar-se, da maneira como os trovadores a compreenderam. Eros é muito mais impessoal do que apaixonar-se. [...] O Amor é algo pessoal, que os trovadores reconheceram. Eros e Ágape são amores impessoais. [...] Eros é um impulso biológico. É o entusiasmo dos órgãos por outros órgãos. O fator pessoal não conta. [...] Ágape é “ama o teu próximo como a ti mesmo”, o amor espiritual. [...] é compaixão. É uma abertura do coração. Mas não é individualizado como o Amor.” (CAMPBELL, 2007, p.196).

ansiedade sobre o esvaecer da fantasia teatral e o reconhecimento de que o mundo ao qual temos de voltar não é tão bonito. É a combinação de alegria e profundidade que faz de *Sonho de uma noite de verão* uma das comédias mais duradouras e significativas de Shakespeare<sup>122</sup> (Russ McDonald apud SHAKESPEARE [org.], 2002, p.249, tradução nossa).

Apesar das operações minuciosas do tradutor tradicionalista Oliveira, a montagem da comédia shakespeariana traz uma atmosfera de aparente descompromisso, como se não representasse um desafio e teve sua produção apenas para atrair bilheteria. Acompanhamos uma espécie de trajetória de um artista cansado, prestes a se aposentar, em consonância com o que McDonald afirma acima: o mundo não é bonito fora dos palcos, e o personagem demonstra esse enfado. Numa estréia, espera-se exaltação, comportamentos e emoções fora da rotina. Todavia, o que vemos, é a má vontade e o descaso dos atores mais velhos, do diretor e da equipe de apoio com a montagem, que atinge seu clímax quando tanto Oliveira, quanto os técnicos de palco estão mais interessados na transmissão de um jogo de futebol, que ocorre no mesmo horário em que a apresentação. Em cena anterior, duas jovens atrizes conversam sobre o espetáculo, a primeira vez em que estarão no palco:

**Jovem 1:** Seus pais vêm para a estreia?

**Jovem 2:** Tem Corinthians e Palmeiras, né? Sem chance.

DVD 1, episódio 1, aos 6'00''.

Uma marca de deslocamento cultural operada por Meirelles, que pode inclusive ser lida como crítica à cultura local<sup>123</sup>, dá a entender que o ‘espetáculo’ futebolístico, no Brasil, seria imensamente ‘maior’ e mais interessante que o cânone inglês, mesmo entre as pessoas que deveriam estar envolvidas com eventos culturais (pais e mães de atores que sonham em fazer sucesso, por exemplo). Talvez Meirelles também estivesse interessado em defender a apatia do

---

<sup>122</sup> Nossa tradução de: “*Theater companies that find themselves in financial trouble often announce a production of A Midsummer Night’s Dream as a way to repair their sagging fortunes. It invariably sells tickets and whether performed in a high-school Cafetorium or at the Royal Shakespeare Theatre in Stratford-upon-Avon, the play rarely fails to please the audience. [...] Shakespeare gives us what we want when we go to a comedy: foolishness, the triumph of love and youth, magic, poetry, laughter. But he also provides something we may not know we want, effects and meanings that distinguish the greatest comedy: these include an ironic awareness that the joys attained are necessarily costly, anxiety about the evanescence of the theatrical fantasy, and recognition that the world to which we must return is not pretty. It is the combination of mirth and depth that makes A Midsummer’s Night Dream one of Shakespeare’s most enduring and meaningful comedies.*”

<sup>123</sup> Se pensarmos que Fernando Meirelles privilegia o cânone em face do futebol. Assim, Meirelles poderia estar destacando que os brasileiros precisam de ‘mais teatro e menos futebol’. A leitura inversa seria de que ele critica, na verdade, a postura elitista, de sacrifício em nome do *status* que se obtêm, frequentando uma sala de teatro ao invés de se assistir ao jogo. Ambas as situações e ainda seu somatório mostram a polifonia do texto de Meirelles.

diretor: se o cânone, aparentemente, não tem forças diante de uma partida de futebol, como encontrar forças para montar um espetáculo? Como fazer com que a plateia contemporânea se interesse por um assunto de mais de 400 anos? A crença na estabilidade do significado, a possibilidade de ser transportado sem contaminação e, por fim, o essencialismo parecem estar em relevo nas entrelinhas dessas cenas de *Som & Fúria*. Durante os ensaios da peça, vemos o cenário ser construído, sem maiores deslocamentos. Uma atmosfera campestre, bucólica, onde o rural mistura-se à floresta, com uma iluminação meticulosamente arranjada para parecer um ‘sonho’ e, ao mesmo tempo, simular signos da vida ‘real’ no campo. Oliveira exige da equipe de sonoplastia que se esmere, pois, “sem o balido não existe ironia”. Tudo o que o diretor deseja é aproximar-se o mais que possível do que poderia ser a peça elisabetana, ou melhor, do que ele acredita ser fiel a *Sonho de uma noite de verão*. Um esforço vão, por dois motivos: primeiramente, porque mesmo com a intenção de representar, as escolhas estéticas, a técnica, a pulsão de manter o texto sempre passarão por transformações que remetem à poética do momento da produção. Rosemary Arrojo em *Oficina de Tradução* nos lembra que a representação da Cleópatra da década de 1920 é completamente diferente da Cleópatra ‘histórica’: “[...] o penteado, a maquiagem, o traje e até a expressão facial e corporal dessa ‘Cleópatra’ vencedora estariam inevitavelmente *marcados* pelo estilo e pela moda dos anos 20, revelando, na verdade, um parentesco maior com sua própria época do que com a época da ‘verdadeira’ Cleópatra.” (ARROJO, 2007, p.39). Portanto, mesmo a mais dedicada tentativa de se representar todos os elementos descritos por Shakespeare, não correspondem, nem nunca corresponderão, ao que o bardo estaria pensando, quando construiu o texto dramático<sup>124</sup>. O segundo motivo, como já discutimos no Capítulo 2, refere-se à informação histórica de que os palcos elisabetanos não tinham grandes cenários, o público acabava por ‘trabalhar’ para completar – suplementar – o texto na imaginação. O espetáculo era uma grande tradução coletiva, algo que Oliveira retira de sua plateia contemporânea, tamanha a riqueza de detalhes materiais e sonoros no tablado. A imaginação é posta de lado e o texto está todo ‘dado’ em cena. Um encadeamento de planos e falas constrói o perfil do tradutor como voz da tradição na TV. Num tom mais contundente; ele se dirige aos atores, antes do espetáculo:

---

<sup>124</sup> O texto dramático opera em uma dupla articulação: visual e verbal. Em sua dinâmica, esse tipo de texto já apresenta em seu ‘interior’ a carga da Tradução Intersemiótica, foi elaborado para ser traduzido intersemioticamente em sua complexidade. De acordo com Bassnet, é um texto que deve ser lido – pelo tradutor, no caso – de um modo diferente, como se estivesse incompleto em vez de ser considerado uma unidade inteira. A autora acredita que o texto dramático só se conclui quando é representado, interpretado pelos atores no palco. (BASSNET, 2008, p.119).



**Oliveira:** Vim aqui para desejar boa sorte, merda, bom espetáculo, essas coisas, tá? É só dar a fala certa, no momento certo, na marca certa que vai dar tudo certo. E não esqueçam que atuar é a arte de fazer um monte de gente ficar sem tossir um tempão, tá bom?  
(DVD 1, Episódio 1, aos 13'00'')

Tanto no camarim feminino, quanto no masculino, o diretor profere o mesmo texto – sua marca pessoal, do personagem que cria para si mesmo. Oliveira limita sua própria interpretação de si. Em seguida, visita Elen<sup>125</sup>, e menciona que esse é seu sétimo *Sonho* e a quarta Titânia da atriz, como se contasse os anos a partir das montagens – o telespectador mais atento percebe, então, que essa tradução é feita sem vontade, não representa um desafio. Oliveira mostra-se obediente a um sistema cultural e político; em vez de ousar, sempre sugere comedimento. As marcações de palco desfavorecem os melhores atores, que poderiam brilhar e incentivar os mais novos. O ‘apadrinhamento’, prática comum em diversos setores profissionais brasileiros, é, também, criticado em *Som & Fúria*, quando Oliveira permite a contratação da filha de um político para atuar como Puck, um dos papéis mais importantes e difíceis de *Sonho*, por concentrar grande parte dos momentos cômicos e por dirigir-se muitas vezes à plateia. Aqui, parece pertinente nos remetermos a Aristóteles em *Arte Poética*:

A comédia é [...] imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento (ARISTÓTELES, 2007, p.33)<sup>126</sup>.

Portanto, podemos dizer que o desafio da comédia é transformar tudo o que a sociedade repudia em motivo de riso no lugar de horror, medo e tristeza. A comédia tem por objetivo aproximar a plateia de tudo o que evita no cotidiano, possibilitando que se reconheça no palco, e riam não somente do ator, do tradutor de palco, mas de si mesmos e seus pares. O ator precisa atrair a atenção para o seu desempenho, a plateia deve acompanhar a trajetória da ação que levará ao riso – o chamado ‘tempo da comédia’. A descrença precisa ser suspensa. No entanto, isso não ocorre no palco de Oliveira. Com sua subserviência aos jogos políticos, contrata a moça sem ‘talento’, numa sátira à prática do ‘apadrinhamento’ no país.

<sup>125</sup> Interpretada por Andréa Beltrão, atriz global conhecida por sua personagem ‘Marilda’, uma cabeleireira solteirona, no seriado da Rede Globo *A grande família*.

<sup>126</sup> De acordo com Burgess, “[...] Comédia se origina de *komos* [grego], cujo significado é uma pândega, uma rude festa rural que homenageava o deus Dionísio” (BURGESS, 2008, p.59).

A essas cenas se misturam outras narrativas da trama, numa dinâmica de simultaneidades potencializadas pelo texto visual: Dante é expulso da casa onde improvisava um teatro, ao mesmo tempo em que Ricardo e Graça falam sobre políticas públicas e arrecadação de fomentos culturais, insinuando que um ator de TV no palco, interpretando *Hamlet*, pode atrair investidores e uma grande plateia, aumentando os lucros da Instituição. Temos, nos primeiros minutos de *Som & Fúria*, o desenvolvimento do caráter de quase todos os principais personagens da minissérie, traduzindo o posicionamento de Meirelles sobre aspectos da nossa cultura de teatro, TV e cinema: amor e ódio andam juntos com vaidade, cinismo, criatividade e desesperança.

Voltando à cena da estreia do espetáculo. O que se vê é uma plateia em silêncio, durante quase toda a encenação, e, embora surja, eventualmente, o riso, os semblantes são quase todos indiferentes. A indiferença, aliás, é mostrada em várias tomadas: um casal usa um binóculo para ver o detalhe do decote de uma bela atriz no palco; um homem ouve a transmissão do futebol pelo rádio (com fones de ouvido); e Oliveira, nas coxias, muda de canal para assistir à partida no lugar da peça, confessando ao zelador Naum<sup>127</sup>: “Não tem um segundo de verdade nesse espetáculo”. Em seguida, no intervalo do jogo, Oliveira assiste, em um noticiário, à prisão de Dante por conta de suas dívidas com o aluguel do espaço de seu teatro, sorrindo para as câmeras, um sorriso de quem não tem mais nada a perder. Oliveira exclama: “Isso é que é teatro” (DVD 1, episódio 1, aos 19’40’’).

A fala em tom confidencial do tradicionalista Oliveira sugere que, mesmo numa tentativa de preservar o mais que possível o texto canônico e fazer ‘tudo certo’, a polifonia do texto se *agita pela tentativa de sua supressão* e o tradutor, por sua vez, se mostra frustrado por sentir-se incapaz de operar a ‘grandiloquência’ do cânone inglês, cultivando sua ‘dívida de tradutor’. Essa frustração foi reforçada por Roman Jakobson que, na década de 1950, havia categorizado a Tradução em três tipos<sup>128</sup>. Ao perceber, em suas análises, que as interpretações de um código a outro e de uma língua a outra jamais perfaziam uma equivalência *total* – mesmo na tradução intralingual, ao verificar que mesmo os sinônimos não totalizavam, não esgotavam

---

<sup>127</sup> Naum, sujeito educado, de baixa estatura, amarelado, de feições pouco atraentes para os padrões estéticos do *mainstream*, é a representação de Meirelles do nordestino imigrante, subempregado na grande São Paulo. A diferença é elaborada pelo discurso do personagem, conhecedor de todas as peças elisabetanas montadas ao longo da minissérie. De acordo com Meirelles, na produção canadense Naum é negro, alto e truculento. Colocar um nordestino nesse papel na TV brasileira pode parecer clichê, mas traz, afinal, uma boa discussão sobre preconceito estético, econômico, geográfico, enfim, social, já que ‘cultura’, no Brasil, é algo supostamente atribuído a uma classe ‘branca’, que tem a oportunidade de frequentar boas escolas e viajar para o exterior. O nome Naum é de origem latina e significa ‘único’. Cf. significado do nome disponível em: <://www.significado.origem.nom.br/nomes/?q=Naum>. Acesso em: 25 maio 2010.

<sup>128</sup> Cf. Introdução desta dissertação.

o significado da palavra a qual se remetiam, elabora o conceito de *intraduzibilidade*. (BASSNETT, 2008, p.22-23).

Após o espetáculo, o tradutor é abordado pelos atores, que buscam *feedback* para suas atuações, confirmando o caráter coletivo da tradução do texto dramático para a encenação.

Diferentemente do texto literário, o filme resulta de um processo de criação coletivo. Longe de corresponder a uma obra concebida e executada por um só autor, em sua produção estão sempre envolvidos muitos olhares: do roteirista, diretor, atores, câmera, montador, figurinistas, músicos, iluminadores, todos decisivos para a composição do produto final (OLIVEIRA, 2004, p.47).

A mesma coletivização ocorre na metaprodução *Som & Fúria*, evidenciada, ainda mais, pelo movimento de câmera da equipe de Meirelles, que se alterna entre a plateia, o palco e os profissionais de luz e som.

No coquetel, que ocorre no fim do espetáculo, Bárbaro, caricatura do ‘crítico mesquinho’ e numa alusão à crítica literária Bárbara Heliodora, especialista em William Shakespeare, dá seu parecer ao diretor:

**Bárbaro:** Oliveira, vou te fazer uma crítica favorável [...] sabe, você tem um estilo que, com o tempo, eu aprendi a gostar. Suas peças não provocam a plateia, pelo contrário, a tranquilizam. Seus espetáculos são confortáveis como um... um chinelo velho.

**Oliveira:** Ah, ótimo, ficaria muito satisfeito se você não colocasse *chinelo velho* na sua crítica.  
(DVD 1, episódio 1, aos 22’58’)

Para o crítico Bárbaro, é possível haver um texto ‘acabado’, ainda que ‘mal-acabado’. “O que está em jogo é a estrutura do pensamento do crítico, que ignora que aquela tradução é a expressão da verdade do diretor e do roteirista. O que está em jogo é o reconhecimento do estatuto de interpretação e não do estatuto de verdade (RAMOS, 2006, p.202).

Mas o crítico também representa o leitor que está na platéia, faz parte dela. De acordo com o teórico de cinema e Tradução Intersemiótica Robert Stam:

[...] A noção de fidelidade ganha sua força persuasiva de nossa percepção de que algumas adaptações são, realmente, melhores que outras e de que algumas delas não conseguem realizar, ou materializar o que justamente tanto apreciamos nos romances de partida. Palavras como *infidelidade* e *traição*, neste sentido, traduzem nossos sentimentos quando amamos um livro e uma

adaptação<sup>129</sup> não corresponde a esse amor. [SIC] Nós lemos um romance através de nossos desejos, esperanças e utopias introjetados e, enquanto lemos, nosso imaginário forma um *mise-en-scène* do romance sobre os palcos particulares de nossas mentes. Quando somos confrontados com as fantasias do *outro*, como Christian Metz apontou há muito tempo, sentimos a perda da nossa própria relação fantasmática com o romance, resultando na transformação da adaptação em uma espécie de "objeto mau" (STAM, 2000, p.54–55, grifos do autor, tradução nossa)<sup>130</sup>.

Como somos todos leitores e, portanto, tradutores, reféns da nossa interpretação, é possível afirmar que a tradução não trai o cânone, não trai a Instituição, mas trai, antes, os nossos desejos e fantasias acerca do texto de partida. Traídos, imputamos a quebra da expectativa, a ruptura do contrato, à ‘incompetência’ do tradutor.

Na abordagem de Oliveira, a multiplicidade potencial dos temas, imagens e filosofias das peças de Shakespeare não parece ser explorada. É como se não existissem. Em contrapartida, as peças do bardo, desde sua primeira compilação, passaram a conformar uma mônada de traduções sobre traduções, de palimpsestos que se intercomunicam, de caminhada sobre rastros que nos impossibilitam confirmar a ‘origem seminal’. Além disso, o Primeiro Fólio já foi traduzido para ‘outros ingleses’, por sua vez traduzidos para ‘outros portugueses’, em lugares de fala os mais diversos. Ao negar a multiplicidade do texto, o tradutor como voz da tradição está negando a possibilidade do suplemento e das relações com a anterioridade.

**[...] o trabalho de tradução pressupõe uma atitude de ordem crítica, no sentido em que o texto que ele produz é, em alguma medida, representativo de um modo de equacionar relações de diversas ordens (linguísticas, literárias, culturais, éticas, ideológicas, etc.). [...] Mesmo que o tradutor não tenha controle ou clareza das razões, das implicações e da dimensão de sua prática, pode-se dizer que toda produção textual, em especial a prática de tradução, é um *trabalho de relação* (CARDOZO apud PIETROLUONGO, 2009, p.185, grifos do autor).**

O tradutor faz-se presente no corpo da tradução, mesmo na apatia e na indiferença, mesmo na tentativa de perpetuar *o mesmo*. Não há como escapar. Quando o diretor Oliveira anuncia ao público, durante o coquetel, que “infelizmente o Shakespeare está indisposto, então

<sup>129</sup> Robert Stam utiliza o termo adaptação, mas preferimos, ao longo dessa pesquisa, o termo *tradução*, já que defendemos a ideia de ‘pensamento como tradução’, do teórico Julio Plaza.

<sup>130</sup> Nossa tradução de: *The notion of fidelity gains its persuasive force from our sense that some adaptations are indeed better than others and that some adaptations fail to “realize” or substantiate that which we most appreciated in the source novels. Words such infidelity and betrayal in this sense translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love. We read a novel though our introjected desires, hopes and utopias, and as we read we fashion our own imaginary mise-en-scène of the novel on the private stages of our minds. When we are confronted with someone else’s phantasy, as Christian Metz pointed out long ago, we feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel, with the result that the adaptation itself becomes a kind of “bad object”.*

eu fui escalado para dizer umas palavras pra vocês” ( DVD 1, episódio 1, aos 25’), reflete o projeto paradoxal do tradutor como voz da tradição, na sua busca de *consustanciação* com o ‘espírito’ do cânone. É como se o personagem dissesse que o que a plateia acabou de assistir no palco é ‘a obra de Shakespeare’ e que ele, como diretor que transporta – *sem romper* – essa obra para o palco do Municipal, é o ‘escolhido’ do cânone.

O *entre-mundos*<sup>131</sup> de *Sonho de Uma Noite de Verão* talvez sirva para sinalizar o que está por vir: a passagem do personagem para o mundo dos mortos, para o mesmo mundo do autor, segundo Barthes: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 2004, p.64). É preciso, portanto, que Oliveira renasça como leitor – incluindo leitor de si mesmo – para alcançar a ‘autoria’ que almeja e quebrar o paradoxo que dá continuidade à ideia do tradutor endividado. Mesmo assim, no *entre-mundos* onde ‘renasce’, Oliveira continuará impondo seu olhar ao tradutor que o sucede, dará conselhos com tons irônicos, propagará seu discurso de impossibilidade, desestimulará Dante a ousar em suas produções – da mesma forma que muitos dos críticos de TV, teatro e cinema desestimulam as atualizações de textos canônicos. Ele plasmará o pensamento estruturalista e dele não abrirá mão, como as visões sobre Tradução não substituem umas às outras, mas coexistem.

Um último exemplo dessa pulsão conservadora em Oliveira é o momento em que, ao ‘assistir’ junto com Dante a uma apresentação de *Macbeth* representada por atores mirins – ou seja, transmutada especialmente para a leitura infantil – Oliveira não pode conter seu projeto de preservação do cânone: “Mas é comovente! Não é? Como esse menino capturou a *essência* do desespero de Macbeth! ‘Eu não entendo a vida, ela é cheia de Som e Fúria! Mas não quer dizer nada.’ – eu aposto que ele não conhece nada sobre a morte.” A peça, cujo cenário é um misto de cartolinas, celofane, purpurina e materiais reciclados, sugerindo trabalhos escolares, faz contraponto, na minissérie, com a montagem de Dante da tragédia *Macbeth*, que o telespectador conhecerá a partir do episódio 9. Essa montagem sob a perspectiva infantil serve como uma espécie de ‘resumo’ para quem não tem familiaridade com o enredo do texto. Quando as crianças interpretam o texto, há um deslocamento de gênero da tragédia para a comédia, aproximando a história ainda mais do público.

---

<sup>131</sup> O *entre-mundos* seria a ruptura do véu entre o mundo etéreo, invisível, onde habitam criaturas e possibilidades construídas e alimentadas pelas crenças humanas (formando uma egrégora), e o mundo que conhecemos, ou melhor, visível, criando o momento em que os dois mundos podem dialogar. Podemos comparar o *entre-mundos* com o *entre-lugar* da Literatura, onde está o autor em seu devir: em parte alguma de seu mundo e em toda parte da narrativa, e vice-versa.

Enfatizamos aqui que, mesmo com todas as tentativas de preservação, os textos traduzidos do modo mais conservador, ‘tradicional’, configuram suplementos, que dialogam com outros textos que contribuíram com a mesma postura monológica que rege a ‘palavra final do autor’. Não é possível fazer com que o texto elisabetano surja como tal: a peça escrita por Shakespeare e até mesmo o seu manuscrito se perderam na linha da história. São diversos os exemplares de seu próprio período, compilados por diferentes editores. Cada um apresenta uma particularidade que o identifica, como uma impressão digital<sup>132</sup>. Mesmo o tradutor com o projeto de transporte de significados mais controlado, operará modificações únicas, trazendo um novo texto.

Como personagem de ficção, Oliveira nos traz, de um modo divertido e inquietante, a narrativa deslocada da fantasmagoria em *Hamlet*, atualizando um dos espectros mais famosos da narrativa Ocidental. Oliveira, apesar de ansiar pela materialização da ‘essência’ e da ‘fidelidade’, é, simultaneamente, um dos suplementos possíveis para o texto elisabetano e uma metáfora da negação dessa suplementação inevitável.

Como tradutor, o personagem Oliveira nos remete aos precursores dos Estudos da Tradução, importantes na medida em que trouxeram à tona uma grande diversidade de questionamentos, como perdas e intraduzibilidade. Juntos, Catford e Nida foram os principais teóricos a apontar perdas na tradução:

Uma vez que se aceita que o princípio da igualdade não pode existir entre duas línguas, torna-se possível abordar a questão das perdas e ganhos no processo de tradução. Novamente, temos uma indicação do baixo *status* da tradução quando nos deparamos com o tempo gasto em discutir o que se perde na *transferência* de um texto de LF para LA, enquanto se ignoram os ganhos, já que o tradutor, às vezes, pode enriquecer ou esclarecer o texto na LF como um resultado direto do processo de tradução. [...] Eugene Nida é uma rica fonte de informações sobre os problemas de perda na tradução, principalmente sobre as dificuldades encontradas pelo tradutor quando confrontado com os termos ou conceitos na LF que não existem na LA. [...] Quando essas dificuldades são encontradas pelo tradutor, é iniciada a questão da traduzibilidade do texto. Catford distingue dois tipos de intraduzibilidade: a lingüística e a cultural<sup>133</sup> (BASSNET, 2008, p.36-37, tradução nossa).

<sup>132</sup> Há um filme desenvolvido pela *BBC One* intitulado *Stealing Shakespeare*, com todos os detalhes sobre o Primeiro Fôlio, onde estão suas cópias e como são mantidas e acessadas pelo público e por estudiosos. Cf. mais informações disponível em: <http://www.bbc.co.uk>. Acesso em: 02 set. 2010.

<sup>133</sup> Nossa tradução de: *Once the principle is accepted the sameness cannot exist between two languages, it becomes possible to approach the question of loss and gain in the translation process. It is again an indication of the low status of translation that so much should have been spent on discussing what is lost in the transfer of a text from SL to TL whilst ignoring what can also be gained, for the translator can at times enrich or clarify the SL text as a direct result of the translation process. [...] Eugene Nida is a rich source of information about the problems of loss in translation, in particular about the difficulties encountered by the translator when faced with terms or concepts in the SL that do not exist in the TL. [...] When such difficulties are encountered by the translator, the whole issue of the translatability of the text is raised. Catford distinguishes two types of untranslatability, which he terms linguistic and cultural.*

Essas posturas foram, mais tarde, desconstruídas por teóricos como Jacques Derrida, que tratou da inevitabilidade da sensação de ‘falta’ e ‘débito’ do tradutor em relação à origem. Foram, também, responsáveis por conduzir o olhar de outros pesquisadores a uma abordagem cultural, sociológica e psicanalítica da tradução.

Oliveira, ao ser representado como o fantasma do rei Hamlet, atualizado e deslocado para a TV brasileira contemporânea, pode ser considerado, além de uma voz da tradição, a metáfora do fantasma do autor canônico que assombra o tradutor, impedido que se vê de posicionar-se criticamente diante do texto que traduz. Mas, como traduzir implica escolhas, analisamos, a seguir, Dante, o tradutor como voz do limiar, em oposição ao tradicionalista Oliveira, agora em sua nova versão de morto, na minissérie.

#### 4.2 DANTE VIANA: [QUANDO] O TRADUTOR SAI DA CAMISA DE FORÇA

Há um método em sua loucura<sup>134</sup>

William Shakespeare

Nosso tempo está desnordeado. Maldita a sina  
Que me fez nascer um dia para consertá-lo!<sup>135</sup>

SHAKESPEARE (2009, p.41)

Agora, gostaria de fazer você sentir, se for possível na brevidade  
do momento, que temos o direito de acreditar que  
a ordem física é apenas uma ordem parcial;  
e que temos o direito de suplementá-la.<sup>136</sup>

William James (2009, p.55)

Desconstrução não é um desmantelamento da estrutura de um texto, mas uma

<sup>134</sup> Polônio para a plateia, ato 2 cena 2 de Hamlet, traduzido por um estudante nas paredes de Nanterre. No livro Último Round que, por sua vez, foi traduzido por Ari Roitman e Paulina Wacht, Julio Cortázar compila diversas intervenções urbanas feitas nos muros pelos estudantes da comuna de Nanterre, em Paris. (Cf. CORTÁZAR, 2008, p.94). É interessante observar aqui o uso político dos textos shakespearianos, já que foi na Universidade de Nanterre que a Revolução Estudantil de 1968 começou. Diversas dessas ‘pichações’ encontradas na comuna são desse período. Cf. Referências.

<sup>135</sup> Hamlet para Horácio, Marcelo e Bernardo, ato I, cena V, na tradução de Millôr Fernandes.

<sup>136</sup> Nossa tradução de “*Now, I wish to make you feel, if I can in the short remainder of this hour, that we have a right to believe the physical order to be only a partial order; that we have a right to supplement it.*” (JAMES, 2009, p.55)

demonstração de que ele já está desmontado em si. Seu solo aparentemente sólido não é uma rocha, mas nada.<sup>137</sup>

J. Hillis Miller

O diretor que representa a voz da tradição, Lourenço Oliveira, levou-nos, na teia da mônada da história dos Estudos da Tradução, às principais ideias responsáveis pela construção de grande parte do sistema de crenças que ainda reverbera em nossa contemporaneidade, acerca de ‘quem é’ o Tradutor e do ‘que é’ e ‘como se faz’ Tradução. Todos esses teóricos, que incluíam/incluem linguistas, romancistas, dramaturgos, poetas e filósofos, cada um com seu olhar em geral voltado para problemas específicos relacionados à tradução, fizeram emergir questões relacionadas a equivalência, estabilidade dos signos, intraduzibilidade, perdas, que, por sua vez, serviram de ponto de partida para considerações em torno do papel da cultura, quando se lida com e se produzem traduções.

[...] Assim como o modelo do colonialismo foi baseado na noção de uma cultura superior tomando posse de uma inferior, um original sempre foi visto como superior à sua ‘cópia’. Assim, a tradução foi condenada a existir em uma posição de inferioridade em relação ao texto original a partir do qual ela é encarada como derivada. Na nova, pós-colonial percepção da relação entre textos fonte e alvo, a desigualdade de status vem sendo repensada. Tanto originais quanto traduções são agora tratados como produtos da criatividade do escritor e do tradutor, embora, como salientou Paz, a tarefa dos dois seja diferente. Cabe ao escritor colocar as palavras de uma forma ideal, imutável, e é tarefa do tradutor libertar essas palavras dos confins de sua língua de origem e que lhes permita viver novamente na língua em que são traduzidas (BASSNETT, 2008, p.05, tradução nossa)<sup>138</sup>.

É, então, tarefa do leitor/tradutor apropriar-se da polifonia adormecida, e libertar os textos, recriando novos, que poderão ou não continuar seu percurso. A obra, antes considerada imutável, transforma-se, quando lida.

<sup>137</sup> Nossa tradução de: “*Deconstruction is not a dismantling of the structure of a text, but a demonstration that it has already dismantled itself. Its apparently-solid ground is no rock, but thin air.*” Glossário de termos literários organizado e disponibilizado gratuitamente pela editora universitária Bedford St. Martins. Disponível em: <[http://bcs.bedfordstmartins.com/virtualit/poetry/critical\\_define/crit\\_decons.html](http://bcs.bedfordstmartins.com/virtualit/poetry/critical_define/crit_decons.html)>. Acesso em 15 ago. 2010.

<sup>138</sup> Nossa tradução de: “*For just as the model of colonialism was based on the notion of a superior culture taking possession of an inferior one, so an original was always seen as superior to its ‘copy’.* Hence the translation was doomed to exist in a position of inferiority with regard to the source text from which it was seen to derive. In the new, post-colonial perception of the relationship between source and target texts, that inequality of status has been rethought. Both original and translation are now reviewed as equal products of the creativity of writer and translator, though as Paz pointed out, the task of these two is different. It is up to the writer to fix words in an ideal, unchangeable form and it is the task of the translator to liberate those words from the confines of their source language and allow them to live again in the language into which they are translated.”



O personagem de *Som & Fúria*, Dante Viana, interpretado por Felipe Camargo, é nosso tradutor como voz do limiar, metáfora que nos permite concentrar a análise na abordagem surgida na segunda metade do século XX, e que subverteu a filosofia essencialista dos Estudos da Tradução. Fernando Meirelles e sua equipe de tradutores traz à nossa TV a possibilidade de perceber que os textos de Shakespeare – e, por conseguinte, de cânones em geral – podem ser recriados, transformados, popularizados. Em diversos momentos da minissérie que denominamos de ‘aulas de Dante’<sup>139</sup>, é quase impossível que o telespectador não perceba o caráter polifônico de um texto, mesmo sem nunca ter estudado teorias, mesmo sem nunca ter pensado sobre isso. Como o personagem homônimo de Dante Alighieri de *A Divina Comédia*, o tradutor como voz do limiar mergulha em uma jornada pessoal em busca de si mesmo, enquanto encontra e compartilha a diversidade dos textos dramáticos que deverá traduzir para a linguagem dos palcos brasileiros - populariza o texto, mas negocia com a anterioridade, com o cânone.

Pelo comportamento aparentemente transgressor que marca os esforços de Dante em popularizar o teatro canônico para as platéias do *Theatro Municipal* da ficção e da Rede Globo, encontramos outra possibilidade de diálogo na tradução do nome do personagem para o Brasil: o sobrenome Viana parece remeter ao dramaturgo brasileiro, ator e roteirista televisivo Oduvaldo Vianna Filho (1936–1974). Vianinha, como era conhecido, desempenhou papel de extrema relevância no cenário da dramaturgia nacional, especialmente nas décadas de 1960 e 1970:

[...] Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, [...] personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do homem simples e trabalhador, sendo unanimemente considerada a mais profícua de sua geração, com textos como *Chapetuba Futebol Clube*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Filho do importante dramaturgo Oduvaldo Vianna, passa a ser chamado de Vianinha pela classe teatral e a imprensa. [...] Surge, ainda em 1958, o Seminário de Dramaturgia, para incentivo da criação de textos voltados à realidade brasileira. Ao mesmo tempo em que participa do Seminário, Vianinha trabalha nos espetáculos produzidos pelo grupo.  
(Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2011).

<sup>139</sup> O personagem do diretor Dante se dirige aos personagens dos atores e os estimula a *perceberem* as diversas possibilidades interpretativas do texto shakespeariano. Para o público televisivo, essas cenas podem aparentar ter uma carga mais didática, quebrando o ritmo cômico que embala a narrativa da minissérie. Essas ‘aulas’ acontecem nos seguintes episódios: 3, dirigido por Giselle Barroso, aos 20’ (*Macbeth*) e aos 33’ (*Macbeth*); 5, dirigido por Meirelles, aos 6’45’’ (sobre a personagem Ofélia, *de Hamlet*), aos 25’50’’ (sobre os solilóquios, *de Hamlet*); 6, dirigido por Meirelles, aos 8’45’’ (sobre a personagem da rainha Gertrudes, *de Hamlet*), 8, dirigido por Giselle Barroso, aos 31’40’’ (*Macbeth*) e 9, dirigido por Rodrigo Meireles, aos 33’49’’ (*Macbeth*).

Vianinha ajudou a popularizar o teatro, criando espetáculos que tratam dos problemas enfrentados pela classe operária em uma sociedade brasileira cada vez mais individualista. Uma de suas estratégias foi a utilização do futebol como tema, atraindo a atenção da plateia para sua crítica social. Além disso, destacou problemas dos trabalhadores rurais e organizou atividades que associaram o teatro ao movimento sindical e operário. Em sua primeira peça, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), Vianinha apresenta suas reflexões sobre a problemática social, a partir das relações desenvolvidas no universo do futebol brasileiro que disseminam a falta de solidariedade e o individualismo, com vistas ao sucesso profissional. O elenco, sob a direção do dramaturgo, visitava favelas, sindicatos, escolas e organizações de bairro, no intuito de possibilitar vida e verossimilhança aos personagens e tramas em que atuavam. Foi dessa forma que conduziu sua atuação dramática, ao longo de toda a carreira. Num período em que o Brasil vivia sob um regime político bastante repressivo, Vianinha desempenhou nos palcos e na vida pessoal papel combativo contra a repressão, angariando sérios problemas de perseguição ideológica.

Em *Som & Fúria*, o personagem Dante Viana é apresentado ao público tentando manter seu teatro funcionando a todo custo, em um espaço alugado: o mais importante, para ele, é a arte, é levar o teatro ao público. Nos ensaios com seu grupo de teatro ‘sem dinheiro’, ele faz o possível para que os atores se engajem nesse projeto de desierarquização do teatro, tanto quanto ele. O personagem não demonstra medo diante da sua condição de sempre estar ‘por um fio’, como ele mesmo anuncia, logo no primeiro episódio, numa clara alusão ao Teatro Engajado ou Teatro de Resistência<sup>140</sup> encabeçado por Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes (1940–1976): mesmo ‘por um fio’, enfrentando riscos como prisão e tortura, esses dramaturgos queriam

---

<sup>140</sup> De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*, o *Teatro Engajado* ou de *Resistência*: “Qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 1964. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolve-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da Censura) e 1980 (início da distensão). A primeira reação teatral ao golpe militar de 1964 é *Opinião*, um show de protesto que reúne ex-integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE - CPC, posto na ilegalidade. O espírito de resistência e denúncia das novas condições vigentes no país vai unir, a partir de então, a classe teatral em assembleias, ciclos de leituras dramáticas e outras atividades. Com o AI-5 e a censura, os dramaturgos são obrigados a aceitar cortes ou a apelar para expressões metafóricas em seus textos, objetivando liberar as encenações. Muitos são proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos após. *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral, de 1975, obra emblemática do período, só é montada cinco anos depois. Enfocam a temática social obras como *Botequim*, 1972, e *Um Grito Parado no Ar*, 1973, de Gianfrancesco Guarnieri; *Mumu, a Vaca Metafísica*, de Marcílio Moraes, 1974; *Corpo a Corpo*, 1971, *A Longa Noite de Cristal*, 1977, e *Moço em Estado de Sítio*, 1977, de Oduvaldo Vianna Filho; bem como *Gota d'Água*, de Chico Buarque; *A Cidade Impossível de Pedro Santana*, 1975, e *O Grande Amor de Nossas Vidas*, 1978, de Consuelo de Castro, ou *Sinal de Vida*, 1979, de Lauro César Muniz.” Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 10 fev. 2011.

traduzir criticamente as facetas do Regime Militar brasileiro para os palcos. Em outro momento em sua carreira, Oduvaldo Vianna Filho volta seu olhar para traduzir a situação da classe média no Brasil, levando-a também para as telas da TV com *A grande família* (1973). Como morreu muito jovem, aos 38 anos, não assistiu ao sucesso de suas duas obras-primas: *Papa Highirte*, que escreveu em 1968 e que foi encenada em 1979; e *Rasga Coração*, que precisou ditar, pouco antes de morrer, em razão do seu estado de saúde.

Quando é despejado e preso por não conseguir pagar suas contas, o ‘Vianinha’ de *Som & Fúria* volta a fazer o mesmo trabalho popularizante - e sobrevivente - no espaço do Municipal, como veremos mais adiante neste capítulo. Ele está sempre em luta contra um sistema, que tenta restringir o acesso ao teatro a uma classe privilegiada. Ao criar um personagem dramaturgo, com essas características, os tradutores de *Som & Fúria* construíram um espaço para homenagear um ‘tradutor social’ do Brasil na arte dramática. Ao nomear o personagem Dante Viana, Meirelles e sua equipe reverenciam a chamada ‘alta cultura’ e a que está mais próxima de nós.

Nas primeiras cenas do Episódio 2, Oliveira acaba de ‘morrer’: bem às vésperas de se iniciarem os ensaios da nova produção de *Hamlet*. A atriz novata, Cátia (interpretada por Maria Flor), mais preocupada com o papel ao qual concorreria, pergunta ao personagem Naum sobre o destino da produção, e recebe como resposta, que confere uma outra possibilidade de interpretação à pergunta: “Hamlet? Vai continuar sendo Hamlet. Uma tragédia inefável do espírito humano que continua ressoando aqui dentro, entre nós, ainda hoje.”<sup>141</sup>

Além de declarar seu posicionamento crítico sobre um dos textos dramáticos mais conhecidos da Literatura mundial e mais auratizados pela elite, Naum abre uma das portas da peça ao público, ao agir como uma espécie de *coro*<sup>142</sup>, preparando o leitor televisivo para o que está por vir nas próximas cenas de *Som & Fúria*: a montagem da peça e a tragicomédia que embala a relação de Dante e Oliveira. Com essa fala, também podemos observar a

---

<sup>141</sup> DVD 1, Episódio 2.

<sup>142</sup> De acordo com Anthony Burgess, no teatro grego “os atores usavam máscaras, fazendo movimentos com gestos estáticos, diziam versos nobres, enquanto um coro os interrompia ocasionalmente para **comentar a história e indicar a moral.**” (BURGESS, 2008, p.59, grifos nossos). Em *Som & Fúria* também há outra possibilidade de ‘coro’, que só pode ser vista na versão para DVD: em cada episódio, dois dos atores principais, Ciro (Wandi Doratiotto) e Franco (Arthur Kohl), conhecidos do público brasileiro por uma década de comerciais cômicos da marca de eletrodomésticos *BRASTEMP* – também dirigidos por Meirelles – advertem a plateia de que a minissérie é uma obra de ficção. A emissora sempre procura colocar essas advertências na vinheta de abertura de suas produções. No caso de *Som & Fúria* *Som & Fúria* é importante, já que Meirelles e seus colegas tiveram como referência algumas pessoas conhecidas do público em geral e do meio artístico, como é o caso do dramaturgo Gerald Thomas, claramente uma das inspirações para a localização do diretor Oswald Thomas. No episódio 4 do DVD 1, aos 00’39”, há um exemplo de um hibridismo entre essa advertência e o que acontecerá naquele episódio. Episódio dirigido por Fabrizia Pinto.

desconstrução do estereótipo do próprio personagem, representante da classe trabalhadora, subempregada e mal paga do país, que dificilmente teria/terá a chance de ter contato com análises do e/ou o texto canônico. Em um outro momento da minissérie, o personagem comenta sobre ‘a peça escocesa’ *Macbeth*, conhecida por sua suposta ‘maldição’, construída não somente por ser o texto mais violento de Shakespeare, mas por colocar em cena aspectos humanos como covardia, brutalidade, ambição, ciúme e vingança. Naum comenta com Dante: “ela *mostra* o mal”.

Mas o que é e o que implica a desconstrução? Por que Dante pode ser considerado um tradutor que está no limiar, ou melhor, entre a tradição e a antropofagia? Qual a importância da desconstrução para os Estudos da Tradução e como esse conceito se relaciona com o suplemento?

Para haver desconstrução, deve haver, antes, o reconhecimento de que somos sujeitos fragmentados e de que nosso pensamento não opera em linearidade. Em seu ensaio *Is Life Worth Living?*, o psicólogo, filósofo e médico norte-americano, William James (2007) declara nosso direito ao suplemento. Apesar de estar se referindo, especificamente, ao direito de suplementar uma dada ‘realidade’ com um sistema de crenças espirituais – transcender – podemos partir de James, para pensar o direito a superar, através da recriação, da interpretação, o que é chamado de ‘realidade’ e ‘verdade’. No âmbito dos Estudos da Tradução contemporâneos, a suplementação se dá com a recriação de novos textos através das traduções. William James (2007) é considerado o primeiro estudioso a observar que nossos pensamentos são fragmentados. Denominou a torrente de pensamentos de *fluxo da consciência*:

A corrente de pensamentos flui, mas a maioria de seus segmentos cai no abismo sem fundo do esquecimento. De alguns, nenhuma memória sobrevive ao instante de sua passagem. De outros, ela se limita a alguns momentos, horas ou dias. Outros, ainda, deixam vestígios indestrutíveis, por meio dos quais podem ser recordados, enquanto a vida durar (JAMES, 2007, p.643, tradução nossa)<sup>143</sup>.

Estamos fadados à fragmentação, à multiplicidade, à simultaneidade e, portanto, a um dialogismo próprio e ininterrupto somado ao dialogismo próprio e ininterrupto com o que nos é exterior. A constatação possibilita uma condição inalienável do processo de interpretação

---

<sup>143</sup> Nossa tradução de “*The stream of thought flows on; but most of its segments fall into the bottomless abyss of oblivion. Of some, no memory survives the instant of their passage. Of others, it is confined to a few moments, hours or days. Others, again, leave vestiges which are indestructible, and by means of which they may be recalled as long as life endures.*”

humano: as ideias não podem se fixar enquanto houver pensamento, leitor relacional e interpretativo. Elizabeth Ramos<sup>144</sup> afirma em suas aulas de Estudos da Tradução, que “a interpretação só cessa na loucura. Quando o louco diz ser Napoleão, acredita ser Napoleão. Não o interpreta.” Essa síntese nos permite entender a infinitude do processo interpretativo e a possibilidade de recesso e diálogo contínuo em nós mesmos, e com os textos externos. Concluimos, então, que a interpretação é um gesto inacabado. Muitos escritores do início do século XX passaram a representar, em suas obras, o fluxo dessas memórias em seu *continuum* dialógico, a exemplo de Virgínia Woolf e, no Brasil, Clarice Lispector – nos perdemos com as personagens em seus pensamentos, através da quebra de linearidade espacial e temporal. Stuart Hall (1997) apresenta a condição de ininterrupta mobilidade do sujeito contemporâneo, fragmentado, como se segue:

[...] assume identidades diferentes, em momentos diversos, identidades que não são unificadas em torno de um *self* coerente. Dentro de nós coexistem identidades contraditórias, pressionando em direções diversas, de modo que nossas identificações estão sendo continuamente mudadas (HALL, 1997, p.9-10).

Se se o próprio pensamento funciona em níveis incontroláveis e desconhecidos, como controlar o trabalho do tradutor? Por que as ideias de *fragmentação* e *ininterrupção* surgem no início do século XX?

Logo após a Idade Média, almejava-se a ‘estabilidade’ e a ‘universalidade’ através da razão. O ‘centro do universo’ desloca-se de Deus para o homem, empenhado em ser o mais objetivo possível e não se deixar comandar por dogmas. Em um primeiro momento, e em oposição ao movimento dogmático, “a razão [...] não privilegia ideologia alguma, não santificaria um ponto de vista [...]” (RODRIGUES, 2000, p.176). Não é à toa que Shakespeare dedica quase todo seu *Hamlet* a explorar essa transição do dogmático para o racional, o inexplicável, ao qual se deve obediência cega, *versus* possibilidades racionais de explicação. Mas, mesmo assim, a razão também acaba impondo ideais de autocentramento e essencialismo, tornando-se uma máquina de controle e autoridade: “[...] a razão sempre defendeu e apoiou projetos que interessavam a uma minoria detentora de poder e de prestígio, reprimindo a

---

<sup>144</sup> Elizabeth Santos Ramos é doutora em Letras, Vice-Coordenadora do Programa de Literatura e Cultura da Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, além de lecionar disciplinas do Instituto em regime DE.

heterogeneidade. Tentando neutralizar o outro, o diferente.” (RODRIGUES, 2000, p.177). É a visão monológica da *vida*, desenhando-se desde o Iluminismo:

O autocentramento e o essencialismo do ideal moderno tentaram, assim, fixar a univocidade. Para os estudos da tradução, esse movimento tem como consequência a desvalorização da atividade tradutória, que se manifesta especialmente por meio das tentativas de normatizar sua prática e da exigência de uma possível neutralidade do tradutor. O contexto essencialista implicaria uma tradução livre da ideologia, porque se executaria sob o domínio da razão. Nesse quadro se inserem os estudos que visam controlar a tarefa do tradutor e oferecer-lhes caminhos para encontrar a perfeita equivalência entre o texto-fonte e o texto traduzido (RODRIGUES, 2000, p.178).

Com o fim da Era Vitoriana ou com o início do século XX – há diferentes perspectivas históricas – marcado, também, pelo fim da Primeira Grande Guerra (1918), inicia-se a Era Pós-moderna (ou, como preferimos, a Contemporaneidade) e passa-se a enxergar a razão como uma ferramenta discursiva, que manifesta ideias e operações de determinados grupos, em favor de determinados interesses. A razão é, então, considerada uma ‘entidade política’ e uma ‘construção ideológica’: “o pensamento pós-moderno, ao enfatizar que é inútil tentar neutralizar a diferença, pois não é possível transcender a ideologia, tem tido impacto direto na reflexão sobre a atividade tradutória.” (RODRIGUES, 2000, p.178).

A partir da década de 1960, essas reflexões sobre a razão e suas formas de controle tomaram vulto, e se manifestaram com uma revolução ideológica, que culminou com o movimento estudantil de 1968, na França, organizado, em grande parte, por estudantes, filósofos e partidários do socialismo. O mundo passa não mais a cogitar, mas a tentar vivenciar/praticar a ruptura com o estruturalismo, através do pós-estruturalismo. Os tradutores, dentro dessa abordagem, passam a *desejar* sair da ‘camisa de força’ invisível que séculos de crenças construíram. Os Estudos da Tradução passam a tentar descrever em vez de prescrever [e julgar], pensar em ganhos e não somente em perdas, a ideia de ‘mensagem’ [‘o que o autor quis dizer?’] dá lugar à interpretação ‘pessoal e intransferível’ de cada um, assim como passam a cair cada vez mais em desuso termos como ‘infidelidade’, ‘estabilidade de significado’, ‘cópia’ e ‘original’. É nesse ponto que nos reencontramos com Jacques Derrida e seus conceitos de *desconstrutivismo*, *rastro*, *suplemento*, *différance*, chegando ao *double bind*<sup>145</sup> desenvolvido pelo antropólogo inglês Gregory Bateson (1904–1980) e utilizado nos Estudos de Tradução pelo brasileiro Paulo Ottoni.

---

<sup>145</sup> Esse conceito foi cunhado pelo antropólogo inglês Gregory Bateson, em meados da década de 1950.

Em linhas gerais, o Desconstrutivismo, elaborado pelo filósofo francês Jacques Derrida, parte da crítica ao estruturalismo de Ferdinand Saussure, defendendo que a significação é um jogo da linguagem, e os significados se multiplicam nesse jogo, abertos a diferentes interpretações. Com sua proposição, Derrida nega a existência de uma verdade exterior, pronta para ser representada, e propõe a desconstrução da tradição ocidental com relação à ideia de verdade, apresentando uma nova proposta de análise, caracterizada pela ruptura com os pressupostos da tradição. J. Hillis Miller faz um alerta significativo, na medida em que nos lembra de que “desconstrução não é um desmantelamento da estrutura de um texto, *mas uma demonstração de que ele já está desmontado* em si. Seu solo aparentemente sólido não é uma rocha, mas nada.”<sup>146</sup>

A partir da revisão da noção de verdade contida em um significado estável, abriram-se as possibilidades de estudos e discussões sobre, por exemplo, grupos minoritários, até então marginalizados e silenciados, inseridos numa periferia por um centro que retinha a verdade. Estudos concentrados nas produções literárias de ex-colônias – a chamada Literatura Pós-colonial – estudos das condições e produções de grupos minoritizados por gênero, etnia, raça, religião, condição sócio-econômica, para citar apenas alguns, começaram a ser desenvolvidos na academia e a ser divulgados. Novas estéticas passaram a ter voz.

O mundo visto sob a perspectiva do desconstrutivismo oferece, pois, a possibilidade de resposta às tradições de uma única verdade histórica:

Um termo estreitamente relacionado ao pós-modernismo, o desconstrutivismo é o desafio apresentado a qualquer tentativa de se estabelecer um significado último ou seguro em um texto. Baseando-se na análise da linguagem, pretende “desconstruir” os preconceitos ideológicos (de gênero, racial, econômico, político, cultural) e pressupostos tradicionais que permeiam todas as histórias, bem como as “verdades” filosóficas e religiosas. O Desconstrutivismo é baseado na premissa de que grande parte da história humana, na tentativa de compreender, e depois definir, a realidade, engendrou várias formas de dominação [...]. Como o pós-modernismo, o Desconstrutivismo enfatiza que a experiência concreta é mais válida do que ideias abstratas e, portanto, refuta qualquer tentativa de produzir uma história ou uma verdade. Em outras palavras, as multiplicidades e as contingências da experiência humana, necessariamente, trazem o conhecimento para o nível local e específico, desafiando a tendência de centralizar o poder na reivindicação de uma verdade absoluta que deve ser aceita ou obedecida por todos.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Cf. nota 169.

<sup>147</sup> Nossa tradução de: *A term tied very closely to postmodernism, deconstructionism is a challenge to the attempt to establish any ultimate or secure meaning in a text. Basing itself in language analysis, it seeks to "deconstruct" the ideological biases (gender, racial, economic, political, cultural) and traditional assumptions that infect all histories, as well as philosophical and religious "truths." Deconstructionism is based on the premise that much of human history, in trying to understand, and then define, reality has led to various forms of domination - of nature, of people of color, of the poor, of homosexuals, etc. Like postmodernism,*

Uma grande diversidade de grupos relegados ao rótulo de ‘minorias’ (étnicas, sexuais, religiosas, econômicas, entre outras), passam a se organizar à luz desse discurso e refletir sobre seus direitos, especialmente o direito ao exercício da *différance* [‘diferência’].

A consolidação do desconstrutivismo favoreceu sobremaneira os Estudos da Tradução, como se pode deduzir do exposto acima. Entre os diversos conceitos derridianos, alguns, como *différance* e rastro, são, particularmente, importantes para as análises no campo da tradução intersemiótica, no sentido em que demonstram a inexistência de uma origem. Cristina Carneiro Rodrigues (2000) nos apresenta o conceito de Derrida:

Trata-se da diferença (“*différance*”), “conceito econômico designado a produção do diferir, no duplo sentido desta palavra”, que supõe que não haja síntese possível e que nenhum elemento possa estar presente em si e referindo-se apenas a si próprio [...]. O verbo “diferir”, como “différer”, tanto pode significar “adiar, procrastinar, retardar”, quanto “divergir, discordar”, “ser diferente”, “distinguir-se”. Assim, a diferença envolve tanto a diferença quanto o adiamento, tanto “intervalo, distância”, quanto uma “demora, um retardamento”, tanto espaço quanto tempo [...]. A diferença não é presença, pois em um sistema em que os signos se referem apenas a outros signos, há um infinito processo de adiamentos e remissões, nunca há o encontro de uma presença exterior à linguagem. A diferença também não é transcendência, porque não remete a qualquer verdade universal acima ou fora da linguagem. Esse jogo de diferenças e remissões é anterior à própria fala, inscreve a diferença na escritura antes da própria fala e abala a oposição tradicionalmente estabelecida entre fala e escritura e a priorização da primeira sobre a segunda (RODRIGUES, 2000, p.197–198).

A compreensão do conceito de rastro é, também, significativa na desconstrução da saga daqueles que buscam a origem. Aqui, retomamos as palavras de Rodrigues, que, didaticamente, explica a relação entre o rastro, a *différance*, e a impossibilidade de repetição da origem.

O rastro é “a unidade de um duplo movimento de protensão e retensão [...], em que um elemento sempre se relaciona com outro, “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro”. [...] O processo de significação supõe séries de remissões que impedem que, em algum momento, um elemento esteja

---

*deconstructionism finds concrete experience more valid than abstract ideas and, therefore, refutes any attempts to produce a history, or a truth. In other words, the multiplicities and contingencies of human experience necessarily bring knowledge down to the local and specific level, and challenge the tendency to centralize power through the claims of an ultimate truth which must be accepted or obeyed by all.*” (PBS - Public Broadcasting Service - , cuja missão é “gerar conteúdo que educa, informa e inspira”. Disponível em: <<http://www.pbs.org/faihandreason/gengloss/decon-body.html>>. Acesso em: 20 maio 2010.



presente e remeta apenas a si próprio. Todo elemento só funciona como signo se remeter a outro signo que não está presente, ou seja, ele se constitui a partir dos rastros dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Forma-se um tecido em que nenhum elemento está simplesmente presente ou ausente, pois nenhum elemento é auto-suficiente a ponto de ter em si um significado. A diferença supõe “uma estrutura e um movimento que não se deixam pensar a partir da oposição presença/ausência”, por causa desse jogo sistemático de diferenças pelo qual os elementos se relacionam uns com os outros. [...] Cada significante só adquire significado ao remeter a outro significante, passado ou futuro. Cada elemento se encontra capturado em uma rede tecida por outras palavras e por outras configurações textuais (RODRIGUES, 2000, p.199).

A partir dos conceitos de Derrida apresentados, percebemos que é possível desconstruir bases do pensamento estruturalista com relação à Tradução: equivalência, estabilidade do significado, fidelidade, supremacia do original, inferioridade do texto traduzido, cópia, traição. A Torre de Babel é a metáfora derridiana que surge para desafiar, também, o logocentrismo. Babel representa o desejo inatingível de se chegar a Deus, por sua vez, metáfora do autor do texto de partida. Subir Babel é estar com Deus, o que cria. E aquele que cria, por não poder ser alcançado, provoca a destruição e a confusão, que condena a humanidade à prisão sem muros do desentendimento. Em *Som & Fúria*, Oliveira tenta escalar a torre que levaria a Deus, e Dante representa a necessidade de tradução.

Por não conseguir chegar ao autor/Deus, o tradutor torna-se um devedor e o confronto entre a necessidade e a impossibilidade da tradução gera uma dupla ligação – o *double bind* – entre o tradutor e os textos com que trabalha. Paulo Ottoni em seu *Tradução Manifesta: double bind & acontecimento* discute o conceito à luz das traduções de textos de Jacques Derrida do francês para o inglês. “O papel desses tradutores é o de mostrar que não há uma só língua para a desconstrução e, a partir desse fato, os tradutores estão sujeitos ao *double bind*, isto é, estão entre o intraduzível e a tradução, entre a necessidade e a impossibilidade de tradução.” (OTTONI, 2005, p. 140,). A tradução passa, então, a ser compreendida como um empreendimento hercúleo, ou atlético, como diz Ottoni, condição imposta pelo *double bind* derridiano, o vivenciar tradutório entre o possível e o impossível, a dívida e o ganho, tudo ao mesmo tempo. Simultaneidade e infinitudes que fazem do tradutor sujeito-autor de um outro texto. Ao aplicar a metáfora babélica aos Estudos da Tradução, Derrida delinea o conceito de *double bind*:

[...] Ora, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua, que ela seja traduzida ou traduzante [traduisant]. E, no entanto, ‘Babel’,

acontecimento numa só língua, aquela na qual ele aparece para formar um ‘texto’, tem também um sentido comum, uma generalidade conceitual (DERRIDA, 2006, p.21, grifos nossos).

A reflexão a seguir implica em diversas impossibilidades engendradas pelo mito babélico: a da existência de um idioma universal, de um sistema normativo de tradução, da estabilidade do significado:

O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução ‘verdadeira’, uma entr’expressão [entr’expression] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do constructum. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [constructure] (DERRIDA, 2006, p.12).

Babel destruída, nasce a obrigatoriedade da tradução. Sendo muitas as línguas, manifesta-se a representação da pluralidade, da impossibilidade da unidade, do universal, da cópia. O ‘Deus’ babélico é plural, e impõe sua pluralidade a todos. Logo, se estamos em pluralidade perpétua, e a obra já contém a pluralidade – o original sendo Deus – só pode se traduzir de plurais maneiras, e nunca haverá uma só instância em que dois tradutores se encontram no mesmo tijolo que caiu por terra. A pulverização de Babel libertou o signo, para que ele seja tão plural, quanto quem o criou. “A tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios” (DERRIDA, 2006, p.19). Então, sendo a origem inalcançável, ela mesma contém e engendra o elemento de sua tangibilidade, isto é, a multiplicidade interpretativa e a polissemia<sup>148</sup>, tornando-a possível de diversas formas, mas nunca mais igual, nunca mais ‘este primeiro evento’ – que, a partir do conceito de genealogia de Foucault, não é mais seminal, mas único em sua *diferença, com seus rastros que o remetem à anterioridade de tudo o que já foi materializado no plano textual*.

Em *Torres de Babel*, Derrida dá as bases do conceito de suplemento: a obra ‘original’ nunca está concluída, estará sempre em transformação, em mutação, em tradução. O texto existe na relação de *falta*: sempre haverá uma tradução, uma outra leitura, sempre haverá essa outra obra, o que Derrida chama de *a-traduzir*. O suplemento, então, é a materialidade de uma possibilidade já latente na polifonia – estado inalienável da obra, irrecusável, irresistível, posto que feita de signos – demandando sua tradução.

---

<sup>148</sup> Ramon Quintela define Polissemia, em linhas gerais, como: “Segundo a tradição gramatical, consiste em duas ou mais significações de um único vocábulo (ou nome)”. Cf. Informação disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/verbetes/polissemia.html?format=html>> . Acesso em: 15 jul. 2010.

Munidos dessas reflexões desconstrutivistas, em meio aos escombros babélicos dos conceitos derridianos e bakhtinianos, voltamos ao ‘espaço fecundo’<sup>149</sup> da metaprodução *Som & Fúria*. Se os dramaturgos elisabetanos criaram o alívio cômico, para amenizar a catarse de peças violentas como *Macbeth*, *Som & Fúria* traz em seu bojo uma espécie de alívio didático. Não se perdem oportunidades, em seu roteiro deslocado para a paisagem urbana de São Paulo, de se comentar sobre potencialidades interpretativas, mídias e as relações entre as mídias. Uma ‘outra tarefa do tradutor’ de Dante é ‘mostrar ao telespectador’ seu *trabalho de tradução*.

No Episódio 3, o personagem se encarrega de ensinar as *Técnicas de gestão de crise do rei Claudio*, uma espécie de sátira ao mercado crescente de cursos de atualização e às dinâmicas elaboradas por escritórios de Recursos Humanos, que induzem o funcionário a estar sempre ‘em sintonia’ com a práxis empresarial. Meirelles, então, aplica as técnicas à arte, numa alusão aos nossos tempos, em que a arte deve ser servida da maneira mais proveitosa possível. A partir daí, a crítica se estende ao cidadão urbano que não vai ao teatro sem que vincule seu momento de lazer a alguma atividade de trabalho. O cineasta propõe, ainda, a possibilidade de se associar o trabalho, à arte. É na cena a seguir que o olhar de Dante sobre o cânone, sua opinião, se revela ao público televisivo<sup>150</sup>:

[Uma aluna lê o objetivo do curso, com *muita satisfação*:]

**Aluna:** “melhorar as estratégias gerenciais e as habilidades de comunicação interpessoal pelo estudo e obras-chave do grande escritor inglês William Shakespeare”.

Logo surge a interação entre os alunos e nos é revelado que todos os participantes do curso são da área de marketing, menos ‘o Esli, que é da contabilidade’. Aqui, observamos o estereótipo apontado pela minissérie: é vetado às pessoas das chamadas ciências exatas o direito à fruição e participação artística. A cena prossegue:

**Dante** [rindo]: o grande escritor inglês? Quem aqui realmente acredita que vocês podem vender mais produtos plásticos estudando as técnicas de gestão de crise do rei Claudio, lembrando sempre que ele era um vilão ardiloso, que assassinou o próprio irmão e casou-se com a cunhada viúva para poder controlar o reino? Alguém aqui acredita nisso? [...] O que vocês acham de jogar fora o programa e passar a semana fazendo trabalho de encenação? [um dos homens, nesse momento, sai da sala, mas não o ‘Esli da Contabilidade’, único que destoava da turma de ‘profissionais criativos’]. Quem cala consente e quem já foi está ausente!

<sup>149</sup> Conceito proposto pela professora doutora Marinyze Prates de Oliveira, em *Olhares Roubados*.

<sup>150</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 19’20”.

Essa leitura do rei Claudio – um dos vilões em *Hamlet* – inicia um trabalho lento de aproximação do enredo da tragédia com o público televisivo. Além disso, o deboche de Dante dialoga com diversos momentos do príncipe dinamarquês aparentemente louco.

Ao solicitar aos participantes que desobedecessem às regras do curso e passassem a fazer parte de um processo em que deveriam efetuar suas próprias leituras e construir suas opiniões sobre o texto canônico, Dante deixa clara sua proposta de liberar a arte de um caráter comercial. A cena constrói uma relação intertextual com o filme dos anos 80, *Sociedade dos poetas mortos*, em que o professor desconstrutor John Keating (Robin Williams) induz mudanças no comportamento dos alunos, estimulando-os a adotar novas maneiras de ler e produzir literatura, rompendo com a poética da tradição. Na cena mais conhecida do filme, Keating pede aos alunos que arranquem as primeiras páginas de seus livros de literatura, que mostram gráficos elaborados sobre o grau de ‘qualidade’ de uma obra literária. O efeito final do filme é a liberação dos alunos do sistema em que se encontravam, a partir do lema do poeta latino Horácio, *carpe diem*, isto é, aproveite o dia, pois a vida é efêmera.

Em uma cena mais adiante, vemos o grupo de estudos já imerso no texto dramático de *Macbeth*. Dante explica aos alunos os conflitos possíveis que regem a cena em que o protagonista é informado sobre a morte de Lady Macbeth:

**Dante:** sensação de perda, ausência total. Você perdeu tua esposa, e o que é que isso significa? Nós, seres humanos, somos egoístas por natureza, quando ficamos de luto, ficamos de luto pela parte de nós que morreu. Você perdeu a pessoa que te definia. Então, o que você perdeu foi tua identidade. Você é um estranho pra você mesmo, quem é você agora, sem ela? Você se sente desconfortável em sua própria pele. É horrível, isso. É isso que eu quero que você sinta, tá?<sup>151</sup>

Em seguida, um dos monólogos<sup>152</sup> de *Macbeth* é interpretado por Esli. Ao ajudar o aluno a buscar essas interpretações em si mesmo, Dante reaccessa suas próprias vivências, seu próprio *double bind* ou o que lhe é dado como impossível – exaurir a capacidade de interpretação – em suas possibilidades – o produto de suas interpretações, o novo texto.

Enquanto assiste ao resultado de sua aula, o diretor entra em contato com o texto do Outro e com seu próprio texto, numa relação complexa que resulta na liberação da emoção, na catarse de todos, tanto no ambiente ficcional, quanto do telespectador – que terá sua própria

<sup>151</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 33’.

<sup>152</sup> Ato V, cena 5, sua deixa é “Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos.” (SHAKESPEARE, 2009, p.113).

leitura, a partir das dinâmicas de leitura da mídia filme/DVD. Na subseção a seguir, acompanhamos as correlações entre Dante e Oliveira, entre o pensamento da tradição e o pensamento desconstrutor, e como esses personagens trazem à TV brasileira uma leitura dos personagens Yorick, Rei Hamlet, Príncipe Hamlet e Macbeth.

#### 4.2.1 Dante e Oliveira: Olhares em conflito na tradução de *Hamlet* e *Macbeth*

**Fantasma:** vinga esse desnaturado, infame assassinato!<sup>153</sup>

William Shakespeare (2009, p.36)

**Oliveira:** foi isso aqui que te enlouqueceu e que me matou! VINGANÇA!  
Vingue esse desnaturado e infame assassinato!

Fernando Meirelles<sup>154</sup>

Já vimos anteriormente, com a definição derridiana de *rastro*, que sempre haverá uma relação textual com a anterioridade. A atividade do tradutor, para reafirmar Maurício Cardozo, é, portanto, sempre relacional, e pode explicar a condição de Dante em relação a Oliveira: este, como fantasma, é a representação de uma anterioridade – do cânone, do texto shakespeariano, do tradutor conservador. O tradutor como voz do limiar tem consciência de que tudo o que estará no palco de hoje vai, por oposição ou confirmação, remeter a uma anterioridade. Derrida trata da relação tradutória que se estabelece entre os dois olhares interpretativos:

Há, portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que Já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo (DERRIDA, 1979, p.249).

Sabemos que grande parte dos trabalhos de Shakespeare confirma essa relação com a anterioridade, pois são apropriações de outras histórias, que o bardo reinterpretou a partir do seu lugar de fala, pensando no seu público, que era diversificado, composto por estudantes, aristocratas, ladrões, soldados, gente comum e aprendizes. Segundo Anthony Burgess, a platéia

<sup>153</sup> *Hamlet*, fantasma do rei Hamlet para o príncipe, ato I, cena V.

<sup>154</sup> *Som & Fúria*, fantasma do Oliveira para Dante, DVD 1, episódio 3, aos 10'30''.

de então “se assemelha muito mais à moderna platéia de cinema do que à moderna platéia de teatro”( BURGESS, 2008, p.92) e, por ter esse caráter múltiplo, combinava múltiplos anseios: uns estavam ali pela violência, outros pelo humor, muitos pela eloquência de Shakespeare em contar, de maneira quase inimitável, histórias conhecidas e adoradas pelo povo. Não podia ser diferente com *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, tragédias não-históricas representadas nos palcos de *Som & Fúria*.

Não há como concluir de onde surgiu uma das histórias mais recontadas – e estudadas – da Literatura Ocidental: a jornada de um príncipe que, estudante ainda, retorna ao lar para dar o último adeus ao pai, misteriosamente falecido. Todavia, em vez de encontrar uma família enlutada, o herdeiro do trono depara-se com as recém-celebradas bodas de sua mãe – Gertrudes – com seu tio, Claudio. A rainha tenta conciliar a situação com os ânimos do filho, e, enquanto isso, Ofélia, a amiga que se sente cortejada pelos poemas do príncipe, tenta chamar a atenção do jovem para o amor. Mas o espírito do Rei Hamlet aparece, clamando por vingança, contando ao filho a grotesca verdade sobre o que acontecera na noite em que Claudio, seu irmão, pingara veneno em seu ouvido. Não há como desvendar a origem da história desse príncipe, de forte personalidade investigativa, que articula, planeja, monta estratégias e escreve poemas e peças – metatextualizando o universo do teatro. *Hamlet* é a história de uma crise existencial, que engendra as mais diversas dúvidas sobre os limites da vingança e suas consequências, profundas reflexões sobre o que está por trás da morte, sobre o caráter efêmero e frágil da existência humana. Em *Hamlet*, confirmando uma das características da tragédia shakespeareana, quase todos morrem no final da peça, exceto Horácio e Fortimbrás, que ficaram para contar a história – e ‘o resto é silêncio’. A vingança, um pedido do espectro do rei assassinado, exige o sacrifício de todos. ‘Foi ele quem escolheu assim’, pensaria a plateia, provavelmente em um misto de pena e resignação.

De acordo com Carlos Alberto Nunes (2008c), Shakespeare pode ter tido diversas narrativas à sua disposição:

[...] é fora de dúvida que existiu uma tragédia do mesmo nome muito antes de poder Shakespeare, então nos primórdios de sua carreira literária, abalançar-se a um tema de tão grande responsabilidade. Não chegou até nós nenhum exemplar dessa peça, provavelmente de Kyd<sup>155</sup>, a que Nashe<sup>156</sup> se refere em uma carta publicada em 1589, como apêndice à mais antiga edição da obra de Greene, *Menaphon*. As fontes remotas da tragédia são a História dânica, de Saxo Grammaticus, escritor dinamarquês da segunda metade do século XII, e a tradução inglesa das Histórias trágicas, de Belleforest, de autor

<sup>155</sup> Thomas Kyd (1558–1594), dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare, autor de A tragédia espanhola.

<sup>156</sup> Thomas Nashe (1567–1601), dramaturgo britânico, cuja obra mais conhecida é o romance picaresco *A vida de Jack Wilton*, de 1594.

desconhecido. A data de 1602 é a mais aceita como a da composição da peça (NUNES, 2008c, p.547).

Nunes também comenta a existência de um texto intitulado *Ur-Hamlet* (Hamlet-primitivo), que seria a peça de Kyd em vários de seus elementos trágicos, e.g., carnificina e dúvidas, mas sem o príncipe e suas reflexões. Mas o que é uma tragédia? Por que teria Shakespeare escrito doze<sup>157</sup>, até onde sabemos, todas não-históricas, para o público elisabetano?

O gênero trágico, de acordo com Anthony Burgess, remonta aos primeiros rituais religiosos, onde uma representação do *deus* – na maioria das religiões, na plenitude da vida – deveria ser sacrificado para fertilizar, com seu sangue, a terra. A terra seria o ventre da deusa, os campos semeados e os frutos colhidos, o resultado da união de forças masculinas e femininas que assegurariam a continuidade da vida de um determinado grupo humano. Esses ritos religiosos eram normalmente encenados em dias marcados pelo movimento solar: os solstícios. Mais luz – o verão – significa a plenitude do deus. Menos luz – o inverno – significa que o deus está velho e terá de renascer. Esses cultos, presentes em todo o planeta mais ou menos nos mesmos períodos – com práticas que estavam de acordo com as condições ambientais locais<sup>158</sup> –, difundiram seus *mitos de fertilidade*, através do empenho em representar para todo o grupo a narrativa de um deus que vence as forças do outro mundo e retorna com a salvação, com a garantia de que todos sobreviverão a mais um inverno. A palavra tragédia

[...] se origina de tragos, a palavra grega para bode, e talvez as primeiras tragédias tenham sido [...] danças em torno de um bode a ser sacrificado, ou canções de um coro em que todos estavam vestidos de bode. (o bode [...] era visto pelos gregos como o mais luxurioso dos animais e, portanto, talvez, como o mais fértil; a fertilidade animal estava intimamente ligada à fertilidade da terra. Os hebreus costumavam, simbolicamente, depositar em um bode todo o peso de seus pecados e levá-lo ao deserto; Cristo às vezes é comparado a um bode expiatório.) [...] Uma tragédia lida com a queda do poder e um homem, uma queda gerada por alguma falha insuspeitada em seu caráter ou por algum pecado específico (BURGESS, 2008, p.58-59).

Angélica Soares (1993), em *Gêneros Literários*, explica as principais características da tragédia, sob a perspectiva do teatro Aristotélico:

<sup>157</sup> São elas: *Tito Andrônico* (1593), *Romeu e Julieta* (1594), *Júlio César* (1599), *Macbeth* (1603), *Antônio e Cleópatra* (1606), *Coriolano* (1607), *Timão de Atenas* (1607), *Rei Lear* (1603), *Otelo, o Mouro de Veneza* (1603), *Hamlet* (1599), *Tróilo e Créssida* (1602), *A Tempestade* (1611).

<sup>158</sup> Cada povo escolheria seu ‘animal sagrado’ de acordo com a função que representa na cadeia alimentar daquela região. Uma das hipóteses, por exemplo, é de que na Índia as vacas são sagradas porque há escassez de alimentos. A vaca viva produz muito mais alimentos, derivados do leite, que a vaca morta para servir sua carne apenas uma vez.

[A Tragédia] é uma forma surgida no século V a.C. no mundo grego, época de crise de valores, de choque entre o racional e o mítico. [...] Aristóteles conceitua a tragédia como a mimesis de uma ação de caráter elevado (importante e completa) [...] tendo por finalidade suscitar terror e piedade e obter a catarse (libertação) dessas emoções. [...] o herói trágico vê-se sempre entre duas forças opostas: o *ethos*, seu próprio caráter, e o *dáimon* (destino), e se movimenta em um mundo também trágico, no qual se encontram em tensão a organização social e jurídica, caracterizadora da época, e a tradição mítica e heróica. Para que o herói caia em desgraça, é necessário que vivencie um desequilíbrio, uma desmedida, um valor negativo: a *hybris*, que o coloca em erro inconscientemente (falha trágica) e que, se vinculando ao destino, conduz à destruição de seu mundo (SOARES, 1993, p.60-61).

Esse cunho moralista da tragédia permite, então, que o público se conecte com a personagem através do reconhecimento de suas próprias possibilidades de falha representadas no palco – um lugar seguro, para onde o olhar se projeta e vivencia as situações representadas, através da empatia, sem ter que ‘senti-las na carne’ – um projeto de expiação coletiva. Mas há diferenças entre a tragédia grega e a tragédia elisabetana. De acordo com Burgess, o modelo grego de tragédia tinha por base o *destino*: todos os acontecimentos passados, presentes e futuros, na trajetória do protagonista, são tecidos pelos deuses, de modo a não haver escapatória. Então, mesmo avisado por um oráculo, o herói da tragédia grega não pode mudar seu destino. Na tragédia renascentista elisabetana, prevalece o livre-arbítrio cristão: o herói reconhece suas falhas ao longo de sua jornada, e escolhe o melhor caminho (BURGESS, 2008, p.60).

Mas por que, então, os heróis shakespearianos acabam fazendo o que, aparentemente, são as piores escolhas e acabam punidos com a morte? Burgess explica que, mesmo que a tragédia grega não servisse como modelo definitivo para os elisabetanos, havia um filósofo romano que os atraía: Sêneca (4 a.C./65 d.C.), o pai do estoicismo:

Os modelos de suas tragédias eram os grandes gregos, mas suas peças não são meras<sup>159</sup> cópias, quer como linguagem, forma ou espírito. Os deuses ainda exercem um controle completo, mas o homem, embora deva aceitar o comando divino, não tem de achar necessariamente que assim é que está certo. Os deuses têm o monopólio do poder, mas isso não significa que tenham também o monopólio da virtude. Os deuses podem derrotar um homem, esmagá-lo, mas o homem ainda pode sentir, bem dentro de si, “Eu sou melhor do que eles. Eles podem me matar, mas não podem matar o fato de que sou moralmente superior. Seja o que for que digam ou façam, eu não cometi nenhum erro – eu estou certo, não eles”. [...] Essa atitude peculiar é conhecida às vezes como *estóica*, e parece ter exercido uma grande atração sobre

<sup>159</sup> Burgess usa o termo ‘mero’ em diversas partes de seu livro, confirmando sua predileção por um olhar mais conservador sobre a Literatura. Nesse caso, ele ignora o fato de que as traduções, as recriações, sempre trarão uma nova interpretação ao texto, mesmo que o projeto seja o de conservar, de preservar.



Shakespeare e seus companheiros. Claro, a essência do estoicismo é o livre-arbítrio. O livre-arbítrio sugere “atividade”; a submissão ao destino implica “passividade”. A linguagem de Sêneca contém mais atividade do que a dos grandes gregos – tem uma violência, uma sanguinolência que atraía os dramaturgos elisabetanos bem mais do que a calma dignidade de Eurípedes e Sófocles (BURGESS, 2008, p.60-61).

Podemos perceber, então, que o modelo trágico de Sêneca dialoga tanto com a fatalidade grega, quanto com o livre-arbítrio cristão, resultando na escolha do projeto dos dramaturgos elisabetanos. Nesse caso, o príncipe Hamlet teria a opção de mudar seu destino, assim como Macbeth, o casal Romeu e Julieta e o mouro Otelo, por exemplo. Todos podiam ter tido mais compaixão, mais humildade, mais paciência, mais confiança, respectivamente. Mas, se assim fosse, não haveria tragédia, não haveria o exemplo moral, e a plateia não aprenderia nada sobre o som e a fúria da vida.

Todos sairiam do teatro, emocionalmente ilesos. Voltariam para suas casas sem purgar seus horrores, seus medos. Não teriam exercitado a compaixão, nem a compreensão. Esse hibridismo operacional/filosófico elisabetano foi um dos grandes diferenciais trazidos pelos palcos ingleses, para o mundo da arte teatral. Entre outras desconstruções das normas teatrais até então conhecidas, Shakespeare e seus contemporâneos inseriram, como vimos no Capítulo I, o alívio cômico e a expansão temporal da narrativa, desobedecendo às unidades dramáticas gregas que impunham a concentração no elemento trágico, por exemplo, e o tempo da trama restrito a somente um dia. (BURGESS, 2008). Shakespeare, além de contar várias histórias simultaneamente, promovia saltos temporais de dias, meses e anos. Além disso, os dramaturgos europeus passaram a marcar o lugar, ou seja, explicitavam o espaço da narrativa: Dinamarca, Escócia, Verona, Veneza, por exemplo.

Percebemos, em *Som & Fúria*, que o complexo narrativo da minissérie é dominado pela comédia, talvez uma estratégia dos roteiristas para atenuar a carga emocional das principais tragédias shakespearianas. Se não houvesse o deslocamento de gênero em situações como a de Dante e Oliveira, que são atualizações de Hamlet e do Fantasma/Yorick, respectivamente, possivelmente, a minissérie teria outro tom e, provavelmente, outro público. A predominância da comédia sobre outros temas e discursos de *Som & Fúria* torna o texto mais leve e mais compatível com o perfil do telespectador da Globo. Como já analisamos no Capítulo 2, o público da minissérie é diferenciado, quer produtos mais complexos, elaborados com uma maior qualidade técnica, mas é também um público que, em sua grande maioria, não está acostumado às tragédias gregas ou shakespearianas no ambiente midiático da televisão. Trata-se de espectadores que se aproximam muito mais da variedade temática e com fórmulas prontas

das novelas. O telespectador espera uma repetição, mas uma repetição mais ‘leve’, num exemplo claro da *différance*.

O fantasma, em *Hamlet*, é a suplementação da ordem física de que fala Henry James. É o exercício do direito à vingança do príncipe torturado, a extrapolação da sua condição de luto solitário, é o desdobramento ectoplasmático de seu *double bind*: como interpretar tudo o que aconteceu com o que tenho dentro de mim?’ ou ‘Como traduzir o que não sei, no que me foi revelado, como discernir? A história da agonia de Hamlet é a história da dúvida, do questionamento, da transição entre o dogma e a razão, como se Shakespeare quisesse pôr nos palcos, de uma só vez, todas as suas reflexões sobre todas as angústias humanas possíveis.

Em *Som & Fúria*, o texto dramático de *Hamlet* é apresentado ao telespectador de duas formas: (a) em uma narrativa onde apenas três de seus personagens são atualizados (o príncipe, o fantasma do rei e Yorick); (b) através dos ensaios e de parte do resultado da produção, pronta no palco dentro da própria minissérie. Em (a) temos o tom cômico, com *spin-offs*, isto é, com situações derivadas da peça, mas que não constam do texto dramático. Em (b), encontramos o potencial da tragédia shakespeariana recriado para o telespectador brasileiro, um diálogo com a peça dentro da peça, isto é, a mídia dentro da mídia.

A aparição de Oliveira como fantasma<sup>160</sup>, evidenciando o projeto de *spin-off* da tragédia shakespeariana, ocorre quando Dante, sozinho, revisita o palco do Municipal e relembra o momento em que atuou como *Hamlet*. A imagem em preto-e-branco mescla-se à cena atual, colorida. Oliveira aparece em meio à névoa, atualizando a tradução do fantasma do rei Hamlet para a TV. É então, lançado o desafio do fantasma, nas falas do texto canônico: “vingue este desnaturado e infame assassinato!”. Mas não há o que vingar. O projeto vingança de Oliveira é, de fato, a vontade de continuar seu trabalho de representação clássica do cânone através do diretor vivo. Na cena seguinte, os documentaristas do finado Oliveira – que decidiram prosseguir o trabalho – aparecem para entrevistar Dante, junto com o crítico Bárbaro<sup>161</sup>:

**Bárbaro:** Só uma coisinha pro pessoal mais velho, não vai doer nada, prometo.

[a caveira de Oliveira é mostrada, sobre a mesa – temos Yorick, com a mandíbula recheada por jujubas, deslocado para a comédia]

**Bárbaro:** Seu estilo próprio de direção, mais audaz, é uma reação ao estilo mais conservador do seu antigo mentor?

[...]

<sup>160</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 10’30’’.

<sup>161</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 14’00’’.

**Dante:** As montagens desses textos clássicos, ‘Os jardins das cerejeiras’ e ‘Sonho de uma noite de verão’ parecem especiais para a televisão mal feitos. Eu acho que o teatro deveria provocar, e não anestesiá-lo.

Dante, então, dirige-se diretamente ao fantasma, confundindo seus entrevistadores, que têm a impressão da anunciada sua loucura (todos os personagens sabem que Dante ficou por sete anos em um manicômio). Como ocorre no *Hamlet* elisabetano, não há certeza nem provas suficientes de que esteja fingindo ou não – sequer se Oliveira está ali ou não:

**Dante:** Você, conscientemente, comercializou a temporada dos clássicos. Virou tudo uma questão de atrair o público para o teatro e não fazer o público sair de si. [Volta-se para o crítico] Essa, aliás, é uma boa situação para você, Bárbaro. [Volta-se novamente para Oliveira]: Você começou a odiar o teatro por alguma culpa que você sentiu, pelas traições do passado. Então, o que é que você fez? Tentou matar o teatro. Como? Transformando arte em mercadoria! [mostra uma caneca onde se lê “arte”] produzida na Malásia, provavelmente por crianças escravizadas.

Dante critica a mídia televisiva em seu momento mais frágil, quando transmite produções feitas rapidamente, para um consumo ainda mais rápido – o que pouco se vê no horário de apresentação da minissérie, já que, como já discutimos à luz das análises de Balogh, os textos canônicos produzidos para a TV ‘dão mais trabalho que lucro’. Ao colocar a TV no patamar de produtora de programas ‘inferiores’ com relação a uma ‘boa’ peça teatral, o discurso de Dante reproduz o senso comum da crítica.

No argumento de Dante, só é ‘bom’ o espetáculo capaz de deslocar o público, de ‘suspender a descrença’. Seu projeto é trazer novas interpretações do texto, para que o público possa estabelecer relação com sistemas mais complexos, embora admita seus preconceitos com relação a alguns textos televisivos (marcando o caráter de negociação do seu discurso). Por outro lado, podemos entender essa crítica como uma vontade de ter as peças do cânone popularizadas pela TV, com traduções menos distantes do espectador. A acusação ‘desconcertante’ de Dante acaba atingindo o crítico em sua relação com o público e com os espetáculos.

Em todas as interações de Dante com atores e equipe, o tradutor se declara despreparado, e expõe, sem receios, a sua limitação, a sua angústia diante do eterno *a-traduzir*. A vontade de não fazer, de não querer se envolver em um processo de tradução que se propõe a concluir algo de outro tradutor (o projeto de Oliveira), reconstrói a dúvida de Hamlet no texto dramático. Afinal, o projeto que guia o príncipe até seu fim trágico é lançado pelo fantasma. Dante/Hamlet pensam: ‘Ser ou não ser? Traduzir ou não traduzir? Dirigir ou não dirigir?’ Diante da instabilidade de Dante, a diretoria geral do Theatro Municipal acaba por incumbir a tarefa de

dirigir *Hamlet*, a outro diretor – Oswald Thomas. Mais tarde, no entanto, Dante acaba aceitando o desafio de volta, ao perceber que o projeto tradutório de Oswald não populariza o texto, mas acaba por distanciá-lo, de diversas formas, do grande público, como analisaremos mais adiante.

A tormenta maior de Dante, seu luto hamletiano, é ter que conviver com o passado: por ter tido ciúmes da relação da atriz Elen, então sua namorada, com Oliveira, que dirigia os dois no espetáculo, Dante carrega as imagens fragmentadas da traição, que se revolvem misturadas a situações do dia-a-dia. Elen, em sua função desequilibradora com relação a Dante, pode ser lida como uma atualização da rainha Gertrudes na trama urbana, sendo também a Gertrudes no palco – a mídia dentro da mídia, a produção dentro da produção – de *Som & Fúria*. O passado, a loucura à qual Dante se entregou, dialoga com essa parte de *Hamlet* que desconhecemos: Shakespeare não nos fala nada sobre o passado que constrói o personagem e suas torturas pessoais.

Dante está em uma luta de tripla articulação: sua bagagem, seu lugar de fala e o texto a ser traduzido, suas possibilidades e impossibilidades. Como muitos tradutores que precisam se adequar a um mercado de tradução quase sempre obcecado pela preservação do estatuto canônico, Dante se sente em uma ‘camisa de força’. Nada mais simbólico do que ele ter saído do manicômio: acabaram-se suas faculdades interpretativas, estabeleceu-se a ‘ideia fixa’. Seu retorno à sociedade é o retorno à sua capacidade de interpretar. Com sua pulsão crítica impedida pela instituição *Theatro Municipal*, e tendo em Oliveira seu mentor, e fantasma do cânone e do conservadorismo, Dante/Hamlet precisa encontrar, em suas experiências, ‘soluções de tradução’ que atraiam não apenas a bilheteria de uma noite, mas de toda a temporada. A busca por ‘todas as noites de casa cheia’ é o grande dilema dos palcos, tal qual o era para Shakespeare e seus contemporâneos, que se valiam dos cânones clássicos atualizados para o idioma e para a poética de seu tempo para atrair e conquistar a multidão.

Em oposição ao ser imaterializado, que se tornou ‘pura ideia’, Dante é o herói do ‘monomito’, conceito de Joseph Campbell que esquematiza a ‘jornada do herói’. Em linhas gerais, o ciclo se inicia por um chamado irresistível à aventura, onde o ‘escolhido’ se transformará; o primeiro impulso, de acordo com Campbell, é sempre a negação. O herói não deseja sair do lugar confortável onde se encontra; muitas vezes ele é ‘atirado’ à aventura e, logo em seguida, já é desafiado. Quando Dante é convidado novamente a ser diretor no Theatro Municipal, ele se recusa. Mas, por condições exteriores – financeiras, por exemplo – acaba por ser ‘arremessado’ na situação. Nessa estrutura, o herói passa a ser auxiliado pelo sobrenatural.

Dante, esse ‘louco do tarot de Marselha’<sup>162</sup>, com ar jovial e despreocupado nas primeiras cenas, cabelos ao vento, recebe a ‘ajuda’ cheia de ironias, do fantasma de Oliveira.

A fantasmagoria é um elemento importante em *Som & Fúria*. E não é novidade na TV brasileira. Algumas novelas e minisséries globais trazem, de tempos em tempos, fantasmas em suas tramas, numa tentativa de representar, de traduzir, na ficção, como os brasileiros lidam com a morte, com o sobrenatural<sup>163</sup>. A fantasmagoria garante a onipresença do tradutor conservador, importante na trama para justificar a discussão conflituosa acerca das maneiras de se trabalhar o texto traduzido para os palcos, bem como os jogos discursivos ‘jovem’ *versus* ‘idoso’, ‘novo’ *versus* ‘ultrapassado’, e quantas dicotomias pudermos elaborar. Antes de se tornar fantasma, Oliveira deixa instruções, em testamento, para que seu crânio seja levado ao palco em todas as apresentações de *Hamlet*. Ele se propunha ser, ‘para sempre’, o ‘pobre’ Yorick, o bobo da corte que um dia fora amigo de Hamlet, quando criança, e é um dos símbolos mais conhecidos e ressignificados da peça. Assim, ele se imortaliza através do cânone.

Oliveira-fantasma pode ser lido de diversas formas. Se o pensarmos como um aspecto da Tradução, teríamos três possibilidades de categorização para as análises: (a) Oliveira como metáfora para crenças relacionadas ao teatro: ‘espírito’ do drama, do texto de partida; (b) metáfora para crenças relacionadas à Tradução: metáfora da ‘essência’, metáfora do ‘pai’, do autor; (c) manifestação visual de todas as interferências sobre o tradutor durante o trabalho, a materialização do *double bind*: estar “entre o intraduzível e a tradução, entre a necessidade e a impossibilidade de tradução” (OTTONI, 2005, p.140). O que parece prevalecer, no entanto, é a vontade de se perpetuar, assim como as intuições preservam o autor, o cânone.

Erick Felinto define o fantasma e sua função no seu *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*:

Em qualquer caso, contudo, o fantasma narra uma história, traz um desvendamento. Pode ser a história de suas desventuras pessoais ou – muitas vezes de forma profética – a revelação de fatos essenciais para a pessoa a quem ele se manifesta. É comum que um evento traumático, um crime, um

<sup>162</sup> A carta do Louco, no Tarot de Marselha, é a carta ‘zero’: “No louco, tudo é leve e solto. Isto pode trazer inquietação e atividade, pode trazer mudanças àquilo que está estagnado. O cão tenta avisá-lo do precipício que tem à frente, mas parece que ele nem percebe, por estar distraído a olhar a borboleta, livre. Simboliza o desligamento da matéria, uma história a ser vivida, continuar vivendo a vida sabendo que algo surpreendente poderá acontecer e aceitar esse fato despreocupadamente. O acaso irá resolver tudo. Pode ser interpretado como despreocupação, curiosidade de experimentar coisas novas ou até mesmo um pouco de confusão. Também pode significar que o Louco partiu em busca de algo que procurava, como um desejo que de repente extravasa, uma busca que foi sufocada durante muito tempo. Geralmente o conselho é seguir a espontaneidade e estar aberto para tudo aquilo que a vida tem a lhe oferecer. Deve-se aceitar que você é um aprendiz da vida.” Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Louco\\_\(tar%C3%B4\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Louco_(tar%C3%B4))>. Acesso em: 22 fev. 2011.

<sup>163</sup> Um dos exemplos é o fantasma de Jorge Tadeu, na novela *Pedra Sobre Pedra*, um dos momentos de realismo fantástico levado à TV brasileira em 1992 por Aguinaldo Silva.

assassinato, forcem o fantasma a trazer à luz o que estava encoberto. Ele necessita *comunicar*, denunciar o mal que foi feito. Para que o fantasma da vítima possa descansar, o criminoso deve receber sua punição (FELINTO, 2008, p. 27).

Oliveira é atropelado, logo no primeiro episódio, por um caminhão de presunto, num jogo de palavras de que Meirelles se vale para se referir ao defunto, na gíria brasileira também como presunto. Oliveira, com suas traduções interrompidas – a Temporada de Clássicos do Municipal – segundo as normas que regem a fantasmagoria, só deverá descansar após acompanhar seu substituto, empenhando-se em modelar sua interpretação de acordo com o que acredita ser teatro. A outra tarefa de Oliveira é reconciliar Dante com o passado, retomando seu relacionamento com Elen. É um fantasma que não servirá, em *Som & Fúria*, para causar horror e medo, mas para comunicar; fica mais nítida a divisão metafísica corpo/espírito, onde o corpo é o 'baixo', com todas as demandas da carne. O espírito, livre dessas demandas, ocupa-se de questões intelectuais (o que é considerado 'superior').

Após a partida traumática de seu 'lugar seguro', o herói Dante passará por provas que o iniciarão. Seu grande desafio é a tradução de *Hamlet* para aquele palco, onde ele mesmo havia enlouquecido. Traduzir-se e traduzir o texto. Dois problemas são estabelecidos, logo de início, em sua jornada: o ator de novelas não consegue se aproximar do texto, e a atriz 'sem talento' não consegue – mas é confiante de que sim – representar Ofélia de maneira convincente no palco. Oliveira adverte:

**Dante:** Bem, eu sou totalmente a favor da honestidade. Que é que importa o cenário, o público quer é acreditar na história.

**Oliveira:** É, mas tudo pode ir 'por água abaixo' se algum ator não for bom em fingir.<sup>164</sup>

Em seguida, Dante conversa com a atriz, entregando-se a um de seus desafios:

**Dante:** donde cê tirou isso?

**Atriz:** O quê?

**Dante:** Isso aí que cê tá fazendo.

**Atriz:** A Ofélia tá louca.

**Dante:** Eu sei.

**Atriz:** Então, eu tô interpretando a loucura. Isso é a loucura.

[...]

**Atriz:** É que eu não sou louca, certo? Eu nunca fui. Então eu tenho que fingir essa coisa de loucura, entendeu? Eu tô usando a memória sensitiva. Eu paro, lembro de como é estar chapada, sacou, pois é. E aí eu tô usando isso, que é exatamente assim quando a gente tá louco.

<sup>164</sup> DVD 2, Episódio 5, dirigido por Fernando Meirelles. Aos 6'45''.

Em seguida, Dante explica como Ofélia, na peça, pode ser lida. Ele desconstrói e aproxima o texto canônico, mais uma vez, do ator ficcional e do público televisivo:

**Dante:** Olha só: a Ofélia, ela é uma criança. Ela foi dominada a vida inteira por homens poderosos. De repente, esses homens desaparecem da vida dela. O seu irmão tá na França, seu pai morreu assassinado pelo seu namorado louco. Então, ela tá se sentindo sozinha e terrivelmente culpada, porque ela não ouviu os conselhos do irmão e se apaixonou por Hamlet, e Hamlet matou seu pai. Né? Então a dor, a culpa, a perda, na cabeça dessa criança, sai tudo assim... em musiquinha sem sentido, entendeu?

**Atriz:** hm hm.

**Dante:** Vamos fazer mais uma vez, sem a maconha.<sup>165</sup>

Porém, o apogeu da iniciação do herói Dante ocorre em uma das cenas de *Som & Fúria* que pode ser lida como a mais representativa relação do tradutor com o texto, quando ele desperta o dialogismo no outro leitor, que interpretará Hamlet nos palcos:

**Dante:** vamos fazer o monólogo?<sup>166</sup>

**Jacques:** Tá bom.

**Dante:** Isso te mete medo, né?

**Jacques:** Pavor.

**Dante:** Mas por quê? Cê não sabe?

**Jacques:** Sei, na verdade, todo mundo sabe. Esse é o problema.

**Dante:** Como assim?

**Jacques:** Cara, quando eu disser, ‘Ser ou não ser’, todo mundo vai me comparar com os atores que já fizeram Hamlet na vida. Walmor Chagas, Sérgio Cardoso...

**Dante:** Vão lembrar do Wagner Moura, agora

**Jacques:** Na verdade, as pessoas saem da peça nessa hora, só ficam vendo um cara atuando.

**Dante:** Isso.

**Jacques:** No caso, eu.

**Dante:** É esse o problema.

**Jacques:** É, essa é a merda.

**Dante:** Porque você é só um cara encenando, e Hamlet não é.

**Jacques:** Na verdade, tipo assim, o Hamlet tá encenando o tempo todo, né? Ele tá tentando enganar o rei, ele tá fingindo que tá louco.

**Dante:** Agora, uma pergunta. Na cena 3 do I ato: o Hamlet sabe que o rei Claudio e o Polônio tão espionando?

**Jacques:** Não sei.

**Dante:** Não, mas isso você tem que saber. Porque se o Hamlet souber que ele tá sendo espionado, ele vai estar representando pro cara que matou o pai dele e pr’um velho idiota. Agora, se ele não souber, quando ele disser ‘Ser ou não ser’, etc., ele vai estar falando pra ele mesmo e pra essas pessoas que vão estar nessas cadeiras. São duas maneiras bem diferentes de fazer a cena. Você vai ter que escolher uma delas.

**Jacques:** Agora?

<sup>165</sup> DVD 2, Episódio 5, dirigido por Fernando Meirelles. Aos 6’45’’.

<sup>166</sup> Um solilóquio é um monólogo, só que do personagem consigo mesmo. Portanto, não é um uso de todo errado. Possivelmente, Meirelles e sua equipe quis se remeter a uma das dúvidas mais comuns dos estudantes de Shakespeare.

**Dante:** É, agora. Mas não precisa falar pra ninguém, não. Guarda. Guarda contigo. Agora, decide na tua cabeça e faz, tá? [...] faz o que você faz sempre, representa.<sup>167</sup>

Então, vemos em cena a atuação de Daniel de Oliveira, que se traduz em Jacques, que se traduz em Hamlet. Num jogo de câmera circular, o ator gira em torno de si mesmo, retomando o mundo renascentista e shakespeariano, em que o homem está centro da questão. A sensação é de que ‘o mundo é um palco’.

A questão que o ator coloca no centro é a relação com a anterioridade, o diálogo que se estabelecerá entre sua atuação e todas as atuações anteriores – que, inclusive, terão o poder de quebrar a ‘suspensão da descrença’, levando a plateia a atuar como os críticos nos jornais, revistas e blogs. Essa discussão trazida à tona em *Som & Fúria* dá ao espectador a chance de refletir sobre seu próprio comportamento perante textos que retornam à contemporaneidade através das traduções. Esse ator é a metáfora do tradutor que não acredita que sua tradução pode ser única, um novo texto. Ele não acredita na *différance*, ele não acredita que sua leitura e sua interpretação podem ser de um outro *Hamlet*. Enxerga apenas a dívida que tem com tudo que lhe é anterior. É tomado pela angústia do débito típica das “dívidas de um meio mais recente para com outro já consagrado” (OLIVEIRA, 2004, p.55). Ao olhar para todos os outros atores laureados nos palcos e na TV, a exemplo de Walmor Chagas e, mais recentemente, Wagner Moura, esse ator, que ainda passará pela sua iniciação – auto-imposta, já que acredita que só Hamlet ‘faz um ator’ – esse ator/tradutor relega sua atuação/tradução à condição de cópia. Teme o *rastro*. No fim, como quis o próprio William Shakespeare, *Tudo está bem, quando acaba bem*. O texto flui, os olhos do ator brilham, seu dever é transformado pela plateia em lágrimas. E o público televisivo passa a conhecer mais um *Hamlet*, dessa vez o do ator Daniel de Oliveira.

O segundo desafio apresentado ao herói Dante é a montagem de *Macbeth*, no encerramento da temporada de *Hamlet*. Uma misteriosa personagem, uma senhora envelhecida e esguia, parece jogar uma maldição sobre Dante – como tradicionalmente se acredita ocorrer com aqueles que encenam a peça:

**Moirá:** Já vi muitos homens se quebrarem com essa peça. Só um pedido: ponha um intervalo, não somos animais.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> DVD 2, Episódio 5, dirigido por Fernando Meirelles. Aos 25’50’’.

<sup>168</sup> DVD 2, Episódio 7, dirigido por Gisele Barroco, aos 9’30’’.



De fato, há um intervalo em *Som & Fúria*: a narrativa se volta para a montagem de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Oswald Thomas (cf. subseção 3.3). Nesse momento da minissérie, o tradutor é criticado por atores, com a mesma visão conservadora do ‘fantasma’:

**Alan:** Você mudou o *Hamlet*! O *Hamlet* era do Oliveira! Essa temporada era do Oliveira! Há sete anos você enterrou a montagem dele, mas agora você dirigiu o *Hamlet*. Já que você vai embora, eu quero que você saiba uma coisa: você não é digno desse teatro, já vai tarde!<sup>169</sup>

Essa mudança apontada pelo ator é, principalmente, de ordem estética, já que Dante, com a falta de verba<sup>170</sup> do Theatro, optou por cenários e adereços mais criativos, em detrimento dos mais elaborados. Os biombos de fundo indicam o lugar onde as cenas ocorrem – dentro ou fora do castelo de Elsinore. Em uma cena sequencial, Dante critica, para Elen, a postura dos conservadores em seu caminho: “O que é que eu sou? Um curador do museu do Oliveira?”<sup>171</sup>. No mesmo episódio, Dante decide continuar em seu cargo e dirigir *Macbeth*, quando já havia desistido. Ele faz o anúncio aos atores: “Estejam prontos, porque vai haver sacrifício, lágrimas, as lutas de sempre, mas no final teremos TRANSFORMAÇÃO.” Como no monomito de Campbell, há uma transformação do herói, que volta para casa, onde recontará sua história para que ela seja conhecida e repetida na cultura de seu povo, por gerações, até que um novo herói surja, trazendo um novo mito e novos ensinamentos. De certa forma, foi o que ocorreu nos Estudos da Tradução: surgiram novos olhares, que tentaram ensinar sua maneira de ler e uniformizar procedimentos – até que surgiu o Desconstrutivismo apontando para a possibilidade de não-uniformização. O fim do episódio é marcado por uma tradução intersemiótica da narrativa de *Hamlet* em uma espécie de samba de roda, cantado na festa de despedida do espetáculo. A letra resume, com bom humor e usando uma linguagem popularizante, a tragédia do príncipe:

Pega leve, Hamlet, e sai dessa deprê,  
Seu estado é lamentável e a resposta para sua  
questão é SER.  
Sai da lama, seja vivo,  
Tome um antidepressivo  
Está certo que o tio Claudio  
foi sinistro e anormal

<sup>169</sup> Idem, aos 30’34’’.

<sup>170</sup> A verba para a temporada foi gasta com as extravagâncias do diretor Oswald, o qual analisamos na subseção 3.3. A questão da arrecadação para o fomento cultural brasileiro é um dos temas de *Som & Fúria*. Meirelles e seus colegas elaboram reflexões sobre as dificuldades de patrocínio público no Brasil, o mau uso da verba quando esta é finalmente conseguida e as disputas políticas por cargos de confiança em ambos os ambientes: instituição cultural e instituição política.

<sup>171</sup> Ibidem, aos 33’48’’.

Matar seu pai, pegar sua mãe  
 Não foi legal...  
 Mas isso não é motivo  
 Pra tamanho baixo astral!<sup>172</sup>

Apesar da tragédia do príncipe Hamlet, de todas as mortes a que ela conduz, a peça temida e amaldiçoada por atores no mundo inteiro é *Macbeth*. Enquanto atores jovens lutam pelo papel do jovem torturado por conflitos existenciais e pela dor do luto, para serem laureados pela crítica como *atores de verdade*, *Macbeth* nos conduz ao purgatório e, em seguida, diretamente ao inferno, sem escalas. *Macbeth* não é, como *Hamlet*, um rito de passagem, de iniciação. Encenar/traduzir *Macbeth*, nos palcos de quase todo o mundo, significa confirmar a maturidade como ator. Significa chegar à plenitude biológica: um homem com uma esposa manipuladora, ardente e artilosa; ser *Macbeth* é estar numa casa sem filhos, um ninho que sempre esteve vazio. Um ninho de frustrações. A menor peça de Shakespeare é a mais violenta, para o corpo e para o espírito, de quem dirige, de quem é dirigido e de quem está na plateia. Shakespeare, esse leitor inquieto de universos, quase um híbrido, se antecipa à psicanálise, se antecipa a Freud, dando-lhe, talvez, um mapa. Com ambas as peças, Shakespeare parece querer mapear a angústia de existir, de ter que, ora obedecer, ora crer, ora descrever – a dor de estar no limbo renascentista, que propõe o humano como centro do universo. Essa ideia do não-deus, que eleva o corpo físico a um espaço metafísico cheio de estrelas, em um sistema em movimento, coexiste com a ideia de um Deus totalitário, onisciente, que traça as linhas da vida – imutáveis. O grande conflito de *Macbeth* está entre o *destino* e o livre-arbítrio.

Shakespeare foi buscar na Escócia do século XI e na história do nobre escocês Macbeth (Maelbeatha, em galês), os elementos para escrever a peça, que se tornou uma de suas grandes tragédias. A mais curta das peças de Shakespeare foi escrita entre 1605 e 1606, com base nas “Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda” de Raphael Holinshed, como forma de homenagear o então rei escocês James IV<sup>173</sup> (James I, na Inglaterra), sucessor designado pela rainha Elizabeth, em 1603. O rei, conhecido por seus interesses em bruxaria, era patrono da companhia de teatro de Shakespeare, o que sugere certa ‘obrigação’. Considerada uma tragédia social por alguns estudiosos, em face dos jogos políticos elaborados por Shakespeare, *Macbeth* prima pela

<sup>172</sup> DVD 2, Episódio 7, dirigido por Gisele Barroco, aos 38’48”.

<sup>173</sup> O rei James, além de freqüentador assíduo dos tribunais da Inquisição, era descendente de Banquo, um dos personagens assassinados por Macbeth durante a história por também concorrer ao trono, de acordo com as profecias das três irmãs.

desgraça doméstica. O Maelbeatha da História<sup>174</sup> não poderia ter sido tão interessante no seu momento político. Tinha direito ao trono através de sua esposa e de seu enteado e, ao contrário da peça shakespeariana, matou o rei Duncan durante uma batalha, e não enquanto sua vítima dormia. A corrida vertiginosa e sanguinária pelo trono, em um cenário obscuro, onde quatro mulheres dominam a consciência de um homem confuso e incansável, foi em muito recriada por Shakespeare, de modo a ficar conveniente ao seu patrono – e descendentes – solucionando problemas encontrados na crônica de Raphael Holinshed, como, por exemplo, o fato histórico de Banquo ser cúmplice de Macbeth no assassinato de Duncan, ou melhor, não tão incorruptível assim.

A saga de Macbeth traduzida por Shakespeare sempre atraiu multidões, por possuir elementos que asseguram o entretenimento do público ao longo do tempo. Na contemporaneidade, continua a promover *catharsis*, especialmente quando atualizada, em torno de temas tão diversos quanto a política, crenças e descrenças no destino, em bruxaria e fantasmas, além de traição, alucinações, dúvidas, frustrações, brutalidade e vingança, tudo isso apresentado em um ritmo mais rápido que em qualquer outra peça do dramaturgo. O texto dramático pode ser analisado como tragédia, à medida que o herói é exposto às provações éticas e dúvidas entre o que é determinado por ações e pelo destino e, paralelamente, pode ser lida como peça de Moralidade, uma vez que as decisões de Macbeth são contrastadas com a retidão moral de Banquo que, ao contrário de Macbeth, não se rende às profecias que prometem poder aos seus descendentes. O texto dramático pode ser assim resumido.

Ao deparar-se com três velhas bruxas em uma charneca, no momento em que traz o triunfo para o rei Duncan da Escócia, Macbeth tem a vida transformada por duas profecias: a de que seria Barão de Cawdor, ironicamente, senhor das terras de um traidor. Macbeth, então, inicia sua jornada na tragédia – e na peça de moralidade – ao herdar as terras e o título de um traidor, um mau presságio em antecipação às outras provações e transformações no caráter da personagem. A profecia também prometia que Macbeth, em seguida, seria rei. Ao mesmo tempo, as profecias anunciavam a Banquo que este originaria uma linhagem de reis. Ainda confuso diante da impossibilidade da situação, já que o rei possuía herdeiros e, ao mesmo tempo, envaidecido pela glória futura, Macbeth é imediatamente nomeado Barão de Cawdor: a primeira profecia cumpria-se, despertando-lhe a ambição. Assim, Macbeth conta à esposa o ocorrido, enviando-lhe uma carta. Mesmo impressionado com a rapidez e a eficácia das

---

<sup>174</sup> Informações detalhadas sobre Maelbeatha são encontradas em um site sobre a Escócia, que propõe preservar a cultura do país e fomentar o turismo. Disponível em: <<http://www.fife.50megs.com/index.html> e <<http://www.fife.50megs.com/macbeth-of-scotland.html>>. Acesso em: 27 jan. 2008.

profecias, Macbeth hesita ao enxergar que a única maneira de chegar rapidamente ao poder é assassinando o rei e seus descendentes, além de Banquo e seu filho Fleance. É aqui que Lady Macbeth, mulher voraz e sem nome próprio, até então no papel de sombra de seu homem, apropria-se da situação, e assume o controle, desafiando a virilidade do marido e usando o argumento, não esclarecido, de um filho que já não existia. Assim, antecipando seu próprio destino e convencido pela esposa de que matar o rei é comprovar ser um verdadeiro homem, Macbeth assassina o rei Duncan. Ao longo da trama, Lady Macbeth desenvolverá uma neurose, atormentada pela culpa, que a obriga a lavar as mãos fantasiosamente cheias de sangue repetidas vezes. Enquanto se purifica, repete para si mesma, seus crimes e os do marido, até chegar ao ponto de, mais tarde, suicidar-se.

Amedrontado com a possibilidade de ser acusado de traição e sentindo que todas as suspeitas recaíam sobre ele, já que estava presente no momento em que o corpo do rei foi encontrado e precipitara-se, matando os dois suspeitos forjados por Lady Macbeth, o rei usurpador mata – auxiliado por outros assassinos - Banquo e toda a família de Macduff, Barão de Glamis. Em um vertiginoso movimento de decadência moral e ascensão material, Macbeth, que sofre de alucinações e é atormentado pelo fantasma de Banquo, ouve as profecias finais das bruxas, lideradas por Hécate, preparando o suspense ao redor de uma conclusão lógica para o mistério: ele só deixaria de ser rei, quando a floresta de Birnam descesse sobre ele, e apenas um homem não nascido de uma mulher poderia matá-lo, deixando Macbeth ainda mais confiante diante de tamanha impossibilidade. Os filhos do rei Duncan, que haviam conseguido escapar da morte, exilando-se na Inglaterra com Macduff, Fleance e outros nobres, confirmam a autoria dos assassinatos e conseguem levantar um exército contra Macbeth. Disfarçados com troncos de árvores, criando a visão de uma floresta em movimento, atacam Macbeth de surpresa. Cumprindo a profecia final, o rei é assassinado por Macduff, que não nasceu de uma mulher, mas fora retirado de sua mãe antes do tempo, através de operação cesariana. Malcolm, herdeiro legítimo, assume o trono.

Essa é, em breves linhas, a história de Shakespeare para os palcos do início do século XVII. Em *Som & Fúria*, o telespectador já havia tido a chance de ter contato com a história, a partir de uma encenação infantil, sobre a qual comentamos na subseção 3.1. Ao assistir à peça das crianças, Dante é focalizado com uma expressão de reflexão, como se só naquele momento tivesse entendido a peça: o suplemento de *Macbeth* dirigido ao público infantil promove uma nova leitura, permitindo que o tradutor dialogue com sua própria função dentro da minissérie televisiva. A trama de *Macbeth*, apesar de ser mais curta que *Hamlet*, é rica em personagens, todos bem desenvolvidos psicologicamente por Shakespeare. Muitos leitores sentem

dificuldade em perceber a teia de relações e a dinâmica das interações políticas e familiares, que se desenvolvem no texto dramático. Um dos elementos considerados de difícil encenação é o fantasma de Banquo, porque somente Macbeth o enxerga. Diferente de Hamlet, que compartilha com os colegas a visão do pai na torre de Elsinore: sabemos que o fantasma não é uma ilusão/delírio, mas um mensageiro. O fantasma de Banquo é o diálogo de Macbeth com a solidão diante de seus crimes. Ele está completamente sozinho – apesar de envolver diversos cúmplices em sua trajetória – na culpa que segue devorando-o até o fim da tragédia. Esse processo e as alucinações do protagonista com adagas, além do encontro de seres sobrenaturais como as três bruxas e Hécate, são um tormento para aqueles que traduzem Macbeth intersemioticamente.

Há uma grande expectativa dos atores diante dessa tradução, porque há elementos esperados: as falas de Lady Macbeth sobre o filho perdido, a cena em que ela pergunta ao marido se ele ‘é um homem ou um menino’, as visões de adagas nos delírios de Macbeth, a mancha da culpa que não sai da mão de Lady Macbeth, e um dos elementos mais esperados, o fantasma de Banquo. Nessa cena, todos estão reunidos para um jantar especial em homenagem ao novo rei. Então, o fantasma surge, sentando-se à mesa no lugar reservado para Macbeth. Somente o rei o enxerga. Nesse momento, considerado ‘vital’ na peça, Macbeth demonstra seu desequilíbrio emocional. Dante decide, então, contrariar a todos com sua leitura de *Macbeth*. Oliveira, em algumas cenas, tenta fazer com que ele acate seu projeto seguro de tradução mais representativa, não atualizada, não deslocada. Dante recebe da equipe do Teatro, uma caixa contendo todos os elementos do projeto de Oliveira: estamos diante da representação do legado do autor. O tradutor como voz do limiar, alinhado ao seu próprio projeto tradutório, rejeita a caixa. “Não quero me contaminar”, confessa. Mas acaba usando o conteúdo da caixa para decorar o escritório e encontrar não o olhar do outro, mas seu próprio olhar, demonstrando, mais uma vez, que os textos sempre pedirão uma outra leitura: a caixa é o dispositivo que libera não somente os fragmentos do que o outro pensou ou fez, mas o que poderá ainda ser feito – são rastros que povoarão novas e diversas leituras. Surge, então, o desafio maior da montagem de *Macbeth*: o ator protagonista já é consagrado do público. Aqui, interpretado por Daniel Dantas<sup>175</sup>, conhecido das novelas globais por seus papeis, em geral, de pai e esposo em dramas familiares do horário das oito. Mais uma vez, a angústia do débito surgirá nas negociações da tradução. O ator principal usará de seu prestígio para que o projeto de *Macbeth* seja o que ele

---

<sup>175</sup> Logo após a exibição de toda a minissérie, o ator, juntamente com Renata Sorrah, montou a peça *Macbeth* sob a direção de Aderbal Freire Filho. Cf. Informação disponível em: <<http://www.primeirapaginaproducoes.com.br/espeticulos/Macbeth/Macbeth.htm>> . Acesso em: 23 fev. 2011.

mesmo sempre sonhou, numa tentativa de preservar o projeto de Oliveira. Dante discute com o fantasma:

**Dante:** Talvez a gente não esteja mostrando a história toda. Porque tudo tem, no mínimo, dois lados. Ele é um conquistador, um líder, ele ama a mulher dele. O público tem que se identificar com ele pelo menos em algum nível. Senão o horror não tem impacto.

**Oliveira:** Você quer que o público se identifique com um assassino?

**Dante:** Não. Eu quero que o público veja que ele é um ser humano. Que como qualquer um de nós, ele pode enlouquecer e se tornar um monstro.

**Oliveira:** Você se identifica com ele porque você é louco. Acertei? Pessoas loucas gostam de ver pessoas loucas.

Em uma cena quase sequencial a essa, Dante apresenta ao protagonista seu projeto de desconstrução do personagem Macbeth:

**Dante:** A profecia das bruxas se concretizou. Agora você é o Barão de Cawdor. Você acabou de mandar essa notícia por carta e sua esposa acabou de dividi-la com a plateia. Eu gostaria de experimentar uma coisa: você chega em casa, o corpo impregnado com sangue da batalha e eu gostaria de ver Lady Macbeth tirar sua roupa e lavar seu corpo nu. [...] *Eu acho que nesse ponto da peça era bom a plateia te ver mais humano.*

**Henrique:** Os vilões da nossa vida não estão nus. Sinto muito.

[...]

**Oliveira:** Essa nudez é totalmente gratuita, totalmente contrária à minha concepção da peça!

**Dante:** Eu só tô querendo experimentar uma coisa!

**Henrique:** Não é o meu negócio! Eu conheço bem a peça! Já fiz três vezes, todas completamente vestido do começo ao fim!

**Oliveira:** Mas o Macbeth é um monstro e essa nudez acaba com esse estado!

**Dante:** Macbeth não é um monstro! Justamente por isso eu quero apresentá-lo como uma pessoa falível, um ser humano apenas, que faz escolhas erradas na vida!

**Oliveira:** E alguém já viu o Drácula batendo asas peladão?

**Henrique:** Na verdade eu não acho que essa questão esteja bem pensada, e certamente isso não faz parte de nenhuma discussão que eu tive com o Oliveira sobre a peça.

**Dante:** Eu não to entendendo porque vocês estão insistindo tanto, foi só uma ideia que eu tive.

**Henrique:** Vai ver você não está num bom dia.<sup>176</sup>

Em toda essa cena podemos perceber a tentativa de Dante em aproximar o texto cada vez mais do público do teatro, mostrando também o projeto de *Som & Fúria* de aproximar os temas do texto dramático do telespectador, de declarar que nenhum desses textos de

<sup>176</sup> DVD 3, Episódio 9, dirigido por Rodrigo Meireles, aos 33'48''.

Shakespeare é fechado, exercitando a discussão através das cenas em que vemos os tradutores [os dois diretores e o ator] em conflito: Macbeth, nu, se aproxima de uma suposta ‘normalidade’. O problema maior de Dante é não *ser* o Oliveira, ou seja, ele não é Shakespeare, já que o projeto de Oliveira era incorporar o bardo. E, de fato, parece que o tradutor conservador era o bardo, para os atores e diretores que o conheceram. Ninguém ousa dessacralizá-lo, ninguém ousa fazer diferente do que ele havia planejado. Para fazer contraponto com essa suposta unanimidade, um dos atores mais experientes da casa, Alan (interpretado por Paulo Betti), admira a ideia de Dante: seria a chance de mostrar Macbeth como um homem de meia idade e não como um rei assassino – o que dialoga muito mais com a plateia. Henrique o repreende: “Essa não é uma pecinha sobre um casal!”<sup>177</sup>. No fim da análise, os dois concordam que Macbeth também pode ser lido dessa forma.

O outro plano de Dante é a extinção do fantasma de Banquo, assim justificado, em uma discussão com o fantasma do conservadorismo:

**Dante:** Eu vou cortar o fantasma de Banquo!

**Oliveira:** Você sabe o que está fazendo?

**Dante:** Eu sei muito bem o que estou fazendo. Isso não é um filme de terror! É a história da culpa de um homem, a história da viagem do homem pra sua loucura!

**Oliveira:** Ah! Olha só! Você está querendo transformar a história de Macbeth na história da sua vida!

**Dante:** E você quer transformar o Macbeth na história da tua!

UUUUUUUUUUU (imitando um ‘fantasma’)

**Oliveira:** Tá bem! Corta o fantasma! Não vou deixar você fazer isso!

**Dante:** Oliveira, presta atenção! O horror, ele tá no que se vê. O verdadeiro horror tá na nossa imaginação!

**Oliveira:** Se você cortar o fantasma, eu me demito.

**Dante:** Então tá bom! Demissão aceita!

**Oliveira:** É o quê?!

**Dante:** É!

[Naum aparece, flagrando Dante conversando com o nada: “A solidão é uma dor terrível”.]

Cortar o fantasma é fazer nascer o direito do tradutor à suplementação. Quando Oliveira percebe o diálogo entre a vida de Dante e seu *desejo* de remover o fantasma, está diante da representação do desejo de Dante de que ele, Oliveira, desapareça com suas crenças e seu autoritarismo. Confirma, para os efeitos da nossa pesquisa, que a tradução contém a vivência do tradutor. Percebemos também que, para Dante, o texto *pode* se completar na imaginação do leitor. Nas telas, a atitude de Dante representa os tradutores que preferem aproximar o texto do

---

<sup>177</sup> DVD 3, Episódio 9, aos 36’.

público, popularizando-o, subvertendo as hierarquias institucionais. Enquanto Dante tenta fazer o texto dramático de Shakespeare encontrar o caminho de volta da sua vocação popular, Oliveira e Henrique desejam que o teatro do bardo e suas leituras, continuem sendo ‘para poucos’ e continuem representando crenças (e.g. *Macbeth* como peça amaldiçoada, *Hamlet* como iniciação) e projetos (‘tudo’ representado no palco) pela perspectiva dos mesmos olhares que o canonizaram, que produziram sua aura.

Dante é um tradutor que tenta fazer emergir suas leituras críticas de *Hamlet* e *Macbeth* para popularizar o texto. Seu desejo é que suas leituras provoquem tanto nos atores, quanto na plateia – e, por metadiálogo – no telespectador, a consciência de que essa abertura é possível. Dante/Hamlet se transforma e transforma suas relações com o movimento tradutório, enquanto enfrenta seus próprios desafios. Na conclusão do monomito, ele ‘volta para casa’ como herói reconhecido, por seus colegas de trabalho e pelos outros tradutores. Dante, como herói, percorreu seu destino, e exercitou seu livre-arbítrio; passou por agruras e encontrou o fio de Ariadne que o conduziu para fora do labirinto canônico. Na seção a seguir, analisaremos o projeto antropofágico do tradutor Oswald.

#### 4.3 OSWALD THOMAS: O TRADUTOR CANIBAL NA FLORESTA DE SIGNOS

Ocorreu que Picasso fez uma coisa muito grave. Pegou uma camisa suja e fixou sobre uma tela com fio e agulha. E com ele tudo se transforma em guitarra, aquilo ficou sendo uma guitarra por exemplo. Ele fez uma colagem com pregos que saíam do quadro. Teve uma crise, há dois anos, uma verdadeira crise de colagem: ouvi-o então se queixar, porque todas as pessoas que vinham vê-lo e que o viam animar velhos de tule e de papelão, cordas e chapa de ferro ondulada, trapos juntados na lata de lixo, acreditavam fazer-lhe bem, trazendo retalhos de tecidos magníficos para deles fazer quadros. Ele não queria nada disso, queria verdadeiros resíduos da vida humana, alguma coisa de podre, sujo e desprezado.

Aragon, *Les Collages*, Hermann (1965, p.67 apud SAMOY AULT, 2008, p.37)

Oswald Thomas está na trama de *Som & Fúria* como antagonista, um vilão caricaturado. De acordo com Beth Brait, o antagonista é “[...] o opositor, o protagonista às avessas”, enquanto a caricatura é uma “personagem plana marcada por uma qualidade ou por uma ideia que, levada ao extremo, funciona como uma distorção proposital a serviço da sátira, da crítica ou do cômico” (BRAIT, 1985, p.88). Na teledramaturgia brasileira o herói e o vilão são quase sempre bem delimitados em suas características psicológicas; em *Som & Fúria*, o personagem Oswald está longe de ser plano. Sua caricaturização parece servir de confirmação para seu estatuto de



oposição: a confirmação de que estamos diante de um vilão se mostra a partir do exagero de seus trejeitos antagônicos. Mas a caricaturização ocorre não somente para afirmar sua oposição a Dante. Vem, ao que parece, estabelecer uma sátira ao dramaturgo brasileiro Gerald Thomas<sup>178</sup>, reconhecido não somente por seus espetáculos, mas por sua anglofilia, evidenciada pela tradução de seu nome para o inglês e pelo uso espontâneo do idioma no Brasil.

O prenome Oswald estabelece a intertextualidade com o escritor e dramaturgo brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954), criador do *Manifesto Antropófago* (1928) e um dos líderes do movimento modernista brasileiro, iniciado na década de 1920. O manifesto oswaldiano tem por principal objetivo a apropriação radical – mas com alegria, como é anunciado no próprio texto do manifesto<sup>179</sup> – da(s) cultura(s) do(s) colonizador(es), assimilando suas características de modo não a reproduzi-las, mas recriá-las em proveito da própria cultura brasileira. Em um de seus melhores momentos, Oswald de Andrade anuncia: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”

Em *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation*, a professora Else Vieira explica como o *Manifesto* passou a ser utilizado nos Estudos da Tradução. Vieira trata, ainda, dos processos sociais que estão por trás desse ‘casamento filosófico’ e como Haroldo de Campos, com suas traduções e reflexões sobre o trabalho de tradução, consolidou uma nova filosofia nesse campo de estudo, permeada por neologismos que a fortalecem em seu discurso. Vieira comenta: “[...] o próprio projeto do grupo Antropófago: não negar as influências ou inspirações estrangeiras, mas absorvê-las e transformá-las através da adição de elementos autóctones.”<sup>180</sup> (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.98, tradução nossa). Percebemos, assim, um forte movimento de desconstrução das ‘origens’ e de quaisquer ideias hierarquizantes, em benefício da vivência de uma cultura plural, criativa, plena em seu hibridismo – o que dialoga, filosoficamente, com o conceito de Genealogia de Foucault, que remete aos caminhos da impossibilidade de uma

---

<sup>178</sup> De acordo com a informação encontrada na Wikipedia, “Geraldo Thomas Sievers (Rio de Janeiro, 1954) é um diretor de teatro brasileiro. Ao longo da sua vida, Gerald Thomas esteve sempre dividido entre o Brasil, a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos. [...] Encenador polêmico, criador de uma estética que elabora de forma particular os recursos teatrais. Gerald Thomas renova e questiona a cena brasileira nas décadas de 1980 e 1990. [...] Suas peças já foram apresentadas em vários países, em teatros como o Lincoln Center em Nova Iorque, o Teatro Estatal de Munique, o Wiener Festwochen de Viena e eventos como o Festival de Taormina”. cf. Informação disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gerald\\_Thomas\\_Sievers](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gerald_Thomas_Sievers)>. Acesso em 25 fev. 2011. A informação sobre a nacionalidade do diretor não está explicitada em seu blog pessoal. Disponível em: <<http://geraldthomasblog.wordpress.com>>. Acesso em 20 fev. 2011.

<sup>179</sup> Cf. texto integral, comentado, em: <[www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf](http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf)> Acesso em: 25 fev. 2011.

<sup>180</sup> Nossa tradução de “*the very project of the Anthropophagy group: not to deny foreign influences or nourishment, but to absorb and transform them by the addition of autochthonous input.*”

origem. Em um determinado momento de suas reflexões, o filósofo volta-se para as relações entre o *corpo* e a *história*:

O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da Herkunft<sup>181</sup>: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia como análise da proveniência, está portanto no ponto de desarticulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 2009, p.22).

A reflexão de Foucault (2009) suscita a ideia de que a própria dinâmica espaço-temporal que rege história/corpo demanda a ‘devoração’, num movimento em que a história devora o corpo que a escreve, e que nela se inscreve: da mesma forma que o texto demanda interpretação. Quando Oswald de Andrade anuncia a devoração da história, de todo um processo de seleção e imposição do centro para a periferia, a devoração de um jogo de dominação e inferiorização, o faz utilizando a metáfora do corpo que devora outro corpo. Então, o *corpo do tradutor* devorará este outro corpo textual.

Como o corpo elaborado por Foucault (2009), a obra canônica apresentará as marcas de sua devoração: cada suplemento, cada texto em diálogo com *Hamlet*, por exemplo, a cada enunciação de seu ‘*to be or not to be*’, em qualquer idioma, em qualquer linguagem textual, traz a memória da anterioridade – que já marcou o presente e o futuro com seu rastro – e continua sua existência. Um ‘marca’ o outro. Else Vieira analisa Haroldo de Campos, flagrando um movimento de troca na antropofagia, uma dialética de ‘dar e receber’:

A tradução como transtextualização ou transcrição ‘demitifica’ a ideologia da fidelidade. Se a tradução transtextualiza, já não é um fluxo unidirecional, e de Campos conclui seu texto com duas metáforas antropofágicas. Uma deles é ‘transluciferação’, [...]; a outra nos traz de volta à dupla dialética antropofágica de dar e receber [...]: “A tradução como transfusão. De Sangue” (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.110, tradução nossa)<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Do alemão ‘Início’.

<sup>182</sup> Nossa tradução de: “*Translation as transtextualization or transcreation demythicizes the ideology of fidelity. If translation transtextualizes, it is no longer a one-way flow, and de Campos concludes his text with two anthropophagic metaphors. One is ‘translucifération’, [...]; the other brings us back to the anthropophagic double dialectics of receiving and giving [...]: ‘Translation as transfusion. Of Blood’.*”

Em uma das primeiras cenas em que aparece na minissérie, o personagem Oswald refere-se ao escritor, confirmando a alusão:

**Oswald:** *Hello everybody.*

**Dante:** Olá a todos. Me pediram, na verdade, me exigiram, pra apresentar o novo diretor de vocês. Um colega meu. Todos estamos muito FELIZARDOS de tê-lo aqui. E eu tenho certeza de que vocês vão achar suas ideias muito interessantes. Com vocês, Osváááldo Tomáááás! Oswaldo!

**Oswald:** É Oswald. Como em *Oswald de Andrade*. E Thomas. Sem o acento no 'A'." 183

Essa tradução/deslocamento elaborada por Dante proporciona, na trama e para a plateia televisiva, a quebra de hierarquias do discurso elitista iniciado pelo outro, quando impõe um idioma estrangeiro aos demais. Podemos traduzir esse gesto como uma crítica à anglofilia do tradutor Oswald. Nesse caso, Dante estaria evidenciando que a apreciação do antagonista pela língua inglesa o caracteriza como um artista 'colonizado'. O fato também fica explícito quando Dante, em um gesto de oposição a Oswald, cumprimenta os atores em português – afirmando a sua identidade e a do grupo.<sup>184</sup>

A primeira característica antagonica de Oswald é negar o ponto de vista alheio e prosseguir com um projeto estético e poético que tem em mente – como os ingleses impuseram sua cultura às colônias, promovendo um apagamento sistemático do Outro. Em diversos momentos da narrativa, flagramos Oswald ignorando a opinião e o trabalho dos atores sob sua direção. Oswald opõe-se a tudo e a todos na trama, defende seus argumentos como definitivos, não se envolve com o olhar do outro, é refratário por convicção, como se outras leituras pudessem contaminar as suas, constituir uma ameaça. Essa rigidez de ponto de vista dialoga, de certa forma, com o projeto de *englishness* analisado por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

[...] o fortalecimento de identidades locais pode ser visto na forte reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas. No Reino Unido, por exemplo, a atitude defensiva produziu uma "inglesidade" (*englishness*) reformada, um "inglesismo" mesquinho e agressivo e um recuo ao absolutismo étnico, numa tentativa de escorar a nação e reconstruir "uma identidade que seja una, unificada, e que filtre as ameaças da experiência social" (Sennett, 1971, p.15). Isso frequentemente está baseado no que antes chamei de "racismo cultural" e é evidente, atualmente, em partidos políticos legais, tanto de direita quanto

<sup>183</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 24'45''.

<sup>184</sup> Essas tensões entre os personagens atingem o clímax quando Dante decide armar uma luta semelhante a uma clássica luta capa-e-espada dos filmes representativos shakespearianos.

de esquerda, e em movimentos políticos mais extremistas em toda a Europa Ocidental (HALL, 2006, p.85).

*Som & Fúria* mostra essa posição de alheamento do personagem através de traços cômicos. Em contrapartida, Oliveira – outra força antagonica ao herói – estabelece negociações e disputas com Dante de forma mais íntima, dada sua condição de fantasmagoria onipresente.

Poderíamos dizer que a inserção do personagem Oswald Thomas em *Som & Fúria* constrói, então, uma espécie de triângulo filosófico entre os olhares tradutores de Oliveira e Dante. Haveria, dessa forma, uma quebra na dicotomia das relações de antagonismo na trama: passamos de um sistema linear de oposição [*ou, ou*], conflito em que só pode restar uma solução tradutória, de acordo com o sistema de crenças evidenciado pelo personagem Oliveira – e passamos a observar um movimento [*e, e, e*]: onde coexistem uma voz tradicionalista, uma voz limiar e uma voz desconstrutora. Esse *triângulo tradutório* configuraria uma perspectiva de simultaneidade, de coexistência de outros vetores, engendrando, cada um deles, mais olhares possíveis sobre a Tradução. Estes não se eliminam, mesmo em disputa. Enriquecem o processo de releitura: no discurso da minissérie, os pontos de vista de Oswald e de Oliveira são transformados para se adequarem, no fim da trama, à perspectiva popularizante de Dante, limiar, transitória - portanto, aberta à negociações e menos radical que os outros dois. Como muitas produções televisivas, onde o maniqueísmo é evidente, é preciso que ‘o bem vença o mal’ e que, se o ‘mal’ não terminar punido, que ao menos se dê por vencido, em um gesto de redenção, ou, no caso de *Som & Fúria*, de libertação e transformação dos antagonistas, para seu ‘próprio bem’.

O surgimento desse terceiro olhar desconstrutor de cunho antropofágico, o de Oswald, evidencia, por contraste, os projetos tradutórios dos outros dois dramaturgos. Oswald é um tradutor em constante movimento, não se vale completamente nem de um olhar nem de outro. Quando estuda o teatro de Bertolt Brecht (1898–1956), procura aplica-lo em suas traduções de palco. Quando estuda os conceitos de Ferdinand de Saussure (1857–1913) e de Roland Barthes (1915–1980), cria exercícios de desconstrução do significante para os atores. Se acaba de vir da Inglaterra, inclui o léxico inglês em sua fala; se estava na Alemanha, também marcará sua fala: ele brinca com o *rastró* derridiano, dá pistas de uma seleção de suas vivências, dos textos com os quais esteve em contato. Ao traduzir seus pensamentos, marca o território a que gostaria de pertencer, manifesta suas preferências estéticas e o que ‘andou canibalizando’. Como as

bruxas das histórias de fadas, “frequentemente traídas por seus apetites”<sup>185</sup>, Oswald é ‘traído’ pelo que diz.

Os professores e tradutores Susan Bassnett e Harish Trivedi, em *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, afirmam que, no gesto canibal, há admiração: “Afinal, não se come uma pessoa a qual não se respeita e, em algumas sociedades, a ‘devoração’ dos inimigos mais fortes ou dos anciões mais dignos, tem sido visto como *um meio de adquirir os poderes que tinham exercido em vida.*” (BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.1, tradução nossa)<sup>186</sup>.

É o desejo de nutrir-se do poder do outro e tornar-se ‘um’ com o outro, traduzir o Outro em si mesmo, para se tornar um novo ‘texto’. Oswald faz isso com suas vivências, especialmente suas vivências em outros territórios. Poderíamos dizer, então, que o nome Oswald Thomas é, também, resultado de um projeto antropófago: é como se o personagem tivesse devorado os dramaturgos Oswald de Andrade e Geral Thomas, configurando, ele mesmo, uma tradução amalgamada em um só – a tradução de um tradutor.

Poderíamos interpretar Oswald como colonizador e colonizado, simultaneamente: em átimos de pedantismo, usa o idioma estrangeiro para, supostamente, destacar-se entre seus pares, num artificialismo de intelectualidade. Enquanto isso, se esquece do próprio idioma e busca no estrangeiro as bases para seu trabalho no Brasil – está sempre endividado com a técnica do colonizador que, por ser importada, é reconhecida por ele como a melhor técnica. Seu símbolo, sua figura de síntese, poderia ser quase qualquer dos seres híbridos descritos por Borges em seu *O Livro dos Seres Imaginários*. Poderia, ainda, ser representado pela esfinge, pronta para devorar não aquele que não o decifra, mas os textos que se colocam à sua disposição – sendo ele mesmo, sua postura de tradutor, também enigmática e de difícil resolução:

A esfinge grega tem cabeça e peitos de mulher, asas de pássaro e corpo e pés de leão. Outros lhe atribuem corpo de cachorro e cauda de serpente. Conta-se que assolava o país de Tebas, propondo enigmas aos homens (pois possuía voz humana) e devorando aqueles que não sabiam resolvê-los. A Édipo, filho de Jocasta, perguntou: "Que ser tem quatro pés, dois pés ou três pés, e quantos mais tem, mais fraco é?" (BORGES, 2007, p.90).

<sup>185</sup> Nossa tradução de “*witches are often betrayed by their appetites*”, trecho do poema Instructions [Instruções]. Nesse poema, Neil Gaiman oferece ao leitor uma espécie de manual de leitura do gênero *fantasia*. Trecho disponível em: < <http://www.endicott-studio.com/cofhs/cofinstr.html>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

<sup>186</sup> Nossa tradução de “*After all, one does not eat people one does not respect, and in some societies the devouring of the strongest enemies or most worthy elders has been seen as a means of acquiring the powers they had wielded in life.*”

O personagem Oswald condensa, como a esfinge, uma variedade de características, demonstrando a impossibilidade de síntese por estar inacabado, em movimento, em um constante estado de construção e desconstrução de suas ideias, opiniões, olhares. Possivelmente, Oswald, em suas irresoluções que o levam à mudança constante, seja o personagem mais próximo do possível na contemporaneidade fluida em que nos encontramos. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman dedica seu livro *Vida Líquida* à reflexão sobre a inconstância da contemporaneidade:

A "vida líquida" e a "modernidade líquida" estão intimamente ligadas. A "vida líquida" é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. "Líquido-moderna" é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquidomoderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo (BAUMAN, 2005, p.7).

De acordo com Bauman (2005), não teríamos mais, na contemporaneidade, a chance de nos ater a um conjunto único e fechado de ideias. Em *Som & Fúria*, podemos ler essa *liquidez* do personagem Oswald tanto como uma crítica ao ritmo urbano ao qual nos submetemos, como um diálogo com a transgressão – a transgressão que ‘não admite impedimentos’, para parafrasear Shakespeare.

De acordo com Vieira, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade influenciou as mais diversas linguagens no Brasil, é uma metáfora que foi se transformando ao longo de décadas após o *Manifesto*, com reverberações no cinema, na música, no movimento da crítica: “[...] um novo discurso crítico **sublinha a diferença**, não a dívida e a imitação, como o único valor crítico. E ele<sup>187</sup> conclui que, embora a submissão possa constituir uma forma de comportamento, a **transgressão torna-se a forma de expressão.**”<sup>188</sup> (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.102, tradução nossa). Poderíamos considerar o conceito *antropofagia* também como ‘líquido’, sujeito à transformações através de constantes apropriações e diferentes usos. A antropofagia oswaldiana foi se traduzindo e se articulando de acordo com o momento e o lugar. O que propomos aqui é a reflexão desse tradutor como metáfora de um tradutor antropofágico, em movimento constante entre filosofias, isto é, um

<sup>187</sup> O escritor, professor e crítico literário Silvano Santiago.

<sup>188</sup> Nossa tradução de “[...] *a new critical discourse stresses difference, not debt and imitation, as the only critical value. And he concludes that, while submission may be a form of behaviour, transgression becomes the form of expression.*”

tradutor que, ao mesmo tempo em que traduz criativamente o texto – a partir da abordagem de Haroldo de Campos – acaba por articular um discurso que resulta num afastamento ainda maior do texto canônico, especialmente em seu segundo momento.

Na trama, Dante evita ser o tradutor de um texto que vai conduzi-lo de volta a uma narrativa passada que o enlouqueceu. Demonstra, assim, a sua percepção de que traduzir é relacionar-se consigo mesmo e que parte dessa relação estará no palco, virá a público. Por essa razão, Oswald surge para substituí-lo como diretor, na montagem de *Hamlet*. A partir de então, dividimos a análise de Oswald em dois momentos principais: a transcrição de *Hamlet*, elaborada a partir de seu olhar antropófago e, em seguida, a hermetização de *Romeu e Julieta*, a partir de um projeto de tradução pautado em conceitos semiológicos caricaturados em *Som & Fúria*. Esse personagem, de fato, nos deixa com pouco material a ser observado se o compararmos aos dois outros tradutores principais da narrativa, devido à sua brevidade de atuação na minissérie (o tradutor em movimento está ‘de passagem’ também em *Som & Fúria*). De *Hamlet* temos apenas algumas cenas, onde vemos a montagem dos cenários e as exigências do diretor. Não sabemos, por exemplo, como seria o olhar desse tradutor sobre os solilóquios da peça, como é detalhado em Dante, em cenas posteriores. Em *Romeu e Julieta* a nova proposta de Oswald fica mais clara. É como se, nesse intervalo, passasse de *Oswald* para *Thomas*: uma caricatura estaria mais evidente, em dois momentos distintos do diretor.

#### 4.3.1 Mo[vi]mento 1: ‘Oswald’ canibaliza Hamlet

Era uma vez, no século XVI, no que hoje é o Brasil, uma tribo Tupinambá que devorou um padre católico. Este ato provocou tremores de horror por Portugal e Espanha, representando, dessa forma, o último tabu para um cristão europeu. O próprio termo ‘canibal’ foi associado às Américas; originalmente referia-se a um grupo de Caraíbas, nas Antilhas, e entrou no idioma Inglês definitivamente no ano de 1796, significando “um comedor de carne humana”, e posteriormente passou para outras línguas europeias. O nome de uma tribo e o nome dado aos povos selvagens que comiam carne humana foram fundidos em um único termo.<sup>189</sup>  
(BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.1, tradução nossa)

*Tupi, or not tupi that is the question*<sup>190</sup>.

Oswald de Andrade

<sup>189</sup> Nossa tradução de: “Once upon a time, in the sixteenth century, in what is now Brazil, members of the Tupinambá tribe devoured a Catholic priest. This act sent shudders of horror through Portugal and Spain, representing as it did the ultimate taboo for a European Christian. The very term ‘cannibal’ was associated with the Americas; originally referring to a group of Caribs in the Antilles, it entered the English language definitively in the OED of 1796 meaning ‘an eater of human flesh’ and subsequently passed into other European languages. The name of a tribe and the name given to savage peoples who ate human flesh fused into a single term.”

<sup>190</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago in : *Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha*. (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

De acordo com Susan Bassnett e Harish Triverdi (2002) no livro *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, os Estudos da Tradução contemporâneos passam por um movimento de desafio a todas as normas estabelecidas pela Europa sobre o que é e como se faz tradução: com a emergência de um mundo cada vez mais multicultural, ou seja, multilíngue, um mundo permeado, em grande parte, por ex-colonizadores e ex-colonizados, a língua do Outro, do colonizador, a língua herdada é cada vez mais transformada, modificada, apropriada por seus herdeiros compulsórios, para fins particulares, entre outros, de retomada e resgate cultural.

Em muitas instâncias, a língua do ex-colonizador, transformada em maior ou menor grau por múltiplos eventos linguísticos – que não nos cabe apreciar aqui – é a única língua que centenas de povos e grupos culturais conhecem. Não raro, é tudo o que lhes restou. Essa dada língua pode servir para, por exemplo, contar ao mundo como se deu a história de dominação desses povos do ponto de vista dos dominados, [re]traçar sua trajetória aos fragmentos de memória onde não havia o constrangimento, o terror de um apagamento cultural radical. Do Quênia, país explorado em suas riquezas naturais pelo Reino Unido, de 1885 a 1961, o escritor Ngugi Wa Thiong'o dirigiu ao mundo, em 1938, as seguintes palavras: “A língua carrega a cultura, e a cultura carrega, principalmente através da oralidade e da literatura, todo o corpo de valores pelos quais passamos a perceber a nós mesmos e o nosso lugar no mundo. [...] A bala foi o meio de subjugação física. A língua foi o meio de subjugação espiritual.”<sup>191</sup>

Thiong'o utiliza a língua do Outro, para ser compreendido pelo maior número possível de pessoas, para dizer ao mundo que a cultura pode desaparecer a cada geração que esquece a língua de seus ancestrais. Uma vez sem história, sem cultura, sem passado, o que fazer diante da violência rápida do colonizador, explorador do território que antes ocupavam, espaço de suas narrativas? À força, seu povo tornava-se um contingente de esquecidos; sem história, sem memória e, conseqüentemente, sem poder. Alguns escritores, como o nigeriano Ken Saro-Wiwa (1941-1995), conseguiram fazer ressurgir as narrativas através da língua do dominador, resgatando, recriando – traduzindo – a cultura amputada (como tantos membros amputados nas guerras territoriais, nos levantes pela retomada e pela independência), em um gesto de, através de publicações, devolvê-la a uma nova memória: a língua do ex-colonizador é o corpo que carrega a história do colonizado. A nova memória será, então, abastecida por suplementos, por

---

<sup>191</sup> Nossa tradução de “*Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. (...) The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation.*” Disponível em: < <http://www.english.emory.edu/Bahri/Language.html> >. Acesso em 25 fev. 2011.



processos variados de retorno das narrativas, de reapropriações, de reinserções. O cantor do qual falamos há alguns capítulos, confunde-se com o tradutor. Esse tradutor-cantador agora é um estrangeiro que passeia pela memória fragmentada de seu povo, um viajante pelos escombros que deseja realimentar, nutrir e fazer renascer. É na tradução que esse renascimento se tornará possível.

A tradução esteve presente em todos os momentos de todas as colonizações. Recentemente, mesmo após a desocupação de muitos dos territórios ocupados, ainda há um lento movimento de descolonização cultural, onde as narrativas são recriadas. Essas recriações implicam a retomada não somente da cultura nativa, mas a apropriação dos textos do colonizador seja, por exemplo, para fruição, para fins educativos e/ou para fins críticos. O cinema e a TV são alguns dos espaços onde podemos perceber esse movimento de apropriação e transformação do texto canônico, em traduções intersemióticas que, não raro, também passam por traduções interlinguais, por deslocamentos. Na Índia, por exemplo, há diversas produções que recriam textos shakespearianos para um imenso grupo consumidor. Atualmente reconhecido como a maior indústria cinematográfica do mundo, o país possui inúmeras produtoras espalhadas em seu território.

O pólo mais conhecido – um complexo cinematográfico que abrange diversos estúdios – *Bollywood*<sup>192</sup> – produz cerca de 800 filmes por ano, a maioria direcionada ao público nacional, que tem o hábito, quase religioso, de ir ao cinema em grandes grupos (em família, principalmente), para se entregar a cerca de duas horas e quarenta e cinco minutos de música, dança, romance e tramas de carga emocional intensa, denominadas *masala*. Em *Omkara*<sup>193</sup>, por exemplo, temos a atualização de *Otelo* para o grande público indiano: para gerar o conflito, Otelo é membro de uma casta inferior à de Desdêmona. O filme discute a desigualdade entre castas, a corrupção política no período das eleições na Índia, o papel da religião na perpetuação do sistema de castas e o ciúme, tema central da tragédia shakespeariana. Os indianos apropriam-se não somente ‘do corpo de Shakespeare’, atualizando-o para discutir problemas sociais locais, mas também do equipamento cinematográfico, de uma linguagem, e fazem questão de destacar essa ‘celebração tecnológica’ ao nomear o espaço de traduções de *Bollywood*. Devorar Shakespeare, inserido no sistema educacional estabelecido e imposto pelos

---

<sup>192</sup> Situado em Mubai, antiga Bombay. Apesar da união dos nomes Bombay e Hollywood, as produções de Bollywood não estão à sombra da indústria cinematográfica dos EUA. Muito pelo contrário, são uma alternativa às de Hollywood, largamente consumidas não apenas na Índia, mas em todo o sudeste asiático, na África, na América do Sul, no leste europeu, na Rússia, na Oceania.

<sup>193</sup> Dirigido por Vishal Bharadwaj, produção de 2006.

britânicos no período colonial<sup>194</sup>, pode ser considerado uma transgressão que dialoga com nosso *Manifesto*. Bhabha propõe um processo de reapropriação cultural através da constituição de um espaço de negociação:

Para esse fim deveríamos lembrar que é o "inter" – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do "povo". E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 1998, p.69).

Bollywood parece, em seu aspecto híbrido e hibridizante, a consolidação desse espaço, de onde emergem ‘os outros de nós mesmos’. A antropofagia cinematográfica indiana também pode ser observada no cinema brasileiro, especialmente na década de 1960:

As duas gerações do Cinema Novo [...] também reintroduziram a discussão sobre a identidade cultural e a dependência usando a metáfora digestiva ou variações em sua análise da questão do Brasil e de influências externas. Como observado por Hollanda e Gonçalves, em seus estudos sobre o Cinema Novo, a primeira geração, associada ao nome de Glauber Rocha, tentou fazer filmes descolonizados ao desconstruir os modelos dominantes americanos e europeus para defender a tese chamada ‘Estética da Fome’ [...]. Fome, afirma Glauber Rocha, é o traço distintivo da experiência social dos países subdesenvolvidos e periféricos – o Cinema Novo representou a ‘fome latina’ e suas manifestações culturais, a violência. O subdesenvolvimento é, portanto, o que ‘faz’ o Cinema Novo [...]. A segunda geração do Cinema Novo, cujo principal expoente é Arnaldo Jabor, reflete de maneira diferente sobre a relação entre o Brasil e o que é estrangeiro. Jabor diz: De 1965 a 1980, o país mudou muito. O Brasil...se tornou um país de excedentes tecnológicos, de contradições geradas pela invasão das multinacionais, um país com fome e vazio cercado por supérfluos e bolsões de desenvolvimento, como São Paulo. Nós ainda estamos com fome, mas a situação mudou. Eu acho que a estética de hoje é o de ‘quero comer’. A estética de São Paulo...o desejo de se apropriar do equipamento [do colonizador]...mas não de lamentar <sup>195</sup>(VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.100, tradução nossa).

<sup>194</sup> A Índia foi anexada pela Inglaterra no início do século XVIII, colonizada em meados do século XIX e conquistou sua independência em 1947.

<sup>195</sup> Nossa tradução de: “*The two generations of Cinema Novo (Brazilian New Cinema) also reintroduce the discussion on cultural identity and dependence using the digestive metaphor or variations upon it in their examination of the question of Brazil and external influences. As remarked by Hollanda and Gonçalves in their study of the Cinema Novo, its first generation, associated with the name of Glauber Rocha, attempted to make decolonized films by deconstructing the dominant American and European models and by defending the thesis named A Estética da Fome (The Aesthetics of Hunger). Hunger, Glauber Rocha claims, is the distinctive trait of the social experience of underdeveloped and peripheral countries – so the Cinema Novo represented ‘Latin hunger’ and its cultural manifestation, violence. Underdevelopment is thus the very stuff of Cinema Novo [...]. The second generation of Cinema Novo, whose main exponent is Arnaldo Jabor, reflects differently on the relationship between Brazil and what is foreign. Says Jabor: From 1965 to 1980 the country changed a lot. Brazil. . . became a country of technological surplus, of contradictions generated by the invasion of the multinationals, a hungry and empty country surrounded by superfluities and pockets of development like São*”

Esse desejo de ‘querer comer’ também a técnica que permitirá a tradução antropofágica pode ser visto no próprio trabalho de Fernando Meirelles, que, além de transcriar *Slings & Arrows* para a nossa TV, utiliza as mesmas técnicas de cinema de suas produções internacionais, hollywoodianas. Meirelles também manifesta esse desejo de ‘querer comer’ a produção canadense – declarado em quase todas as entrevistas concedidas, e o materializa em *Som & Fúria*.

Como já vimos na seção anterior, o objetivo de Dante é desconstruir o texto canônico, para aproximá-lo do público, para convidar a plateia e a teleplateia a explorar essas diversas camadas do texto. Trata-se de um convite feito, primeiro, ao ator: *ele* deve escolher que facetas do texto quer mostrar no palco, ele deve ser dono da tradução de palco, a visual. O projeto do substituto – e que acaba sendo descartado – é também desconstrutivista, mas com outra abordagem: apresenta sua proposta aos atores:

**Oswald:** Hamlet é uma peça morta. *Dead*. Morta há mais de 300 anos. Ela foi dissecada para citações. Eu não venero textos mortos. *Absolutely*. Isso não significa que eu não esteja interessado neles. Estou muito preocupado com a palavra *podre*, como em “podre no reino da Dinamarca”. Eu quero um Hamlet *putrid, filthy*, pútrido e feio. Feio e pútrido. Se possível, fétido. Como se fosse um navio – *how can I say it?* – como se diz essa palavra em português...um navio em decomposição, velejando entre o brejo e o esgoto. Essa é minha ideia geral. *Questions?*<sup>196</sup>

Oswald quer apropriar-se da obra canônica, evidenciando, em seu discurso, ‘a morte do autor’ discutida por Roland Barthes:

O afastamento do Autor (com Brecht, poderíamos falar aqui de um verdadeiro “distanciamento”, diminuindo o Autor como uma figurinha lá ao fundo da cena literária) não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta). O tempo, em primeiro lugar, já não é o mesmo. O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho (BARTHES, 2004, p.60-61).

O tempo e o lugar de fala já não são mais os mesmos. Quando morre o autor, o leitor passa a ser o dono do texto, que, através dele, sobrevive na contemporaneidade. Passamos a

---

*Paulo. We are still hungry, but the situation has changed. I think that the aesthetics of today is that of ‘I want to eat’. The aesthetics of . . . the wish to appropriate the [colonizer’s] equipment . . . but not one of lament.”*  
<sup>196</sup> DVD 1, Episódio 3, aos 24’45”.

entender melhor a elaboração do discurso de Oswald após a leitura de Barthes. Percebemos, em uma única fala, o diálogo entre o teatro épico de Brecht – em uma das cenas, inclusive, Dante acusa Oswald de ‘pseudo-brechtiano’ –, o olhar canibalizante (inscrito no interesse desaturizante) e a morte do autor de Barthes. Quando Oswald anuncia que o cânone está morto e que a peça também está morta, mas que se interessa por ela, o que, de fato anuncia, é a sua indiferença ao cânone. No entanto, ao apropriar-se da obra canônica, vem reverenciá-la, configurando a relação antropofágica que se pauta, também, no reconhecimento da força da anterioridade.

Através do tradutor ‘pseudo-brechtiano’, o que vemos, no palco dentro da TV, é uma apropriação radical de *Hamlet*, uma ruptura com qualquer diálogo essencialista, uma tradução que desloca o cânone para uma paisagem apocalíptica e contemporânea, onde há fogo, destruição e lixo, tudo isso inscrito em um esquema de proporções grandiloquentes e de reverência. Daí a acusação de ‘pseudo’ de Dante. Os ensaios de Oswald assemelham-se a um grande laboratório, onde seu interesse por um ou outro elemento vai surgindo, e sendo adicionado à montagem, à semelhança dos ‘experimentos sociológicos’ de Brecht (ROSENFELD, 1985, p.145). O interesse de Oswald, como mostrado em *Som & Fúria*, parece ser muito mais o de causar impacto através de um cenário pirotécnico do que ter o texto de Shakespeare interpretado para o público. O surgimento do Teatro épico de Brecht se dá em oposição à épica aristotélica<sup>197</sup>:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais - objetivo essencial do drama rigoroso e da "peça bem feita", - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo (ROSENFELD, 1985, p.147).

A marca brechtiana que melhor podemos identificar no que é mostrado na minissérie, e que se encaixa no texto de Barthes, é uma pulsão de ruptura com a ‘ilusão’ do teatro ‘burguês’, de efeito ‘sedativo’:

---

<sup>197</sup> Rosenfeld em *O teatro épico* assim define os três gêneros narrativos: “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contra rio, uma voz central - quase sempre um "Eu" - nele exprimir seu próprio estado de alma. Faz parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencera à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.” (ROSENFELD, 1985, p.17).

O que Brecht combate, ao combater a ilusão, é uma estética que encontrou a sua expressão mais radical na filosofia de Schopenhauer: a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial. Combate ele sobretudo a ópera de Wagner, excessivamente ilusionista e de tremenda força hipnótica e entorpecente (ROSENFELD, 1985, p. 148).

Essa abordagem visa, portanto, convencer o público de que o que está no palco não é real, não quer ‘suspender a descrença’. Brecht utiliza os atores e cenários evidenciando que são atores e cenários, buscando o distanciamento, não a aproximação. Consolidando essa característica brechtiana, Oswald promove um afastamento do cânone através do suplemento que elabora:

[...] “DISTANCIAR é ver em termos históricos” (III, 101). Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 1985, p. 155).

Cavalos, lixo e jatos de fogo sobre o palco, a alguns metros da plateia, podem promover esse afastamento em muitas instâncias, incluindo físicas e emocionais. Esse afastamento resultaria em um efeito de suplementação do cânone, mas um suplemento que pode acabar tornando o texto ‘para poucos’, como os chamados ‘filmes *cult*’ ou ‘filmes de arte’. O desejo desse tradutor é de desconstrução do cânone, mas, ao transcriá-lo como um corpo vivo em decomposição, não aproxima, e pode mesmo afastar a plateia. Pretende atualizar *Hamlet*, fechando-o em um projeto estético, a fim de proporcionar o deslocamento da autoria de Shakespeare para ele próprio, Oswald. Dessa vez, não há um olhar solene que quer devolver a obra e o próprio Shakespeare ao espaço-tempo atual, como vimos em Oliveira – mas a aniquilação de qualquer coisa que lembre a autoria elisabetana, ou seja, uma tentativa de apagamento sistemático do *rastro*.

Oswald insurge-se contra o *mainstream*, que exige uma certa medida de equilíbrio estético para que o autor *se perpetue através da tarefa do tradutor* – como Benjamin vaticinou – e proporciona um novo texto, suplementar, construído sobre a negação. De acordo com Bassnett, o respeito ao cânone surge com o advento da imprensa e com a expansão marítima:

Houve um tempo em que o original foi percebido como sendo, de fato, superior à tradução, que foi relegada à posição de mera cópia, embora em outro idioma. Mas a investigação sobre a história da tradução tem mostrado que o conceito de original com *status* superior é um fenômeno relativamente recente. Escritores e/ou tradutores medievais não foram incomodados por este fantasma. Ele surgiu como resultado da invenção da imprensa e da difusão de conhecimentos, ligada ao surgimento da ideia de um autor como "dono" do texto. Pois se uma casa de imprensa ou um autor possuía um texto, quais os direitos o tradutor teria? Essa discrepância foi codificada em nosso pensamento sobre a relação entre tradução e os chamados originais. Também é significativo que a invenção da ideia do original coincide com o período de expansão colonial, quando a Europa começou a ultrapassar seus limites para se apropriar do território alheio. Hoje, cada vez mais, os pressupostos sobre o poderoso original estão sendo questionados, e uma fonte importante de que o desafio vem de domínios dos temíveis antropófagos, exteriores à segurança das seguras e grossas paredes de tijolos da Europa.<sup>198</sup> (BASSNETT et TRIVEDI, 1991, p.2, tradução nossa).

Desconstruir um discurso fortalecido por séculos de crenças, como já analisamos na subseção 3.1, é uma tarefa que exige o nascimento de um novo tradutor. Vieira comenta sobre o desenvolvimento do conceito de Terceiro Mundo, após a Guerra Fria, criou-se o conceito de Terceiro Mundo, que reduziu toda a possibilidade de pluralidade cultural dos países ‘subordinados’, que, destituídos de seus traços culturais distintivos, passaram a ser vistos tão somente como colônias ou ex-colônias, depauperadas pelos anos de exploração. (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1991, p.102). Esse impacto reverberou na cultura e nas artes: as colônias acabaram sendo vistas como cópias ou traduções do ‘Grande Original Europeu’, que “inevitavelmente envolve um sistema de valores que posiciona a tradução em uma situação de inferioridade na hierarquia literária. A colônia, por definição, é, dessa forma, menos que o colonizador, seu original.” (BASSNET et TRIVEDI, 1999, p.4). Estabelece-se, assim, a seguinte relação:

Império = original  
Colônia = tradução

---

<sup>198</sup> Nossa tradução de: “*There was a time when the original was perceived as being de facto superior to the translation, which was relegated to the position of being merely a copy, albeit in another language. But research into the history of translation has shown that the concept of the high-status original is a relatively recent phenomenon. Medieval writers and/or translators were not troubled by this phantasm. It arose as a result of the invention of printing and the spread of literacy, linked to the emergence of the idea of an author as ‘owner’ of his or her text. For if a printer or author owned a text, what rights did the translator have? This discrepancy has been encoded into our thinking about the relationship between translation and so-called originals. It is also significant that the invention of the idea of the original coincides with the period of early colonial expansion, when Europe began to reach outside its own boundaries for territory to appropriate. Today, increasingly, assumptions about the powerful original are being questioned, and a major source of that challenge comes from the domains of the fearsome cannibals, from outside the safety of the hedges and neat brick walls of Europe.*”

Original = superior  
 Tradução = inferior, subordinado

Portanto, o que quer que seja produzido na colônia é sistematicamente, inferior ao que é produzido pelo Império. Talvez fosse esse o projeto de Haroldo de Campos ao elaborar esse ‘novo tradutor’ que parte justamente de uma ‘apropriação do corpo do outro para com ele se fortalecer em uma nova substância’; um somatório ‘mestiço’ de forças que ultrapassam o discurso monológico, subvertendo o esquema acima:

[...] **servitude** [*non serviam*] que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução “servil”), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original. Pois, na perspectiva benjaminiana da “língua pura”, o original é quem serve de certo modo a tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (trata-se do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal, bem entendido), e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: [...] a “fidelidade à re-produção da forma”, que arruína aquela outra, ingênua e de primeiro impulso, estigmatizada por W. B<sup>199</sup>. com o traço distintivo da má tradução: “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (CAMPOS apud MATEDI, 2010, p.6).

De acordo com Vieira, há, em Haroldo de Campos, uma recusa ao gradual, ao harmônico, ao nacionalismo, questionando o logocentrismo que reside na origem. Para o tradutor paulista, a literatura que surge no Brasil colonial é a não-origem, é um obstáculo, é a não-infância – o brasileiro já nasce adulto, 'sabendo falar': "os brasileiros tinham que falar o elaborado código retórico internacional do Barroco, articulado como diferença." (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1991, p.103):

Contrariando a visão de um nacionalismo ontológico, que visa a localizar a origem de um *logos* nacional, considerado como um ponto, ele avança um contraponto, um nacionalismo diferencial, modal, como um movimento dialógico da diferença: "o dis-caráter, ao invés do caráter, a ruptura, ao invés do curso linear; historiografia como gráfico sísmico da fragmentação, envolvendo a nova noção de tradição como contrário ao cânone de prestígio.<sup>200</sup> (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1991, p.103, tradução nossa).

<sup>199</sup> Walter Benjamin

<sup>200</sup> Nossa tradução de: “*Opposing the view of an ontological nationalism, which seeks to locate the origin of a national logos, considered as a point, he advances a counterpoint, a modal, differential nationalism as a dialogical movement of difference: ‘the dis-character, instead of the character, the rupture instead of the linear course; historiography as the seismic graph of fragmentation’*, involving the novel notion of tradition as a counter to the prestigious canon.”

O mundo pós-colonial – o mundo de suas narrativas – parece estar, portanto, em um *continuum antropofágico* em que a “vontade de comer” – como propôs Jabor – não é saciada, dada a própria condição do a-traduzir do texto. Esse mundo, nesse estado de antropofagia vaticinado por Oswald de Andrade, seria a metáfora maior para os Estudos de Tradução: o tradutor desloca-se da condição de copiador, de periférico, para a condição de criador. A filosofia derridiana que desconstrói o que já contém a desconstrução, é enriquecida por um gesto de apropriação, em que o tradutor posiciona-se como criador e, para tanto, como crítico do texto. Vieira sintetiza um dos princípios do movimento criado e praticado por Haroldo de Campos nos Estudos da Tradução e suas principais reverberações:

Rompendo com visões dicotômicas de origem e de destino, a Antropofagia e sua aplicação à tradução implica uma dupla dimensão dialética com ingredientes políticos, que desestabiliza a primazia da origem, reformulada tanto como doadora como receptora de formas, aprimorando o papel do receptor como um doador por direito próprio, promovendo a pluralização da (in)fidelidade<sup>201</sup> (VIEIRA apud BASSNETT et TRIVEDI, 1999, p.94, tradução nossa).

Em resumo, a forma de expressão de Oswald Thomas transforma-o em autor de *Hamlet*, porque ele se permite ‘devorar’ o bardo e transcriar sua obra, destituindo-a do peso institucional. O texto agora é dele, não é mais um “texto morto, de 400 anos”, porque seu interesse pelo tema da decadência já é suficiente para fazer sobreviver a narrativa. Por que Dante, por ser o herói, seria melhor que Oswald? Mesmo tornando o seu *Hamlet*, um desafio para os sentidos – o lixo, o estrume dos cavalos, o fogo – esse olhar é tão possível quanto o olhar monológico de Oliveira e o olhar popularizante de Dante. Oswald quer o Teatro épico, em que o texto e as relações do público com o texto só acontecem no distanciamento e na quebra da ilusão, em um cenário apocalíptico, ao contrário de Dante, que acredita ser possível interpretar, mesmo sem cenário (isso é dito na minissérie). A postura de Oswald, em *Som & Fúria*, pode ser articulada com esse posicionamento crítico, em que o colonizado se apropria do cânone, e, de certa forma, perpetra uma espécie de vingança, quando tenta amputar-lhe o *status*. Devorando o corpo ‘em decomposição’ de Shakespeare, como ele mesmo insinua, Oswald aspira materializar em seu projeto, quase escatológico, a condição de dominação do

---

<sup>201</sup> Nossa tradução de: “Disrupting dichotomous views of source and target, Antropofagia and its application to translation entails a double dialectical dimension with political ingredients; it unsettles the primacy of origin, recast both as donor and receiver of forms, and advances the role of the receiver as a giver in its own right, further pluralizing (in)fidelity.”



bardo – criada institucionalmente – devorando-o de forma metafórica. Como na missa Católica, em que a hóstia representa, materializado, ‘o corpo de Cristo’, o tradutor canibal precisa dizer: ‘eis aqui, o corpo de Shakespeare, eu o aceito e o devoro e o transcrio do meu jeito, para os meus propósitos e ninguém poderá fazer absolutamente nada a não ser assistir’.

#### 4.3.2 *Mof[vi]mento 2: Thomas engaiola Romeu e Julieta*

O Cupido preparou seu arco encantado  
Para lançar flechas divinas na alma amada  
Para chamar sua atenção, rápido e ligeiro  
Ou amanhã seu coração estará endurecido  
Por beijos de aguarrás e suspiros enganados

O diabo fará o que quer  
Quanto mais doce o desafio, mais ele gosta  
Fará da boca da moça a armadilha perfeita  
E de seu coração um escravo  
Percebam, amantes apaixonados pelo som  
Seu mundo poderá ser despedaçado por uma única nota  
De uma flechada do Cupido sob sua roupa

E na terra de amores predestinados  
E viajantes de corações fúteis  
Para sempre perdidos em missivas abandonadas e armadilhas satânicas  
Perseguimos o imperseguível e dizemos o indizível  
Nossas esperanças mortas, reunidas, do pó ao pó  
Na fé, na compaixão e no amor<sup>202</sup>

Billy Corgan (1995, tradução nossa)

**Coro** - Duas casas, iguais em dignidade –  
na formosa Verona vos dirão –  
reativaram antiga amizade,  
manchando mãos fraternas sangue irmão.  
Do fatal seio desses dois rivais  
um par nasceu de amantes desditosos,  
que em sua sepultura o ódio dos pais  
depuseram, na morte venturosos.  
Os lances desse amor fadado à morte

---

<sup>202</sup> Nossa tradução de “*Cupid hath pulled back his sweetheart's bow / To cast divine arrows into her soul / To grab her attention swift and quick / Or morrow the marrow of her bones be thick / With turpentine kisses and mistaken blows / See the devil may do as the devil may care / He loves none sweeter as sweeter the dare / Her mouth the mischief he doth seek / Her heart the captive of which he speaks / So note all ye lovers in love with the sound / Your world be shattered with nary a note / Of one cupid's arrow under your coat / And in the land of star crossed lovers / And barren hearted wanderers / Forever lost in forsaken missives and satan's pull / We seek the unseekable and we speak the unspeakable / Our hopes dead gathering dust to dust / In faith, in compassion, and in love*”. Essa canção da banda estadunidense *The Smashing Pumpkins* está no álbum *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, de 1995 (Virgin Records). O álbum é um tributo visual – videoclipes, encartes e posters – ao cinema mágico de Georges Méliés (1861–1938). Nessa composição, o compositor e músico Billy Corgan explora o tema do amor ‘predestinado’ de Romeu e Julieta, bem como a inevitabilidade da morte, anunciados no prólogo texto shakespeariano.

e a obstinação dos pais sempre exaltados  
 que teve fim naquela triste sorte  
 em duas horas vereis representados.  
 Se emprestardes a tudo ouvido atento,  
 supriremos as faltas a contento.

William Shakespeare (*Romeu e Julieta*, Prólogo, 2008c , p.27)

Vê, ó negligente, Capuletos e Montéquios  
 em permanente angústia;

Dante Alighieri (*A Divina Comédia*, Canto VI do Purgatório, 2003, p.169)

Após uma ausência de quatro episódios, Oswald Thomas é convidado, mais uma vez, a movimentar-se pela ‘floresta de signos’ do texto shakespeariano. Na trama de *Som & Fúria* esse reaparecimento é justificado a partir da manifestação da crença no azar que envolveria a peça *Macbeth*: ao visitar Dante durante os ensaios da peça escocesa, Nadine, diretora de *Romeu e Julieta*, cai do alto do palco e fratura o pescoço. Dante, então, é pressionado a substituí-la por seu antagonista, Oswald Thomas, que, após o fracasso de seu *Hamlet*, retira-se para Berlim:

[Dante demite Oswald do cargo de diretor de *Hamlet*]

**Oswald:** Vou voltar para Berlim. Lá eles me entendem melhor, os artistas são vistos como heróis na Alemanha. [...] Quem você pretende agradar dessa vez, Dante? Os grupos escolares que jogam aviãozinho no palco ou os grupos da terceira idade que vão roncar durante a cena de Ofélia louca?

**Dante:** Seu problema, OSVALDO, é que você odeia o teatro.

**Oswald:** Eu não odeio o teatro. Eu tenho pena. É um troço triste, lutando pelo seu espaço, tem mais gente que ouve rádio do que vai ao teatro. E olha que ninguém mais ouve rádio.

O retorno das narrativas shakespearianas não acontece somente em suas traduções para os palcos; as obras do bardo são retomadas, com frequência, através de traduções intersemióticas, especialmente, pelo cinema e pela TV. Shakespeare e suas histórias estão nas mais diversas mídias contemporâneas, sobrevivendo muito além dos palcos – onde tudo começou. Esses outros espaços, esses novos lugares de fala, sob a perspectiva de novos olhares, antropofagizam o cânone, que só pode sobreviver *da* e *na* tradução. A minissérie *Som & Fúria*, por exemplo, traz para o Brasil três das mais conhecidas tragédias do bardo, e discussões breves – como interlúdios – sobre *A Tempestade* e *Sonho de uma noite de verão*, algo que ainda não havia sido feito no Brasil para um público tão grande, gratuitamente. Podemos constatar a afinidade entre os discursos do personagem Oswald Thomas e de Gerald Thomas, através de um artigo escrito pelo dramaturgo e diretor brasileiro – que hoje mora em Londres – para a

Folha de São Paulo, em que declara que o teatro “é para poucos”, à semelhança do que o personagem Oswald Thomas declara a Dante:

Existe um momento quando o teu passado te bate na cara, atropela seus rins e fígados e te deixa em estado de êxtase e dor. Eu estava aqui em Londres, quando me chega o livro de Sílvia Fernandes, “Teatralidades Contemporâneas”. Trata-se de uma obra densa e compreende muita informação sobre a atualidade (ou não atualidade) do teatro mundial e explora as variantes sobre a vida no palco dessas últimas três décadas. [...] Sílvia Fernandes toma partido. É uma crítica durona e isso é maravilhoso. Somos muitos nesse livro, ou melhor, somos “todos”. Mas somos, apesar de seres originais, personagens também. Com exceção de um ou outro, [...] somos os personagens ativos numa longa jornada teatral dantesca, brutal, darwiniana, em que a sobrevivência não é a do mais forte, mas do mais persistente. [...] Agora, tendo me despedido do teatro [...], vejo minha vida teatral e operística com enorme saudade, mas com uma tremenda resolução: sou um “ponto zero”, um ponto falho, se deixei falhas enormes para trás. Qual ponto falho? O teatro é uma arte para poucos. Ele sempre existirá, porque o ego de quem se exhibe nos palcos sempre estará maior. Esse ego quer explodir, quer se mostrar, quer berrar e ser “tocado” pelo público. Mas o problema é que não estão dizendo nada. Nada que interesse. Então, temos egos vazios, cantando aberrações em tonalidades de cores que se confundem com aquilo que era uma pintura original da época em que se tinha algo a dizer. [...] O que acontece? Falta cultura a essa “falta de cultura?” Sim, pelo que Sílvia aponta existe uma enorme originalidade no teatro das últimas décadas. Se isso não resume a crise e o inescrupulismo em que vivemos, o que mais posso dizer? Uma “nação teatral” conquista sua história com independência, sangue e formula sua própria “constituição” através de uma, duas, três ou mais revoluções. “MUDAR O MUNDO” (palavras sábias de Julian Beck). Tudo isso tem um preço. Um preço alto e, por isso, o teatro não está mais “mudando o mundo”. Paga-se um preço ao criar, paga-se outro por imitar. O “teatro-supermercado” de “gadgets” que precisamos para viver é algo chato e sem pensamentos a respeito de si. O teatro não se repensa há tempos. A arte que repete ou imita é retórica, mas não tem opinião! É a morte, a minha M.O.R.T.E., que significa: “Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética”. Poucos, nesses 30 anos de teatro revisitados por Sílvia, são pensadores originais da arte. O resto obceca em torno de uma estética velha. Não sei se devo ou não agradecer por essa desgraça.<sup>203</sup>

A ‘nação teatral’ a que o diretor se refere são os palcos europeus, talvez os palcos ingleses, e alemães, espaços por onde Gerald transitou e foi aplaudido. Para o personagem de *Som & Fúria*, Berlim seria uma espécie de *Pasárgada*<sup>204</sup>: o lugar para onde vão os tradutores desiludidos com o papel inferiorizante a que são constantemente relegados. Na ‘Pasárgada dos tradutores desiludidos’, eles são “amigos do rei”: passam a ter prestígio, destacam-se, entram

<sup>203</sup> Cf. Texto integral disponível no blog do dramaturgo: <http://geraldthomasblog.wordpress.com/2010/04/17/folha-de-s-paulo-livro-de-silvia-fernandes-e-o-preco-que-se-paga-por-criar/>. Acesso em: 25 ago.2010.

<sup>204</sup> Pasárgada é o lugar criado por Manuel Bandeira (1886–1968) em seu poema *Vou-me Embora pra Pasárgada*, para satirizar a nacionalista *Canção do exílio* de Gonçalves Dias (1823–1864).

em evidência, na medida em que se apropriam do texto traduzido e fazem o ‘seu próprio *Hamlet*, seu próprio *Romeu e Julieta*’, e assim por diante. Oswald é o tradutor antropófago que quer ter seu brilho reconhecido, quer assegurar seu estatuto de autor, ser, enfim, autor de sua própria obra, herói em sua própria história, mesmo ao traduzir o cânone – ele quer se posicionar no extremo oposto ao do personagem Oliveira, e rechaça o caminho do meio do herói Dante. No discurso do dramaturgo brasileiro, a ‘originalidade’ é sempre buscada, a autoria deveria prevalecer, em uma “arte do ego que quer se exhibir e ser tocado”. Torna-se clara, portanto, a relação intertextual entre os dois discursos: o do dramaturgo Gerald e o do personagem Oswald. Após a queda do muro de Berlim, a cidade passou por profundas transformações. Museus e teatros, que estavam no lado oriental do muro voltaram a ser frequentados por todos.

Em 2009, os sonetos de Shakespeare foram levados ao palco, em Berlim, sob a direção de Robert Wilson e do músico Rufus Wainwright, no espetáculo *Sonette*, que constrói um diálogo entre textos de Brecht e um dos temas favoritos das comédias shakespearianas: o travestimento. A revista alemã *Spiegel* comenta o espetáculo:

Já se passaram 400 anos desde que William Shakespeare publicou seus "Sonetos", que agora estão recebendo o tratamento de Robert Wilson, em Berlim. A versão *cross-dressing* do renomado diretor de teatro estadunidense, intitulada "Sonette" estreou no domingo de Páscoa no Berliner Ensemble, teatro que ficou famoso com os espetáculos montados por Bertolt Brecht. [...] Os temas variam entre amor, sexo e beleza, política e moral. Wilson selecionou 24 sonetos para a sua versão, criando um projeto altamente estilizado para cada um, com figurinos luxuosos, enormes penteados e sua marca pessoal na iluminação e na coreografia estilo fantoche. O diretor texano não se apega à teoria literária ou à cronologia em sua versão dos sonetos, mas utiliza-os como um ponto de partida para seu mundo de sonho tipicamente surrealista. O maestro vanguardista utiliza a inversão de gênero, mas na sua "Sonette", diferente de Shakespeare, não são só os homens a travestir-se de mulher: as mulheres também estão nos palcos, desempenhando papéis masculinos. [...] Wainwright expressa sua reverência por Brecht e Kurt Weill, o compositor, e há ecos da "Ópera dos Três Vinténs" em algumas de suas músicas para "Sonette". [...] <sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Nossa tradução de: “It’s been 400 years since William Shakespeare published his “Sonnets” and now they are getting the Robert Wilson treatment in Berlin. The renowned American theater director’s cross-dressing version of “Sonette” debuted on Easter Sunday at the Berliner Ensemble, the theater made famous by Bertolt Brecht. [...] The themes range from love and sex to beauty, politics and morality. Wilson has selected 24 sonnets for his version and created a highly stylized design for each one, with lavish costumes, huge hair-dos and his trademark lighting and puppet-like choreography. The Texan director pays no heed to literary theory or chronology in his version of the sonnets, but rather uses them to as a starting point for his typically surreal dreamlike worlds. The avant-garde maestro uses Shakespearean-like gender role reversal in the cast but in his “Sonette” the women play men as well as men playing women. [...] Wainwright has professed his reverence for both Brecht and the composer Kurt Weill, and there are echoes of their “Threepenny Opera” in some of his music for “Sonette.” [...]”. Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,618968,00.html> > Acesso em: 18 jul.2010.

Percebemos um movimento de tradução antropofágico nessa produção berlinense, em que se amalgamam Brecht, dramaturgo canônico alemão, e o inglês William Shakespeare. O personagem Oswald Thomas traz para *Som & Fúria* essa [ir]reverência antropofágica a ambos. Recém-chegado do cenário cultural de Berlim, Oswald Thomas já não fala mais em Shakespeare como um autor morto, já não quer trazer aos palcos um espetáculo grandioso, com cavalos, fogos e lixo – que ‘desilude’ –, não quer mais usar das técnicas de encenação brechtianas que voltam o discurso para um movimento de análise da sociedade. Thomas, nessa outra faceta de diretor antagonista de *Som & Fúria*, quer aplicar ao texto de Shakespeare, a tragédia de amor *Romeu e Julieta*, conceitos, teorias e dinâmicas da Semiologia aplicada à linguística. Anuncia, pois, aos atores seu novo olhar tradutor:

**Oswald:** Meu maior foco nessa produção é examinar os significantes relativos a gênero, no texto. A Julieta, por exemplo. Teria sido representada por homens de acordo com a lei, mesmo sendo comum que mulheres representassem papéis femininos no teatro europeu da mesma época. Então nós poderíamos perguntar POR QUE, HUM?! Teria uma transformação misoginista ou um movimento paternalista? Qual mensagem estaríamos passando, se utilizássemos tal transformação paradigmática hoje? [silêncio dos atores] Exatamente. Mas fiquem tranquilos que eu não estou interessado em fazer perguntas que não estamos qualificados no sentido sintagmático para responder.<sup>206</sup>

A linguagem utilizada por Oswald soa confusa nos ouvidos dos atores, fazendo lembrar o Gato de Cheshire, quando, no romance *Alice no país das maravilhas*, do escritor vitoriano Lewis Carroll (1832–1898), afirma, “no País das Maravilhas, nada é o que parece”. Sem entender o que estaria por trás do vocabulário do diretor, não há alternativa a não ser obedecer ao jogo proposto por ele. A atriz, que desconhece os conceitos de Ferdinand de Saussure, reclama, “parece matemática”.

Os personagens dos atores demonstram, na minissérie, que jamais esperariam que os ensaios de *Romeu e Julieta* se transformassem em operações tão complexas. O que Thomas faz, no entanto, é evidenciar as relações ‘invisíveis’ dos signos em seu processo de interpretação pelo pensamento. Se traduzíssemos suas palavras para um modo de expressão mais ‘popular’, substituindo a nomenclatura estruturalista de Saussure, teríamos algo mais próximo a:

**Oswald:** Meu maior foco nessa produção é explorar os personagens femininos e masculinos [examinar os significantes relativos a gênero]. A Julieta, por exemplo. Teria sido representada por homens de acordo com a lei, mesmo sendo comum que mulheres representassem papéis femininos no teatro

<sup>206</sup> DVD 3, Episódio 10, dirigido por Rodrigo Meireles, aos 9’30”.

européu da mesma época. Então nós poderíamos perguntar POR QUE, HUM?! Apresentaria uma transformação que estaria *contra a mulher* ou um movimento que demonstra a autoridade do pai [transformação misoginista ou um movimento paternalista]? O que significaria essa substituição [transformação paradigmática] de mulheres por homens no palco hoje? Exatamente. Mas fiquem tranquilos que eu não estou interessado em fazer perguntas sobre as quais não temos condições de falar [não estamos qualificados no sentido sintagmático para responder].

[Os atores demonstram não entender o que ele diz.]

**Oswald:** Estamos fazendo uma série de exercícios ao longo desse processo para que possamos desconstruir o significante na peça. [...] Esse primeiro exercício [...] é um simples teste de comutação. E seu significado será óbvio pra qualquer um que tenha familiaridade com o *Ronald*<sup>207</sup> Barthes.

**Atriz que interpretará Julieta:** Parece matemática isso!

Em nome de Barthes, que utilizou e ampliou alguns dos conceitos de Saussure em seus estudos de Semiologia, o tradutor, em sua faceta *Thomas*, cria seu próprio muro de Berlim no meio da ‘floresta de signos’ do texto shakespeariano: fica vetado aos atores cruzarem as barreiras do significante, fica vetado aos atores darem suas próprias traduções às falas, imbuídas de sentimentos, emoções, e mesmo movimentos. Ao referir-se ao teste de comutação, o diretor retoma o eixo paradigmático, isto é, ao eixo das escolhas. Thomas refere-se à troca de papéis entre homens e mulheres: as falas dos homens seriam representadas por mulheres, e vice-versa – exercício feito pelo dramaturgo Robert Wilson, nos palcos de Berlim. Mas como Thomas aplicaria esses conceitos e técnicas ao texto dramático *Romeu e Julieta*? Qual seria o efeito final nessa tradução?

Escrita por William Shakespeare entre 1591 e 1595, considerada a primeira peça do bardo, *Romeu e Julieta* é uma das mais populares narrativas entre todas as obras de Shakespeare. Filmes, quadrinhos, imagens, canções, balés, e as mais diversas produções artísticas trouxeram e trazem de volta a história de um casal adolescente que consolidou-se no imaginário Ocidental como símbolo de um amor que ultrapassa todos os limites, todos os impedimentos sociais. Shakespeare, mais uma vez, dialoga com as ideias de Sêneca ao intercalar livre-arbítrio e destino: como o coro anuncia, as famílias brigam por ‘obstinação’ – porque *desejam* a discórdia. Ao mesmo tempo, o amor entre jovens das casas rivais está ‘fadado à morte’. A sorte é lançada, quando se encontram pela primeira vez. Haveria um meio de mudar as ‘estrelas’ organizadas pelo destino? Carlos Alberto Nunes resume a tragédia:

Tão eterna como o próprio amor será esta tragédia de Shakespeare. Não há nada mais emocionante do que o amor e nada mais moral do que ele – eis no que se pode resumir a moral shakespeariana. Julieta, a belíssima Capuleto,

<sup>207</sup> O diretor parece não saber, completamente, de onde vem suas ideias; isso é evidenciado na troca do nome Roland por Ronald.

ama com loucura a Romeu no primeiro momento em que o vê, sem saber que ele é um dos Montecchios odiosos à sua família. A maravilha íntima do seu amor leva-os a um mundo onde as conveniências se desvanecem e os acontecimentos se precipitam. Um padre franciscano casa-os secretamente, crendo que essa união aproximaria as duas famílias desavindas. Mas um dia Romeu mata um primo de Julieta que o havia provocado e o príncipe de Verona exila-o da cidade. A cena de adeus entre os dois amantes é qualquer coisa de grandioso e patético, onde o gênio lírico de Shakespeare brilha a grande altura. Tudo fazem para encontrar uma plataforma de felicidade no meio do ódio de sua gente – mas só a morte os juntaria para sempre. Desde muito tempo se tem discutido a verosimilhança da história dos amores de Romeu e Julieta, que caiu nos domínios da lenda popular. Sabe-se que existiram na Idade Média duas famílias veronesas, os Montecchio e os Cappelletti, cujos nomes aparecem na *Divina Comédia* de Dante, nos sexto canto do *Purgatório*. Sabe-se também que essas famílias eram igualmente gibelinas<sup>208</sup>, não se podendo atribuir a razão à lenda popular que as dá como figadais inimigas políticas. Certo é que a força do amor exerce tal poder sobre a imaginação do homem, que ainda hoje se pode ver, em Verona, a varanda de mármore do palácio dos Capuleto, onde os dois amantes trocaram seus líricos adeuses... (NUNES, 2008, p.22).

Mas onde estaria o elemento que conflagra a punição dos jovens? Macbeth, sabemos, possui falhas de caráter que o levam ao momento fatal. Mas o que esses jovens poderiam ter feito para merecer a morte prematura, lado a lado, por uma suposta ‘falha de comunicação’ capaz, de, mesmo que saibamos o fim da história, suscitar esperanças de um final diferente? A princípio, a desobediência a uma ordem social, a desobediência ao pai, de ambos os lados. Ao longo da narrativa, Shakespeare mostra, também, que Romeu é um aventureiro, que se envolve em brigas de rua por diversão e auto-afirmação. Em uma dessas arengas, Romeu mata, sem intenções, Mercúcio [parente do príncipe de Verona, Escalo]. Por isso, mereceria uma punição não somente pela lei ‘dos homens’, mas pelas leis da tragédia grega. Mercúcio, enquanto morre, lança uma maldição sobre as duas casas: ambos Capuleto e Montéquio devem pagar pela morte prematura do jovem através da morte prematura de seus filhos, Romeu e Julieta. A tragédia grega pede a expiação moralizante: no caso de Romeu, pela morte de um amigo. Julieta morre por estar envolvida, teimosamente, no destino de seu parceiro. Entendemos, então, que as duas famílias estão destinadas a pagar pela inimizade com a perda de seus filhos, em um círculo de débitos morais articulados ao destino (o casamento entre o racional e o mítico). Este casamento torna-se maior que o amor, também tecido pelo destino, escrito nas estrelas (*the star-crossed lovers*). Como acontece em *Macbeth*, que é avisado pelas irmãs misteriosas de que precisaria liquidar todos para conseguir ser rei (afinal, os filhos de Banquo o sucederiam no trono, em vez

---

<sup>208</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio, gibelino, na Idade Média italiana era “partidário dos imperadores da Alemanha em luta contra os papas, cujos partidários se chamavam guelfos” (FERREIRA, 1986, p.849).

de seus próprios filhos), os amantes são avisados dos perigos de seu encontro. Mercúcio serve-lhes de oráculo.

Shakespeare anuncia: ‘*star-crossed lovers*’ – amantes marcados pelo destino. Em algumas atualizações, os tradutores/diretores optam por um final diferente, como no caso do filme nacional *O casamento de Romeu e Julieta* (2004), produzido como comédia romântica por Bruno Barreto – o tema da rivalidade entre as famílias é deslocado para a rivalidade entre dois times de futebol, o mesmo Corinthians *versus* Palmeiras, que Fernando Meirelles utiliza no primeiro episódio para rivalizar com o espetáculo Shakespeareano.

Em *Romeu e Julieta* o bardo, mais uma vez, lançará mão de narrativas anteriores para atrair a plateia elisabetana. Em *The Complete Pelican Shakespeare*<sup>209</sup>, Peter Holland traça os caminhos da intertextualidade que conduziram Shakespeare em seu trabalho, como uma longa onda dialógica: o italiano Luigi Da Porto escreveu uma narrativa publicada pela primeira vez, em 1530, seguido pelo romance de Matteo Bandella, de 1554. O escritor francês, Pierre Boiastuau traduziu o *Romeu e Julieta* de Bandella para o francês, em 1559, e em 1567, o texto de Boiastuau foi traduzido para o inglês, por William Painter, servindo de base para o poema *A Trágica História de Romeu e Julieta* (1562), de Arthur Broke. Este longo poema pode ter sido o hipotexto primário de Shakespeare para sua peça. Essa teia de apropriações mostra também como determinados temas prevalecem, muitas vezes atualizados para o lugar de fala: a violência entre as famílias da tragédia de Shakespeare ressurge no *Romeu + Julieta* de Baz Luhrmann, uma produção hollywoodiana de 1996, que utiliza a peça do bardo para discutir, principalmente, a violência juvenil, na década de 1990.

Mas na TV brasileira, em 2009, teremos três momentos de *Romeu e Julieta* apresentados em *Som & Fúria*. A narrativa urbana, que conta a história do amor impossível entre os dois atores que ensaiam os papéis principais da peça, com o auxílio de Dante. Sara e Patrick, ao sentir grande dificuldade com os métodos de Oswald Thomas, pedem conselhos ao tradutor limiar, que os colocará em contato com a diversidade interpretativa do texto. Sara, então se descobre apaixonada por Patrick, que é homossexual. Triste por saber que não será correspondida, dedica-se ao máximo aos ensaios, únicos momentos em que pode estar ao lado do ator. Enquanto os exercícios de comutação e de leitura sem interpretação, conduzidos por Thomas, impedem os atores de se envolverem com a experiência emocional suscitada pelos temas da peça, os ensaios de Dante fazem os atores se apropriarem do texto. Sara mistura sua

---

<sup>209</sup> *The complete Pelican Shakespeare*. Organized by Stephen Orgel and A.R. Braunmuller. Viking Adult: Pelican Shakespeare, 2002.



vivência de amor não-correspondido ao amor impossível do casal; Patrick acaba sentindo a emoção da atriz nos ensaios e se envolve com ela.

Meirelles e seus tradutores foram criticados em diversos *blogs*. Muitos telespectadores interpretaram a entrega emocional e sexual do personagem Patrick como uma afronta à expressão homossexual na TV, já que Sara poderia ser vista como ‘a cura de uma doença’. Essa interpretação, em que a condição sexual do personagem é transformada através do envolvimento dos atores com o texto *Romeu e Julieta*, é reforçada quando o personagem homossexual Patrick, o Romeu, exclama, em meio aos beijos com a atriz que interpretará Julieta: “esse negócio funciona!”. Ele se refere aos poemas de Shakespeare, como se fossem uma espécie de poção afrodisíaca. Esse é o recorte de um *Romeu e Julieta* urbano, traduzido por Fernando Meirelles: uma questão polêmica, que não termina em tragédia.

O outro *Romeu e Julieta* é o que assistimos ser ensaiado por Thomas. A operação do diretor é, mais uma vez, uma apropriação radical, dessa vez com base nas teorias linguísticas de Saussure. Oswald Thomas retoma uma das reflexões de Ferdinand de Saussure, quando o linguista compara as mudanças sincrônicas da língua a um jogo de xadrez.

[...] tanto na partida de xadrez como no ‘jogo da língua’, diz o mestre, “estamos em presença de um sistema de valores e assistimos às suas modificações”. [...] Saussure afirma que cada posição de jogo corresponde a um estado de língua. O valor de cada peça depende da posição que ela ocupa no tabuleiro; igualmente na língua, cada elemento tem seu valor determinado pela oposição e pelo contraste com os outros elementos. Além disso, o sistema tem valor apenas momentâneo, uma vez que ele “varia de uma posição a outra” [...]. E, o mais importante, o deslocamento de uma peça não provoca mudança geral no sistema, faz apenas com que ele passe “de um equilíbrio a outro, ou de uma sincronia a outra” (CARVALHO, 1998, p.90, grifos do autor).

Em seu jogo de controle do texto shakespeareano, Thomas recorta a peça: no palco, vemos apenas Romeu e Julieta, vestidos de peões de um jogo de xadrez, sobre um tabuleiro proporcional. Ela está de branco e ele, de negro. Sobre a roupa, que só deixa de fora seus rostos, há uma estrutura, como um esqueleto ou uma gaiola de metal, que impede o contato físico entre os dois. Os personagens, como na metáfora de Saussure, estão numa situação de contraste e, confirmando a desavença familiar em Shakespeare, em oposição. Mesmo que se movam pelo tabuleiro, também não poderão mudar as regras do jogo que impedem a consumação do amor. Em meio a tudo isso, os dois atores, apaixonados, sorriem à distância, um para o outro. Thomas expande a metáfora de Saussure para reduzir o texto de Shakespeare ao mínimo possível.

Temos, então, a tradução minimalista de *Romeu e Julieta*. Na cena, os dois jovens não conseguem se conter: tentam escalar a gaiola – o aprisionamento simbólico da polifonia do texto – para trocarem um beijo. Thomas grita, histericamente:

**Oswald:** Não tentem fazer a peça! Não tentem! Não se beijem! Não se toquem! Façam exatamente o que eu mandar! [...] Eu não quero que vocês encenem nada! Você não entendem isso! Romeu e Julieta não são pessoas de verdade, são personagens, são significantes! [...] Cala a boca! Eu não quero ouvir mais nada da sua boca, a não ser que seja uma fala da peça LIDA, SEM EMOÇÃO, SEM ENTONAÇÃO!<sup>210</sup>

O tradutor canibal penetra uma floresta onde os significantes não podem ser interpretados pelos atores. As palavras devem ser enunciadas, destituídas de carga emocional, como se fosse possível chegarem intactas ao outro lado, como se Oswald quisesse destituir o significante de seus múltiplos, infinitos jogos de significações, em uma operação mecânica de ‘translado’. Nesse projeto, ele quer esterilizar o texto, entrando em conflito com a pluralidade de temas propostos pelo texto shakespeariano: amor, frustração, vingança, impossibilidade, para citar apenas alguns. Thomas quer mineralizar e cristalizar um texto que celebra o amor, vivido, consumido e consumado, até o apagar de sua chama – tudo o que não se espera de *Romeu e Julieta* é a erradicação de sua carga emocional.

Às vésperas da estreia, Dante decide, em seu papel de herói, intervir na operação radical do diretor e o chama para uma conversa:

**Dante:** Eu queria te dizer que não vou ver a peça hoje. Não é você, é a peça. *Romeu e Julieta*, eu não sei, eu não sinto nada.

**Thomas** [expressando um medo físico de Dante]: É...

**Dante:** Você sabe o que é que a crítica fala de *Romeu e Julieta*? Que é a maior e mais persuasiva obra romântica da história da literatura ocidental! É por isso que você consegue dirigir essa peça, você emociona as pessoas, eu jamais conseguiria! Dá para uma pessoa que tá morta por dentro dirigir essa peça?

**Thomas:** Não sei, se você acha...

**Dante** [aos berros]: Não dá! O máximo que dá pra fazer é um comentário árido e chato, anti-romântico e superficial do que a peça realmente representa! Sabe o que é que eu achei outro dia? Olha isso!

[Dante mostra a Thomas uma foto dos dois, lado a lado, no colégio]

**Dante:** Quando é que foi isso, hã? Nós éramos amigos.

**Thomas:** a gente teve um pequeno momento de camaradagem.

**Dante:** Olhe pra você. Você era feliz naquela época. Naquela época eu também era feliz. [...] eu me sinto morto por dentro, morto.<sup>211</sup>

<sup>210</sup> DVD 3, Episódio 11, dirigido por Giselle Barroco, aos 34’37”.

<sup>211</sup> DVD 3, Episódio 12, dirigido por Fernando Meirelles e Toniko Melo, aos 5’00”.

Thomas, então, reflete sobre o que vê no palco: os amantes engaiolados, quase em preto e branco. O diretor desiste de seu projeto de fazer um novo *Romeu e Julieta*. O que vemos brevemente na TV é uma recriação da peça para uma estética e uma interpretação mais intimistas: o casal está, agora, não mais separado por gaiolas individuais, mas sobre uma enorme cama com dossel, em cores delicadas. Podemos considerar o momento em que Oswald Thomas aplica à peça o método de Dante como uma metáfora do caráter popular da obra shakespeariana e do potencial popularizante da TV. Também pode ser lido como o momento em que Derrida desconstrói a noção de signo de Saussure; se por um lado, este considera que cada signo só existe em uma relação de diferença com os demais signos, em um dado sistema linguístico, por outro, gera um problema: postula que existe uma essência que é trabalhada de diferentes formas, por diferentes línguas, um

[...] elemento amorfo, anterior e superior a qualquer língua [...] a ideia de que a fala é a representação imediata do pensamento. Essa noção conduz à possibilidade do universalismo e à representação das diferenças entre línguas, pois remete à ideia de que a universalidade da razão ancoraria a validade da representação (RODRIGUES, 2000, p.188).

Derrida mantém a concepção de diferenciação entre significante e significado, mas numa diferença múltipla, que extrapole uma relação dicotômica, uma oposição como em ‘fora/dentro’:

Derrida observa [...] que é a articulação entre significado e significante que produz sentido e que não há um termo puro, material, oposto a outro, conceptual, pois nenhum deles pode ser apenas sensível, nem puramente inteligível [...] interpretar é, assim, inserir os signos em um sistema diferencial. Quando se traduz, pratica-se a diferença entre significante e significado no mais amplo sentido, pois a tradução é uma operação que interpreta significados nas tramas de um tecido diferencial e os reinterpreta como significantes, que fazem parte de um sistema de normas diferente do primeiro sistema e que, por sua vez, interpretar-se-ão na rede de diferenças do significado. O tradutor, ao produzir sua interpretação, não transcende o sistema da linguagem, mas contextualiza os significantes em uma rede de diferenças e remissões (RODRIGUES, 2000, p.191-192).

Poderíamos então dizer que o signo suplementa a si mesmo: desconstruídas essas relações dicotômicas, já que um signo sempre se remete a outro signo e que cada significado será “reapresentado como significante em um sistema de normas diferentes”, ou seja, já não podendo conter os mesmos elementos do outro sistema:

Derrida fez repensar a forma como a linguagem opera. Desconjuntando os valores de verdade, significado inequívoco e presença, a desconstrução aponta para a possibilidade de escrever não mais como representação de qualquer coisa, mas como a infinitude do seu próprio “jogo”.<sup>212</sup>

Em *Som & Fúria*, Thomas demonstra que, mesmo negando a interpretação do significante, seu jogo tradutório é a própria interpretação daquilo que pretende aprisionar. O projeto ‘engaiolante’, em que o diretor tenta inutilmente aprisionar o significado do texto de Shakespeare a partir de uma leitura minimalista da peça, é uma tradução tão legítima quanto o *Hamlet* e o *Macbeth* de Dante. É importante observar que todos os olhares apresentados em *Som & Fúria* são traduções, são relações do tradutor com o texto. Quando Dante diz a Oswald que está ‘morto por dentro’, tenta mostrar que, ao colocar o casal daquela forma nos palcos, estaria dizendo à plateia algo sobre si mesmo. Assim, o antagonista, a voz da desconstrução, que quer ser autor, continua em movimento, em transformação, suplementando os textos que canibaliza ou minimaliza. A tradução está dada, no possível e no impossível.

---

<sup>212</sup> Carlos Ceia em *DIFFÉRENCE*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=745&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=745&Itemid=2)>. Acesso em: 20 fev. 2011.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. [...] não é uma autoridade; é simplesmente uma lembrança circular. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.

Roland Barthes (1987, p.48–49)

[..] A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgãos sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais. O rito que estamos celebrando neste momento seria absurdo se não pudéssemos dar-lhe o sentido de uma cerimônia fúnebre para acompanhar ao além-túmulo a figura do autor e celebrar a perene ressurreição da obra literária.

Italo Calvino (2009, p.206)

[uma pilha crescente de textos] cada um diferente daquele que veio antes dele: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único, mas ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Nenhum texto pode ser totalmente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução – primeiro do mundo não-verbal e, em seguida, porque cada signo e cada frase é uma tradução de um outro signo, de uma outra frase.<sup>213</sup>

Octávio Paz (apud BASSNET et TRIVEDI, 1999, p.3, tradução nossa)

Na minissérie *Som & Fúria* há um lugar para onde todos convergem. Atores, diretores, corpo técnico, apoio: o bar *Falstaff*. Jack Falstaff é um dos personagens cômicos mais conhecidos do teatro shakespeariano, participando de três peças: *Henrique IV* partes I e II (1597–1599) e *As alegres comadres de Windsor* (1597). Em cada uma delas é recriado pelo bardo à medida de seus propósitos moralizantes no texto dramático: Falstaff inicia sua jornada no século anterior ao do bardo, como John Oldcastle, gordo e aventureiro, liderando o exército

<sup>213</sup> Nossa tradução de: [...] (a growing heap of texts) “each slightly different from the one that came before it: translations of translations of translations. Each text is unique, yet at the same time it is the translation of another text. No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation – first from the nonverbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase.”.

de rufiões que ensinam ao jovem príncipe Hal – futuro Henrique V – como viver às margens da sociedade, na primeira parte da peça histórica Henrique IV.

Falstaff ressurge, ressignificado para a contemporaneidade elisabetana, na comédia *As alegres comadres de Windsor*, apresentando-se como um ex-soldado que, desajeitadamente, tenta seduzir as três amigas casadas, para arrancar-lhes dinheiro – aprende a lição ao cair em todas as armadilhas que as comadres engenam. Na segunda parte de Henrique IV, a decepção: idoso, é rejeitado pelo rei Henrique V, ex-príncipe Hal, que se adequa às suas obrigações reais. Explorando temas como desprezo, ingratidão e preconceito, Shakespeare faz com que o rei lance a sentença final ao velho amigo:

REI HENRIQUE V — Não te conheço, velho; vai rezar. Como vão malas cãs num galhofeiro! Muito tempo sonhei com um homem destes, profano e velho, inchado pela orgia; mas, desperto, renego do meu sonho. Diminui o teu corpo, aumenta a graça, deixa a gula; compreende que o sepulcro vai abrir para ti boca três vezes maior que para os outros. Não repliques com uma dessas chalaças de bufão; não presumas que eu seja o que já fui, pois Deus bem sabe — e o mundo há de notá-lo — que me livrei de minha antiga forma e outro tanto farei com os companheiros. Quando ouvires dizer que eu sou o que fui, volta para tornares-te o que foste: tutor e incitador dos meus excessos. Mas até lá, desterro-te, sob pena de morte, como fiz com os outros todos que me descaminhavam, não deixando que a dez milhas de mim eles estejam. Quanto aos meios de vida, vou prover-vos, porque ao mal a carência não vos leve; e se virmos que vos regenerastes, dar-vos-emos emprego na medida do vosso esforço e mérito. Incumbi-vos, milorde, de dar corpo a nossas ordens.<sup>214</sup> (SHAKESPEARE, 2008b, p.209).

A homenagem a esse personagem shakespeariano – que pode ser considerado a representação da decadência moral e das idades maduras humanas – em *Som & Fúria* destaca um ambiente onde todos parecem buscar conforto, reflexão e aconselhamento sobre seus erros, acertos e possibilidades, assim como o velho bufão, que dá nome ao bar, voltou tantas vezes com seus companheiros à taverna Cabeça de Javali para contar histórias e feitos de guerra e vadiagem. Desse espaço social criado para a minissérie, todos sempre saem, de certa forma, transformados. Nunca os mesmos. Podemos dizer que o bar *Falstaff* dialoga com o rio do qual falou Heráclito, o rio “onde nada está delimitado cartesianamente, tudo flui, transborda, se interpenetra” (PLAZA, 2003, p.178), o tradutor está sempre se traduzindo em Outros, eternamente duelando com *a-traduzir* do seu próprio texto e dos textos que surgem em sua vida.

O bar, um lugar de alquimia, é afinal o espaço dessas transformações que se dão a partir das trocas de experiências, uma das matérias-primas do *continuum* dialógico. No bar *Falstaff*,

---

<sup>214</sup> Henrique IV, Parte II, ato V, cena 5.

como em muitos círculos sócio-culturais, a moeda corrente é a narrativa. As pessoas se reúnem para reelaborar, transformar, recriar, traduzir suas próprias histórias e ouvir as histórias do outro: em versos, em prosa, em canções. O balcão e as mesas ao redor, são a fogueira do cantador contemporâneo. Esse lugar, em *Som & Fúria*, pode ser lido como uma metáfora para a vontade humana de continuar popularizando a experiência ‘vida’ em forma de texto, de continuar fazendo do mundo um palco de traduções. A minissérie se despede nele, com a seguinte canção:

**Naum:** Bom, gente, eu prometi que eu ia contar para um amigo como eu perdi minha casa e fui morar lá no teatro:

[Ao ritmo de chorinho, o personagem conta sua história]:

Outro dia andando  
pelo centro da cidade  
eu resolvi me dar  
um presente  
‘Sonetos’ de Shakespeare (2x)

Parece uma atitude boa  
Dar-se tais presentes  
Se eu não tivesse de ter gasto  
Meus últimos tostões  
Meus últimos tostões  
Meus últimos

Aqueles destinados ao aluguel da casa  
Em troca dos Sonetos  
de Shakespeare (3x)

Eu parei em frente a uma livraria  
E como um cachorro,  
Que só sabe do tempo que  
anda com o olhar no frango que gira  
Como um cachorro  
Que sabe da gravidade pela  
baba que desce da boca  
Fiquei horas seguidas ali babando  
Sobre a vidraça  
Que não permitia que as minhas mãos tocassem os  
‘Sonetos’ de Shakespeare (2x)

O comerciante de livros aproximou-se com um  
sorriso fosco  
Perguntei quanto custaria pra que os ‘Sonetos’ fossem meus  
Ele então, sorriu: menos fosco e mais vil  
E disse-me: custa tanto  
O tanto que ele disse era pouco  
Nem sabia  
Até porque, ele vendia Shakespeare – pense  
Junto com culinária e magia

Mas as minhas mãos queriam tocar os  
‘Sonetos’ de Shakespeare (2x)

Cavei o bolso  
E cédula a cédula  
Moeda a moeda  
Deu justo pra pagar  
Voltar pra casa  
Nada mais

Essa noite eu sou um homem sem garantia  
De que amanhã eu terei casa  
Porque eu não paguei o aluguel  
E quanto à minha alma  
Ela sobrevive a essa ameaça  
Tomada pela mais sublime graça  
Em habitar os ‘Sonetos’ de Shakespeare.<sup>215</sup>

Naum, o zelador, parece reclamar, em sua canção, seu direito a ter acesso à literatura através das traduções e de espaços e eventos de popularização (e a tradução, muitas vezes, desempenha ambos os papéis). O personagem adquire os *Sonetos* do bardo em um sebo, onde a obra erudita perde a aura ao dividir a prateleira com títulos de culinária (intimidade, porta dos fundos, desejos e dejetos) e magia (mistério, segredo, credence): a ‘alta cultura’ encontra a ‘baixa cultura’. A canção de Naum homenageia a obra do bardo sob a forma de chorinho, ritmo melancólico criado no século XIX, no Rio de Janeiro, a partir da *antropofagia* de ritmos europeus como o xote, a valsa, a polca, e do ritmo africano denominado lundu: “[...] O choro é considerado a primeira música popular urbana típica do Brasil e difícil de ser executado.”<sup>216</sup>. O choro é uma tradução dos ritmos vindos do Império e suas colônias, simultaneamente.

Nessa cena temos, então, a riqueza da nossa cultura, em versos, falando da riqueza da cultura do bardo e da vontade – e possibilidade – de fruirmos desses versos elisabetanos traduzidos para o português. Da mesma forma que a TV, através da minissérie *Som & Fúria* possibilitou o acesso, a milhares de brasileiros, a algumas características da cultura do teatro, ao canônico Shakespeare e suas mais [re]conhecidas peças. Naum canta versos que falam do desejo de consumir versos. O chorinho encerra a minissérie em diálogo com o *Manifesto Oswaldiano*: com alegria, devorando o que agora nos pertence, como *Som & Fúria* passa a pertencer a Fernando Meirelles e seus tradutores. Através de Naum, parecemos ser aconselhados a buscar nossos próprios meios para a popularização – como o fez Vianinha, nas décadas de 1960 e 1970, em plena ditadura militar. Talvez a proposta dos tradutores de *Som &*

<sup>215</sup> DVD 3, Episódio 12, aos 38’59”.

<sup>216</sup> Informações disponíveis em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro>>. Acesso em: 23 maio 2010.



*Fúria*, nessa cena, seja a de nos fazer enxergar determinadas restrições culturais – esse medo do cânone – como meras convenções, protocolos arbitrários: diluem-se com as técnicas de reprodução, mas continuam, por outro lado, sendo alimentados ideologicamente.

Podemos dizer que, hoje, o mais poderoso agente de distribuição das obras de arte, destituição da aura e sobrevivência narrativa é a televisão. Não raro, essa sobrevivência/popularização acontece sob a perspectiva de reverência ao autor, ao seu nome e à sua obra, como constatamos ao longo desta dissertação, através das análises de Anna Balogh. O tradutor, que aqui é o diretor da minissérie, Fernando Meirelles, respeita o cânone e declara sua reverência também ao telespectador através de uma produção bem humorada, de grande rigor estético, deslocando a narrativa para um universo não muito distante de grande parte da audiência do horário de transmissão da minissérie. Assim procedendo, mantém William Shakespeare vivo na nossa cultura na TV.

De acordo com Claude Mourthé, no frontão do *Globe*, o teatro de Shakespeare, está escrito, em latim: “O mundo inteiro é um teatro” [*totus mundus agit histrionem*] (MOURTHÉ, 2007, p.58). Na minissérie, o bar *Falstaff* é uma espécie de palco onde diversos mundos se encontram e se transformam, mutuamente. No palco da TV, assistiremos – logo nas primeiras cenas em que Dante convida os atores ao exercício da imaginação – à ideia de que o teatro Shakespeareano tinha por cenário não somente o que se colocava diante dos olhos, mas o que estava, o que está, por trás dos olhos: a tradução como criação e suplementação da anterioridade. A TV é um palco que contém palcos.

Na canção do nordestino Naum, esse amante das possibilidades, Shakespeare sai da biblioteca e das prateleiras das livrarias requintadas e vai ao sebo – lugar para onde vão os livros rejeitados/esquecidos, que são colocados à disposição de novas leituras, de novos tradutores. Os autores e obras canônicos também são deixados ‘para trás’, assim como as poéticas mudam e as culturas têm seus centros deslocados. Naum dá-se ao direito de traduzir Shakespeare, de fruir sua poética viva. Podemos interpretar esse lugar onde a narrativa não morre como o suplemento, apresentado nesta dissertação como o espaço do devir. Naum está informando que na leitura, ou melhor, na tradução, na suplementação, a narrativa sobreviverá.

Ao estudarmos a sobrevivência da narrativa shakespeareana na contemporaneidade, concluímos que Shakespeare foi original no seu fazer, em seu modo de canibalizar os clássicos gregos e outros autores e obras, além da própria história do povo inglês, a partir do seu lugar de fala: construiu intertextos sabedor de que sabia que seria, por sua vez, recriado pelos atores nos palcos. A partir daí, percebemos que o teatro está além do espetáculo e da separação estrutural palco-plateia-bastidores. Percebemos que o texto dramático não é regido somente

pelo diretor – pelo contrário, pode fugir ao seu controle (alegremente ou não), para fazer aparecer o ator, em sua autonomia como tradutor. Estaríamos diante de tradutores dirigindo/traduzindo tradutores: movimento circular, de retroalimentação, de *feedback* constante.

Raramente pensamos que o teatro é um mundo de traduções – do pensamento, do mundo, de outros textos, de outras traduções – elaboradas, declaradamente, para serem traduzidas. Eis o *continuum* dialógico do teatro que Shakespeare sabia manipular com tanta maestria: transportava a plateia para onde desejasse, usando os corpos dos atores articulados para a imaginação da própria plateia, que, por sua vez, se apegava também aos fios de escassos figurinos, cenários e acessórios. Apresentamos, aqui, Shakespeare como tradutor, desafiante de diversas regras do Teatro Clássico para tornar seu trabalho um exercício de *diferência* conjugado a um exercício de popularização desses diversos mundos por onde transitava sua imaginação. Um tradutor que deu vazão a suplementos que continuam sendo reinventados na contemporaneidade, em nossa poética. Reinventou, entre outros textos dramáticos, *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, poemas da antiguidade grega e histórias de reis que lia nas diversas crônicas que acessava em bibliotecas, ou, possivelmente, por intermédio de livreiros da já antiga Londres.

A minissérie *Som & Fúria* nos permitiu entrever um pouco desse imbricado trabalho tradutório dos palcos. Analisando os perfis dos tradutores da minissérie – sem deixar de incluir nessa categoria Fernando Meirelles, sua equipe, os atores representando atores, os atores representando a equipe – constatamos, cada vez mais, a impossibilidade de conclusão da tradução, da conclusão do sentido para a interpretação de um texto. Além disso, ao diluir as fronteiras entre as mídias cinema, TV e teatro, a metaprodução *Som & Fúria* nos permite navegar pelo mar diverso das opiniões e crenças que são alimentadas sobre essas mídias e sobre o próprio exercício da tradução. Como resultado possível, temos a concepção do telespectador como leitor, como [des]construtor de suas próprias opiniões. Ao declarar a multiplicidade em sua dinâmica narrativa, *Som & Fúria* nos convida a enxergar a *différance* implicada em diversos esquemas discursivos.

Com a análise da representação do tradutor conservador, Lourenço Oliveira, percorremos parte do caminho pavimentado pelas primeiras teorias da Tradução, que buscaram construir técnicas para uma prática que existe desde que as línguas se sabem diversas. Tivemos a oportunidade de perceber que as tentativas de traduzir um texto orientado à buscas da ‘fidelidade’ é, também, um exercício de diferença, que sempre resultará em um novo texto. Rosemary Arrojo (2007) mostrou-nos que a Cleópatra do baile à fantasia de 1920, jamais

coincidirá com a leitura que fazemos hoje de Cleópatra hoje: traduzir um texto é, inevitavelmente, traduzir-se, infiltrar-se como parte da trama do tecido textual. Preservando, sendo fiel, sendo essencialista, o personagem Oliveira coloca nos palcos do *Theatro Municipal* o ‘seu próprio’ *Sonho de uma noite de verão*. A atitude de Oliveira é paradoxal, na medida em que tenta se tornar invisível, para que brilhe o cânone. Ao mesmo tempo, nesse gesto, fazer-se passar pelo cânone.

Dante, por sua vez, busca colocar no palco o resultado de suas leituras e interpretações, ao tempo em que prepara o ator, encarregando-o e desafiando-o a estar consciente da polifonia dos textos. O palco de Dante reflete uma relação entre diversas leituras. É habitado pela pluralidade. Em diversas cenas, empenha-se em despertar o senso crítico nos atores (estes também tradutores), em mostrar as diversas facetas de um texto, que nunca estará concluído: Hamlet sabe ou não sabe que foi o tio quem matou seu pai? E Gertrudes? Para ela, Ofélia suicidou-se, ou sua morte foi um acidente? Dante sabe que a tradução passará como uma agulha por todo o corpo do ator, que ele, em seus gestos, será o texto vivo.

Aprendemos com a análise de Dante, ao longo da pesquisa, a aplicar a filosofia derridiana de que o texto só existe em uma relação de falta – ou de dívida: no jogo da remissão dos signos, o próprio ‘original’ não se conclui: o autor jamais conseguiu ou conseguirá dar sua palavra final, jamais conseguirá impedir que a floresta de signos se mova, tal qual Macbeth não conseguiu impedir que a floresta de Brinam subisse o Monte Dunsinane, onde ele se encontrava, selando sua morte. Se pensarmos em Macbeth como um autor, cuja morte ocorrerá, segundo as bruxas, como resultado da aproximação da floresta, que caminha em sua direção, temos uma metáfora para a morte do autor: diante da interpretação – do deslocar da ‘floresta’ de signos (texto) – o autor (no topo de seu monte) morre um pouco mais – ou muito mais. Prosseguindo na metáfora, o exército do rei escocês pode ser lido como a força do logocentrismo, que ainda resiste, que ainda está disponível para ser escolhido e manejado. A ideia do autor e da autoria persiste, ajuda a vender, ajuda a controlar a produção literária e as traduções que fazem parte desse conjunto que chamamos Literatura.

Na medida em que avançávamos na leitura da minissérie, percebemos uma gradação nos gestos tradutórios. Foi inevitável pensar que Oswald, além de antagonista dos dois outros tradutores, podia ser lido, se construíssemos uma linha cronológica para o surgimento das teorias dos Estudos da Tradução, como um tradutor mais recente. Pareceu-nos que os roteiristas e tradutores de *Som & Fúria* inseriram esses personagens na trama, dentro da mesma ordem de aparecimento das teorias que representam. Temos, então, o tradutor antropófago, conceito que surge com Haroldo de Campos com base no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

Oswald Thomas, sem seus dois momentos, mostra que já estamos um pouco adiante da ideia de sujeito fragmentado apresentada por Stewart Hall.

No mundo líquido, enrijecer as opiniões e não buscar novas experiências significa ficar para trás. A atualização é a camisa de força desse tradutor, em oposição a Oliveira. Seu gesto antropofágico, de apropriação de tudo o que é estrangeiro, canônico e pareça progressista, para evidenciar sua própria autoria, é prontamente substituído por ideias que dialogam com teorias linguísticas que servirão para distanciar o texto do público em sua tradução. Observamos que a fluidez, o excesso de movimento do tradutor, acaba por impedi-lo de relacionar-se com o texto e com o Outro: ele quer dar a palavra final. Qualquer interpretação diferente da sua é desconsiderada. Ao mesmo tempo em que canibaliza o texto canônico, Oswald é refratário e combate a pluralidade das idéias apresentadas pelo Outro. Como ocorre com Oliveira, a tentativa de negação da relação dialógica, imaginando que construirá algo ‘totalmente novo’, faz surgir um suplemento, um texto em relação dialógica, intertextual, com a anterioridade. Em uma última citação, o poeta, diplomata, ensaísta e tradutor mexicano Octavio Paz (1914–1998) destaca as bases dessa relação:

Traduções podem não ser melhores, nem piores, mas serão sempre possíveis. Como as categorias do leitor, as ideias sobre Tradução não tomam o lugar umas das outras, mas coexistem. Seja para defender aspectos linguísticos, seja por efeito político, seja para proteger a dinâmica complexa de um dado sistema literário. O que cada vertente teórica tem a oferecer é *différance*. Os três tradutores de *Som & Fúria* permitiram-nos constatar que todo contato com um texto – canônico ou não – fará surgir um novo texto, uma leitura que ‘faltava’ e que, por sua vez, se relacionará com a anterioridade e com o futuro de sua própria leitura/interpretação/tradução. Esses textos, que Derrida chamou de suplementares, se conjugarão ao *continuum* dialógico narrativo que está sempre em movimento, em uma mônada, constantemente em trânsito e sempre crescente, que se materializará no teatro, no cinema, na TV e numa série de outras mídias, sempre como um texto *a-traduzir*.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1. n.1. maio de 1928. Disponível em:< <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2010.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído*. São Paulo: Pontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2008.
- BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. *Post-colonial translation: theory and practice*. London and New York: Routledge, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. Tradução Dora Rocha. In: VELHO, Gilberto (org.) *Sociologia da arte VI*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 15-47.
- \_\_\_\_\_. *A tarefa do tradutor*. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Cadernos do Mestrado da UERJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Illuminations, essays and reflections*. Translated Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- BERLITZ, Charles. *As línguas do mundo*. Tradução Heloísa Gonçalves da Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema [1957]*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *História Universal da Infância*. Tradução Flávio José Cardozo, Porto Alegre, Globo, 1978.

\_\_\_\_\_. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2005.

BRYSON, Bill. *Shakespeare - o mundo é um palco: uma biografia*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BROWN, Brené. *Shame and empathy*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qQiFfA7KfF0>>. Acesso em: 12 dez.2010.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2008.

CALVINO, Italo. As cidades e o desejo. In: \_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

\_\_\_\_\_. *O poder do Mito*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1998.

CEIA, Carlos. Différance. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em:<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=745](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=745)&It.> Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Eufuismo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em:<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link)> Acesso em: 22 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Logocentrismo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em:<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link)> Acesso em: 23 maio. 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Último Round, Tomo I*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Of Grammatology*. Tradução Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Writing and Difference*. Tradução Alan Bass. Londres: Routledge, 2002.

DIAMOND, Robert E. *The Wanderer*. Disponível em: <<http://research.uvu.edu/mcdonald/wanderweb/trans1.htm>>. Acesso em 15 fev. 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. *Teatro de Resistência*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=conteitos\\_biografia&cd\\_verbete=613](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conteitos_biografia&cd_verbete=613)>. Acesso em: 10 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Vianna Filho, Oduvaldo*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=819](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=819)>. Acesso em: 10 fev. 2011.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos, mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução Waldéa Barcellos. Coleção Arco do Tempo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. In: Poetics today, volume 11, número 1. Tel Aviv: Porter Institute, 1990.

Faulkner, William. *The sound and the fury* (edited by David Minter). New York, London: Norton & Company, 1994.

FELINTO, Erick. *Imagem Espectral, comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. São Paulo: Ed Ateliê Editorial, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. et al. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

GAIMAN, Neil. *Fragile Things: Short Fictions & Wonders*. United Kingdom: Headline Review, 2007.

\_\_\_\_\_. *Instructions*. Disponível em: <<http://www.endicott-studio.com/cofhs/cofinstr.html>>. Acesso em 20 mar. 2008.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e

- Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. São Paulo: Coleção Memo, 1997.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- IMDB. *William Shakespeare*. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000636/>. Acesso em: 22 jan. 2011.
- JAMES, William. *On a Certain Blindness in Human Beings*. United Kingdom: Penguin Books, 2009: Great Ideas, vol. 75.
- \_\_\_\_\_. *The Principles of Psychology, Volume 1*. New York: Cosimo Books, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Man and his symbols*. New York: Dell Publishing, 1968.
- LOPES, Adriana. *Vocabulário para cinema: inglês/português*. Apresentação Rubens Ewald Filho. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2004. (Série mil e um termos).
- MARKALE, Jean. *The Celts: Uncovering the Mythic and Historic Origins of Western Culture*. Rochester: Inner Traditions International, 1993.
- MATEDI, João Paulo. Haroldo de Campos e a Tradução: para além da angústia da influência. REEL – *Revista Eletrônica de Estudos Literários*. s. 2., ano 6, n. 6, Vitória, 2010.
- MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- MOYA, Álvaro de. *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. Coleção Aplauso especial. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2004.
- NELMES, Jill. *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 1996.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto/FAPESB, 2004.
- OTTONI, Paulo. *Tradução Manifesta. Double bind e acontecimento*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp, 2005.
- PEREIRA, Fernanda Mota. *Literatura Anglófona em Perspectivas*. Salvador: Quarteto, 2009.
- PIETROLUONGO, Márcia Atálla (Org). *O Trabalho da Tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento: a língua como janela para a natureza humana*. Tradução Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PRIMEIRA Página Produções. *Macbeth* (Ficha do espetáculo teatral). Disponível em: <<http://www.primeirapaginaproducoes.com.br/espeticulos/Macbeth/Macbeth.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2011.
- QUINTELA, Ramon. Polissemia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/verbetes/polissemia.html?format=html>>. Acesso em: 15 jul. 2010.



- RAMOS, Elizabeth. Grandes Esperanças de Alfonso Cuaron. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, PPGLL-UFBA, Salvador: EDUFBA, n. 33/34, 2006.
- ROBERT, Glauco Micsik. *A Batalha de Maldon: tradução e aliteração*. 2006. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08082007-144147/pt-br.php>>. Acesso em: 05 jan.2011.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Vivianne dos. Medicina Renascentista. *Revista Hebron Atualidades*, n.23. (revista eletrônica). Disponível em: <<http://www.hebron.com.br/Revista/n23/materia2.htm>>. Acesso em: 23 out. 2010.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth / William Shakespeare*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Comédias: teatro completo*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Dramas históricos: teatro completo*. Tradução e textos teóricos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Tragédias: teatro completo*. Tradução e textos teóricos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008c.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The complete Pelican Shakespeare*. Organized by Stephen Orgel and A.R. Braunmuller. Viking Adult: Pelican Shakespeare, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The Sonnets*. New York: The Signet Classic, 1964.
- SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SOM & Fúria. Direção: Fernando Meirelles, Toniko Melo, Gisele Barroco, Fabrizia Pinto, Rodrigo Meireles. Produção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Andréa Beltrão, Antônio Fragoso, Arthur Koh, Ary França, Augusto Madeira, Cecília Homem de Mello, Cláudio Missura, Cris Couto, Dan Stulbach, Daniel Dantas, Daniel de Oliveira, Eucir de Souza, Fábio Nassar, Felipe Camargo, Gabriela Cerqueira, Gero Camilo, Haydée Bittencourt, Henrique Schafer, Juliano Cazarré, Karina Falcão, Liana Naomi, Maria Flor, Maria Helena Chiara, Olivia Araújo, Passarinho, Pedro Paulo Rangel, Silvio Restiffe, Victor Ribeiro, Wandí Doratiotto, participação especial Paulo Betti, Selma Egrei, Fernanda Montenegro, Wagner Moura, Lígia Cortez, Daniel Dantas, Paulo Goulart, Rodrigo Santoro como Sanjay com Regina Casé. Roteiro: Susan Coyne, Bob Martin, Mark Mckinney [Rhombus]. Tradução de Fernando Meirelles. Brasil: TV GLOBO, 2009. 3 DVDs: Disco 1 [2h35], Disco 2 [2h43], Disco 3 [2h59]. Região: 4 [*Brasil, Austrália, Nova Zelândia, México, América Central, América do Sul*]. Sistema: NTSC. Sistema de Cor: Colorido. Idioma Original: PORTUGUÊS - DOLBY DIGITAL 2.0

SPIEGEL Online. *The bard in Berlin*. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,618968,00.html>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

STOCKER, Barry. *Routledge philosophy guidebook to Derrida on deconstruction*. Londres: Routledge, 2006.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia, e outros ensaios*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the mind* (excerto). Disponível em: <<http://www.english.emory.edu/Bahri/Language.html>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

THOMAS, Gerald. *Gerald Thomas Blog*. Disponível em: <<http://geraldthomasblog.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

THORNLEY, C. G.. *Outline of English Literature*. London: Longman, 1985.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Revisão técnica Stella Tagnin. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

WIKIPEDIA. *Choro*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro>>. Acesso em: 23 maio 2010.

\_\_\_\_\_. *Gerald Thomas Sievers*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gerald\\_Thomas\\_Sievers](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gerald_Thomas_Sievers)>. Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Grã-Bretanha*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Grã->

Bretanha\_(nome)>. Acesso em: 05 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. *Guerra das Rosas*. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_das\\_rosas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_das_rosas)> Acesso em: 05 mar.2008.

\_\_\_\_\_. *O Louco*. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Louco\\_\(tar%C3%B4\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Louco_(tar%C3%B4))>. Acesso em: 22 fev.2011.

\_\_\_\_\_. *On Exactitude in Science*. Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/On\\_Exactitude\\_in\\_Science](http://en.wikipedia.org/wiki/On_Exactitude_in_Science)>. Acesso em: 06 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Som e Fúria*. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Som\\_%26\\_F%C3%A7%C3%A3o#cite\\_note-0](http://pt.wikipedia.org/wiki/Som_%26_F%C3%A7%C3%A3o#cite_note-0)>. Acesso em: em 23 set. 2010.

\_\_\_\_\_. *Vigilante Rodoviário*. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Vigilante\\_Rodovi%C3%A1rio](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Vigilante_Rodovi%C3%A1rio)>. Acesso em: 29 jan. 2011.