



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Traduzir com música e paixão

Teresa Amado

Para citar este documento / To cite this document:

Teresa Amado, "Traduzir com música e paixão", *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan. 2011, p. 84-94.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Traduzir com música e paixão

TERESA AMADO

PARA ESTA REFLEXÃO sobre a tradução portuguesa de *Hamlet* por Sophia de Mello Breyner Andresen parto de algumas ideias expressas por ela própria enquanto traduzia e imediatamente depois de acabar o que definiu como «uma empresa que só pode deixar insatisfeito quem a ela se aventurou»¹. Na «Nota sobre a Tradução» que precede o texto publicado, e nas notas manuscritas com que a preparou mas que não aproveitou integralmente, repetem-se afirmações sobre a dificuldade que encontrou nesta tarefa. Uma dificuldade que se viu acrescida pelos critérios que a tradutora se propôs seguir: tradução o mais fiel possível ao original e fidelidade ainda maior à exigência da poesia.

Em tempos, tinha recusado publicar uma tradução do mesmo texto, entre outras razões porque lhe pediam que não usasse verso. Não seria preciso dizê-lo mas, talvez lembrando-se dessa condição que então lhe fora posta, explica, na mesma Nota, que não é possível passar toda a peça para um texto em prosa porque a alternância da prosa e do verso é parte integrante da composição e afecta-a em tudo: «estrutura», «jogo», «eficácia», «relevo», «sentido». Não seria preciso dizê-lo, mas o facto de o dizer ajuda a tornar mais claro o alcance da promessa de fidelidade ao texto, que está longe de se esgotar na procura do bom equivalente semântico².

Tanto nas notas impressas como nas que ficaram apenas manuscritas perpassa a determinação de criar um texto português que reflecta o melhor possível o texto inglês. Ao mesmo tempo, fala da experiência da impossibilidade de traduzir a «'aura' específica da linguagem shakespeariana, a sua música, a ênfase da sua paixão cintilante, a sua densa intensidade, a sua ressonância, o seu brilho obscuro»³. Nada diria mais sobre essa experiência do que o assombramento destas palavras com que descreve o prodígio do texto que a desafiou ao longo de anos. Tentar esgotar o possível do que à partida se sabe estar limitado pela impossibilidade. Um caso de paixão, portanto. Mas uma

paixão de que a poesia é o objecto e a linguagem, o que a torna numa aventura sobremaneira singular.

Não são muitas as reflexões mais ou menos soltas que Sophia deixou sobre Shakespeare e a peça *Hamlet* em particular, mas há nelas um grau de inquietação exaltada, um pressentimento de estar perante alguém que chegou muito perto de alguma profundidade ou revelação absoluta, que não creio que lhe tenham sido suscitados por outro autor ou obra. Num texto manuscrito em que, de maneira mais concentrada e elucidativa, discorre sobre o assunto, descreve as tragédias de Shakespeare como «pesadelos» em que as personagens combatem, não contra o destino, como nas tragédias gregas, mas contra «a própria escuridão». O pensamento, aqui, parece lutar contra as imagens de uma vulnerabilidade exposta e desamparada, de perda sem salvação, que habitam o mundo do poeta, e a conclusão é tremenda: «é o mundo mais desesperado e mais sinistro de toda a literatura, é um mundo sem Deus e sem santos».

Como seria de esperar, estas frases escritas como comentário, prévio ou simultâneo, ao trabalho de tradução da peça não valem só como expressão dos efeitos da leitura de Shakespeare num espírito excepcionalmente sensível à vibração e à reverberação poéticas dessa escrita. As ideias e as emoções que nelas transparecem deixaram marcas no texto traduzido, quer na escolha da palavra adequada, quer na opção pela forma a dar aos versos. São marcas que nem sempre apontam na mesma direcção, e tanto podem favorecer o achado de uma equivalência exacta à expressão inglesa como conduzir o texto num ligeiro desvio, revelando mais da reacção da tradutora a estímulos presentes no discurso do que da intenção central do autor. Para estas oscilações concorre, de resto, o facto de a tradução ter sido feita e repetidamente revista ao longo de um período muito extenso, com intervalos por vezes grandes, e acusar por isso, tal como as notas que tenho vindo a referir, mudanças de humores e de fixações do espírito. E, contudo, quase sempre sai incólume de tais metamorfoses.

No primeiro encontro de Hamlet com o fantasma do pai, este explica-lhe que está condenado, por algum tempo, a vaguar de noite e ficar durante o dia retido no fogo, e declara-se proibido de desvendar a verdade sobre esses lugares que constituem a sua prisão. É eloquente na descrição dos efeitos assustadores que, se ela fosse desvendada, lhe causaria no corpo e no espírito. Termina essas palavras com os versos «But this eternal blazon must not be / To ears of flesh and blood. [...]», que Sophia traduz: «Mas a revelação do eterno não é dada / A ouvidos de carne e sangue. [...]»⁴.

O termo «blazon» (brasão) designa um motivo heráldico ou, por extensão, ostentação, mostra ambiciosa de coisas destinadas a serem vistas e admiradas. Mas «blazon» tem, por outro lado, um som que facilmente evoca o verbo e o substantivo «blaze», arder e chama ou fogueira. A expressão «eternal blaze», «chamas eternas», tem, por sua vez, equivalentes em todas as línguas de cul-

turas de matriz judaico-cristã, cujo pensamento escatológico construiu com o fogo as suas metáforas de condenação na outra vida. É graças a esta associação paronímica que o uso da palavra «blazon» neste contexto, com o sentido que lhe é cometido, aparece, não como uma mera escolha vocabular insólita, testemunho de uma invejável erudição linguística, mas a criação de uma imagem que funde a ideia de ostentação com a de um imenso fogo. Em «this eternal blazon» tudo fala aos olhos, tudo lhes pede a contemplação do imenso, eterno e medonho espectáculo, ainda que por visão imaginária. A mesma veemência é transportada por sinestesia para o hemistíquio seguinte, onde, no entanto, nos confrontam, já sem qualquer figura, as substâncias vitais, carne e sangue, «flesh and blood». O choque dos dois modos, dos dois tempos, potencia a angústia.

Nos versos que antecedem estes dois a descrição proibida dos lugares secretos é até certo ponto delegada, como disse, na demonstração dos horrores que lá existem e esperam as almas condenadas, através do anúncio das consequências que provocaria. A observação disto pode ter contribuído para que Sophia se sentisse livre de prescindir de metáforas ópticas e alterar o registo retórico, mas não foi com certeza a razão principal que a levou a essa opção. A sua tradução diz: não é a visão do fogo eterno que assusta a alma, mas a própria ideia do eterno. Tentemos, então, ver o que se passa.

Shakespeare dirige-se ao espectador de teatro, único destinatário que lhe interessa, e crê-o mais predisposto a reagir à evocação de realidades que estimulem os olhos da imaginação do que a conceitos. Sophia, neste caso, preferiu o mistério à imaginação, sendo certo que de mistério se trata também em toda a fala do Fantasma. É bom notar que isto nada tem a ver com indiferença da sua parte à natureza teatral do texto, que o distingue em todo o processo da escrita como elemento espiritual e literário dominante. Pelo contrário, os sinais de atenção a esse aspecto não dão lugar a dúvidas. Talvez se pudesse invocar uma linha de clivagem entre uma tradição de abandono da exigência de concreto nos textos de teatro portugueses desde o teatro romântico e a sua viva persistência no texto de teatro inglês até hoje; ou, então, entre o texto de teatro escrito por quem também pisa o palco e enfrenta o público, e o texto de teatro escrito por quem só sabe o que é ser público. Talvez se pudesse, mas nada se ganhava com isso porque a insinuação da falta de qualquer coisa que nisso se pudesse captar levar-nos-ia a um puro engano.

Como diz Hamlet no monólogo famoso, o que faz temer a morte é a ignorância do «país desconhecido» («the undiscovered country») que nos espera. Para ir ao encontro de imaginações pouco treinadas em abstrair símbolos concretos na consideração de ideias, o fogo foi eficaz e fez parte da linguagem do verso e da prosa durante muitos séculos. Mas é assim que hoje se pode falar desse êxito, no passado. Um dos *similes* que Sophia propõe para o acto de traduzir é «tornar-se outro», que entendo como a tentativa de encontrar a

verdade do outro. Abre-se, no entanto, aqui um paradoxo: a única maneira de ser fiel à verdade do outro é encontrar-lhe a correspondência na sua própria verdade de poeta de um certo tempo e língua. Creio que é isto que, como em muitas outras passagens da tradução, acontece exemplarmente na versão de «this eternal blazon» para «a revelação do eterno». Sem deixar de fora nenhum dos elementos presentes no texto original (o fogo já foi mencionado no início da fala), o texto português mantém a intensidade do alarme contida na triste, e ao mesmo tempo terrível, história do Fantasma com uma expressão cujo efeito de verdade nos ensurdece.

O lugar fulcral em que Sophia encontra Shakespeare é a poesia, a sua tradução preserva o teatro na medida em que a poesia lho aconselha ou permite, e é nesse lugar milagroso que ela, mesmo dizendo-se assombrada pela escrita obscura e fulgurante do poeta inglês, lhe refaz o eco em português. A propósito do balanço da atenção ao teatro e à poesia, destacarei um acontecimento aparentemente idêntico que se dá em dois momentos diferentes da tradução. São casos flagrantes de dificuldade criada à língua portuguesa pela predominância de monossílabos típica da inglesa, e as soluções são formalmente semelhantes. No entanto, num deles o teatro perde para a poesia, no outro, não.

No principal monólogo que o rei Cláudio profere, a sua consciência confronta-se finalmente com o crime que Hamlet o obrigou a contemplar como num espelho, e ele acaba por fazer a descoberta perturbante de que não é capaz de rezar. Depois de se acusar com amargura, exclama, no último verso, «All may be well». Peter Hall, que encenou certamente mais espectáculos com peças de Shakespeare que qualquer outro encenador, e que tem por isso a vantagem, sobre a maior parte dos leitores, de uma experiência dos textos enriquecida pelo conhecimento das múltiplas formas como foram transformados em fala e emoções pelos actores, comenta esta frase, dando-lhe um sentido que afecta sobretudo o jogo teatral. Observa que nem o rei nem o público acreditam nela, mas que dizê-la faz parte da luta que acabámos de o ver começar a travar e que o continuaremos a ver travar até ao fim, embora a partir de agora o saibamos condenado ao inferno⁵. É precisamente esta percepção que a tradução recusa, ao traduzir aquele verso por «Pode ser que tudo possa voltar a ficar bem»⁶. Depois da primeira constatação, de impossibilidade de encontrar uma aproximação em português à brevidade conseguida com os monossílabos, impôs-se a exigência de clareza, e com ela a crença no sentido literal das palavras. Ora, o que os monossílabos, falados, permitem é suspender a clareza, ou mesmo, como quer Peter Hall e me inclino a aceitar, fazerem-se ver como significantes falsos, sentido que se revela crucial para o completo entendimento da desconcertante fala de Hamlet logo a seguir. A ideia expressa em «Pode ser que», acentuando uma possibilidade realista, está a mais e fere a personagem de uma estranha inverosimilhança.

O outro momento semelhante a este surge num verso que perfaz uma fala de Horatio, ou Horácio, a quem Hamlet acabou de contar como planeou a morte de Guildenstern e Rosencrantz para se vingar da sua conivência com o plano de Cláudio para o matar a ele. Hamlet diz-se sem remorsos porque certo da culpa deles, mas a verdade é que se está a confessar assassino. A reacção de Horatio faz um verso longo mas tem poucas palavras: «So Guildenstern and Rosencrantz go to't». É lacónica, neutra à força de lacónica. Usando apenas monossílabos além dos nomes próprios, Horatio procura conter alguma, ou talvez muita, reprovação que o relato do príncipe não pode ter deixado de lhe provocar. Tanto é assim que Hamlet, percebendo-o, esforça-se imediatamente por reforçar os seus argumentos de inocência e Horatio, o mais fiel dos amigos, não insiste. A tradução adopta o mesmo processo do caso anterior: «Então Guildenstern e Rosencrantz vão a caminho da própria morte.»⁷ Desta vez, o desdobramento analítico da frase funciona bem porque Horácio quer dizer o que diz, apenas diz menos do que queria, e o verso traduzido em português, nas circunstâncias em que surge, diz igualmente pouco, isto é, menos do que seria de esperar. A prova de que a frase está certíssima é que a réplica imediata de Hamlet se lhe adequa perfeitamente.

No livro citado, Peter Hall, que o dedicou aos actores, diz que o seu objectivo deveria ser chegar perto do «que Shakespeare ouviu»⁸. Mesmo que a expressão seja forçosamente metafórica, reconheça-se que alude a um interesse que não só qualquer autor de um texto de teatro gostaria de encontrar no seu encenador e actores, mas que qualquer poeta de qualquer língua apreciaria no seu leitor. Sophia, tradutora, dá-lhe naturalmente uma grande importância. Mas com igual consciência de que não se trata de reproduzir sons e ritmos, antes de refazer as sensações que eles produzem.

Por exemplo, procura rimar, ainda que nem sempre, nas poucas vezes em que o original o faz, assim como usa palavras repetidas quase sempre que há repetição no texto inglês, senão no mesmo exacto ponto, em lugar próximo. Um caso interessante de rima poderá ilustrar estes procedimentos. Diz respeito aos dois últimos versos de um longo monólogo de Hamlet que são também o final do II Acto. Lugar crucial, portanto, ainda mais do ponto de vista do teatro que do texto. O monólogo segue-se à chegada ao castelo da companhia de actores ambulantes e Hamlet está, por um lado, desesperado com a sua própria inacção, a sua incapacidade de cumprir a vingança do pai assassinado que jurou realizar, e, por outro, excitado com o seu plano de obrigar o rei, com a peça que vai fazer representar, a denunciar-se, se de facto for culpado. O segundo hemistíquio do penúltimo verso e o último verso compõem a frase: «[...] — the play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king». Em português, a palavra final, «rei», era incontornável, mas a rima com um substantivo era difícil. Esta foi a solução encontrada na tradução: «[...]».

Por isso caçarei / Com o enredo da peça a consciência do rei»⁹. Foi preciso fazer uma escolha. Na tradução perdeu-se o início da frase com «the play», sem dúvida importante, e teve que ser acrescentado «o enredo» para uma métrica aceitável. Mas todas as outras palavras estão lá, respeitou-se o futuro da forma verbal, e mesmo a palavra «peça», na cesura do verso, recuperou algum do destaque perdido. Em conclusão, o sentido está dado e, acima de tudo, manteve-se a rima e o acto acabou com «a consciência do rei», limiar indispensável para entrar no acto seguinte.

Problema diferente é posto por uma sucessão de versos que transportam uma abundância de sentimentos, pensamentos e imagens possível de concentrar através da concisão característica do inglês, mas renitente a deixar-se forçar aos mesmos limites com a morfologia mais analítica do português.

*On him! on him! Look you, how pale he glares!
His form and cause conjoined, preaching to stones,
Would make tem capable. Do not look upon me,
Lest with this piteous action you convert
My stern effects, then what I have to do
Will want true colour, tears perchance for blood.*

Hamlet, no quarto da mãe, fala com o fantasma do pai (para ela invisível), que mais uma vez veio lembrar-lhe o seu propósito tão adiado, e também recomendar-lhe brandura no trato com a mãe. Como no encontro anterior, a visão perturba-o e comove-o profundamente, e dela vêm-lhe palavras que têm o efeito imediato de lhe despertar a vontade de obedecer. Enquanto o Fantasma está presente, Hamlet ouve e fala com ambas as outras personagens. Nos versos citados, que constituem uma fala inteira, mistura a referência ao Fantasma na terceira pessoa, dirigindo-se à mãe (em itálico), com as palavras com que o interpela. A mudança de destinatário que se dá a meio, ao acarretar também a da pessoa gramatical que designa o objecto de quase todos os verbos, mostra que o discurso se refere ao Fantasma na totalidade dos seis versos e que aquela mudança foi provocada por uma reacção emotiva: encandeado pela tristeza do olhar do espectro, Hamlet receia que o excesso de sentimento, uma vez mais, o afaste da acção necessária.

Sophia desdobra alguns versos, que passam a ser oito no total.

*Ele, ele! Vê o seu brilho pálido!
A sua causa e a sua face reunidas
Daríam vida às pedras se com elas falassem.
Não olhes para mim,
Que o teu amargurado gesto não mude*

O meu duro propósito. Aquilo que tenho a fazer
Poderá perder a sua cor verdadeira:
Lágrimas em vez de sangue.¹⁰

A tradução é bastante literal, o que torna a diferença das línguas mais evidente. Mas evidentes são de igual modo as duas opções principalmente responsáveis pelas alterações na medida e na composição dos versos, conseguidas através da transformação em versos curtos de dois segundos hemistíquios do texto inglês, e da sua posição no princípio e no fim das palavras ditas em discurso directo ao Fantasma. Acontece que, também neste caso, as alterações se combinam com elementos de sentido contrário, para que se reencontre o equilíbrio. O verso «Não olhes para mim» (que não coube no verso anterior) aprofunda a transição que aí se marcava, recuperando toda a intenção significativa das palavras correspondentes no original, e além disso, ao constituir um verso inteiro, permite aos dois versos seguintes preservarem uma estrutura idêntica à que ali tinham, restaurando o modelo estrutural do original. Toda a pontuação é, aliás, mais pesada que nos versos ingleses, acompanhando a maior extensão das frases. Mas como na raiz disso está a forma das línguas mais que qualquer intenção modificadora do sentido, este não é afectado. Note-se, em particular, o que se passa no final. Bastaria a diferença de sílabas entre «tears» e «lágrimas» para impedir uma proximidade métrica, e foi fácil partir daí para o livre alongamento dos dois versos. No entanto, essas diferenças não impedem a analogia perfeita com que a fala acaba nos dois textos, estando a explicação disso sobretudo nas músicas idênticas do último hemistíquio em inglês — «tears perchance for blood» — e do último verso em português — «Lágrimas em vez de sangue». Marcam-nas a tónica inicial de ambos, forte, e as duas tónicas seguintes com o mesmo espaçamento. Reforça-as o eco que a tónica de «blood» encontra na de «sangue», ambos sons fechados e sombrios com os quais se acorda a inquietação da mãe, desvairada que já foi pelo confronto forçado com os seus próprios vícios e agora pela suspeita que cada vez mais a toma e amedronta, da loucura do filho.

Os poetas citam-se, glosam-se, reinvestem sentidos nas palavras doutros adaptando-as à expressão dos seus próprios pensamentos. Se isso é feito numa tradução, o jogo, em vez de ser a dois, passa a ter três parceiros, e complica-se. E se é certo que a prática consensual justifica de antemão o gesto, não o é menos que sobe a dificuldade posta ao engenho do tradutor.

Na tradução de Sophia encontro três notáveis citações de Camões, duas literais e uma musical, entre, talvez, outras. Das primeiras, uma aparece numa fala em que a rainha, em lágrimas, descreve a Laertes a morte da irmã:

Pesados de beber os seus vestidos
Das melodiosas baladas separaram
A mísera e mesquinha e a arrastaram
Para a morte no lodo.¹¹

A expressão «the poor wretch» (penúltimo verso) tem, como todos os versos adjacentes, tradução fidelíssima. A associação que surge, a partir desta, entre as mortes imerecidas das duas jovens, inocentes e amadas, ganha uma evidência algo inesperada, dada a diferença dos outros elementos das suas histórias. Pela mão de Sophia, as palavras de Camões cantam Ofélia, e as de Shakespeare, Inês.

Não é do mesmo teor o outro caso de citação literal, motivado por uma apropriação mais complexa do texto inglês pelo português. Pertence a uma cena anterior da mesma parte da peça, dominada pela figura irresistivelmente comovente, para todos os que a vêem, de Ofélia, entregue a uma doce e trágica desrazão. Laertes, acabado de regressar à corte, depara com ela passando a distribuir flores e a cantar por entre os membros da corte. Deram-lhe entretanto a entender que a loucura da irmã fora provocada pela morte do pai, assassinado por Hamlet por engano. Numa fala em que se misturam choque, compaixão e revolta perante a desgraça, o jovem fidalgo alude ao desconcerto que há em a morte de um velho ter causado a perda de juízo de uma rapariguinha, e comenta-o:

Nature is fine in love, and where 'tis fine,
It sends some precious instance of itself
After the thing it loves.

O acento platónico foi desta vez o ponto de partida para abrir o diálogo com a poesia de Camões (se bem que numa das suas notas Sophia tenha observado que «nem Shakespeare nem Dante têm nada a ver com a poética e a dicção de Camões», uma das razões pelas quais resolveu não usar o decassílabo camoniano). Eis a tradução:

O amor afina a natureza, e ela, depois de afinada,
Envia uma parte preciosa de si própria
À coisa amada.¹²

Também aqui, tradução praticamente exacta. Simplesmente, Shakespeare adapta o discurso platónico a uma situação que não foi pensada por Platão, ao ponto de introduzir nos versos a ideia de ser o juízo, ou a razão, a coisa que do amante vai para o amado («some precious instance of itself»). Ao

traduzir todas as palavras, mas usando no último verso as palavras de Camões, Sophia inscreve nos versos traduzidos um amor de dimensão múltipla que tão-pouco estava subentendido pelo poeta português. Ao mesmo tempo, por virtude da alusão ao poema deste, traz ao sentido dos versos de Shakespeare uma tonalidade *amorosa* pessoal que neles se encontra ofuscada pela posição de «Nature» em lugar de sujeito e a repetição de «it» no mesmo papel, mas que é central no drama de Ofélia e Polónio. Sem distorcer em nada o texto original, dá-se deste modo um alargamento das possibilidades significativas num e noutra sentido.

A citação musical, que não o é apenas, mas sobretudo por isso me chamou a atenção, é um verso inteiro do monólogo «To be, or not to be»¹³. O verso inglês que a motivou foi, na tradução, ligeiramente alterado na sintaxe, mas a transposição do pensamento é perfeita. O assunto — relação entre a extensão da vida e a do sofrimento — é camoniano. Mérito da tradutora foi conjugar todos os objectivos de modo a obter o melhor dos resultados: usou a música e o pensamento de Camões, fez um verso novo e traduziu o verso inglês. Digo música, não métrica, porque o verso de Sophia tem doze sílabas. Os versos de Shakespeare, por sua vez, são de dez sílabas mas compostos por cinco pés jâmbicos (cada um dos quais é formado por uma sílaba breve seguida de uma longa) e portanto de cadência inteiramente diferente do decassílabo de Camões.

O verso inglês de que agora trato é o seguinte: «That makes calamity of so long life», precedido de «there's the respect». Sophia tradu-lo para «Que dá tão demorada vida ao sofrimento», precedido de «esta é a suspeita». A tradução usa verso livre, que Sophia considerou ser mais adequado para fazer face aos problemas de ritmo e medida postos pelos versos ingleses. Neste monólogo pôs dois versos curtos, mas todos os outros são de dez e mais sílabas, mais convenientes para exprimir os pensamentos e os argumentos que se interrogam, respondem e contrapõem numa sucessão atravessada por sentimentos contraditórios, cuja clareza é fundamental para caracterizar o estado de alma de Hamlet. Por trás da evocação de Camões está a afinidade temática a que aludi: na sua poesia existe o mesmo pensamento (por exemplo, «Pera tão duro mal, tão larga vida», soneto «Ditosas almas, que ambas juntamente») e existe o pensamento contrário («Pera tão longo amor tão curta a vida», soneto «Sete anos de pastor Jacob servia»), confirmando a persistência da questão na sua poética. A tradução realizou o feito de recriar no verso de doze sílabas uma sequência de sons que produzisse um efeito semelhante ao de uma das sequências sonoras típicas de Camões, sempre respeitantes a versos de dez sílabas. Para este resultado concorreu, em primeiro lugar, a conclusão do verso em «sofrimento», terminação frequente em Camões, como aliás outras palavras com a mesma ou parecida sílaba final, de que a do verso citado em seguida é um exemplo.

Oiça-se o verso de Sophia «Que *dá* tão demorada *vida* ao sofrimento», e, por exemplo, o verso de Camões «Do *tempo* que fui *livre* me arrependo». O mais engenhoso meio de chegar ao efeito pretendido foi a escolha e arranjo das palavras de modo a permitir uma pronúncia rápida das sílabas do meio do verso, fazendo-as soar como se estivessem subordinadas a um único acento, e obtendo assim uma aproximação à acentuação na sexta sílaba, própria da cadência do verso camoniano. Jogo certamente, e jogo admiravelmente jogado.

Referi-me já várias vezes às diferenças da natureza das línguas do original e da tradução, que são, por exemplo, causa do aumento frequente do número de versos em português, o que não impede que em regra se recupere, pelo uso de uma linguagem que nos é natural e que Sophia teve o cuidado de não tentar converter ao ritmo mais rápido ou sincopado do inglês, o sentido das falas das personagens. Falei de divergências culturais provocadas pelo tempo, resultando no achado de uma correspondência noutra plano que não o literal, num plano a que poderei chamar encontro das verdades de cada um relativas à mesma ideia. Falei também de diferenças de perspectiva conforme a predominância é dada ao teatro ou à poesia, reflectida na omissão em português de uma ou outra alusão à contracena ou ao palco em que tudo se passa, que será fácil de suprir pelo jogo dos actores.

Há no entanto diferenças que têm reflexos mais fundos do que estes porque derivam de outro tipo de razões. Aquilo a que chamo, para resumir, a desinibição da linguagem de Shakespeare tanto no que toca ao vocabulário em geral como aos modos em que as personagens se interpelam. As razões do fenómeno são variadas. Por um lado, a nossa tradição teatral é neste ponto, quanto à tragédia, de uma austeridade inviolável e as personagens exprimem-se todas com uma contenção de eruditos, enquanto as tragédias de Shakespeare têm, por seu lado, a particularidade de não prescindirem da ironia e da mordacidade, senão mesmo do cómico. Para além disso, qualquer das suas personagens, por mais nobre ou real, pode usar termos *baixos* para exprimir cólera, desprezo ou simplesmente fazer rir à custa de outra. Muitos desses termos então admitidos soam-nos hoje grosseiros, rudes, e custa-nos aceitá-los na boca de cortesãos instruídos no ambiente sério de uma peça trágica.

Polónio pode ser ridículo querendo ser mordaz, o rei não poupa a violência com que se recrimina a si mesmo quando desce ao lugar mais escuro da sua consciência, Hamlet percorre uma imensa gama de estados emotivos, e a truculência com que por vezes se dirige a Ofélia ou fala dela deve chocar-nos. Tudo isto, ou quase tudo, passou para o texto português, mas abrandado nas suas asperezas.

Quanto a Hamlet, destaco, a terminar, um aspecto que só ao de leve marcou o texto traduzido, mas que foi crucial no percurso do trabalho de tradução, como se percebe das notas de Sophia. Cada encenador, cada leitor

tem a sua ideia sobre o príncipe da Dinamarca. Os ingleses, ao pô-lo em cena, gostam de explorar essa versatilidade, fazem-no covarde, imaturo, nobre, arrogante, violento, ridículo, inteligentíssimo, apaixonado, distante, e para tudo há matéria na peça, porque com nenhuma outra personagem Shakespeare foi tão avaro em coerência ou definição psicológica. Mas a verdade é que, no fim, o resgata e o atira para as alturas, não sendo mais possível duvidar-lhe da qualidade da alma depois das palavras com que pela última vez o saúda Horácio, o impoluto.

Sophia parece nunca ter tido dúvidas. Quando terminou a tradução, pegou nessas palavras e escreveu um poema que começa com «Boa noite doce príncipe». Nessa despedida comovida fica um testemunho do que foi para ela a história do príncipe que não viveu a vida que «lhe era devida» e a quem rodearam acontecimentos e acções que não escolheu:

Mas tudo isto te venceu e não deixou que fosses
O rei que eras.¹⁴

NOTAS

- ¹ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. bilingue, trad. Sophia de Mello Breyner Andresen, Porto, Lello & Irmão Editores, 1987, p. vi. Todas as citações do texto inglês e do texto português da peça provêm desta edição.
- ² Não me interessou aqui considerar as partes da tradução em prosa por motivos que julgo que a exposição tornará claros.
- ³ William Shakespeare, *ob. cit.*, p. vi.
- ⁴ Idem, *ibid.*, I, 5, p. 48 e 49.
- ⁵ Peter Hall, *Shakespeare's Advice to the Players* [2003], Londres, Oberon Books, 2009, cf. p. 133.
- ⁶ William Shakespeare, *ob. cit.*, III, 3, p. 148 e 149.
- ⁷ Idem, *ibid.*, IV, 2, p. 234 e 235.
- ⁸ Peter Hall, *ob. cit.*, p. 18 e *passim*.
- ⁹ William Shakespeare, *ob. cit.*, III, 1, p. 104 e 105.
- ¹⁰ Idem, *ibid.*, III, 4, p. 160 e 161.
- ¹¹ *Ibid.*, IV, 7, p. 213.
- ¹² *Ibid.*, IV, 5, p. 196 e 197.
- ¹³ *Ibid.*, III, 1, p. 110 e 111.
- ¹⁴ Este poema ficou inédito em duas versões manuscritas manifestamente inacabadas. Os versos que citei, de uma dessas versões, podiam, portanto, ter vindo a ser alterados pela autora. Agradeço a Maria Andresen de Sousa Tavares, detentora do espólio de Sophia, o acesso a este, como a todos os manuscritos que usei neste trabalho.